
Musikalisches Wochenblatt

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Herausgegeben von

E. W. Fritzsch.

Zweiter Jahrgang.

Mit Beiträgen

von

[…]l Billert in Berlin, **Hugo Bussmeyer** in New-York, **Alfred Dörffel** in Leipzig, **O. Drönewolf** in Leipzig, **J. N. Dunkl** in Pest, **[…]nrich von Ende** in Paris, **Joseph Engel** in Fünfkirchen, **Gottlieb Federlein** in München, **W. Freudenberg** in Wiesbaden, **[…] C. Fuchs** in Berlin, **Albert Hahn** in Bielefeld, **Ludwig Hartmann** in Dresden, Dr. **Th. Helm** in Wien, Dr. **Franz Hüffer** in London, **[…]anuel Klitzsch** in Zwickau, **A. Maczewski** in Kaiserslautern, Dr. **J. J. S. May** in München, Dr. **Paul Möbius** in Gotha, **Rob. […]siol** in Seitsch, **Heinrich Porges** in München, **Carl von Radeçki** in Carlsruhe, **H. Sattler** in Oldenburg, **Carl Slevogt** in Eisenach, **[…] F. Stade** in Leipzig, **Wilhelm Tappert** in Berlin, **Otto Tiersch** in Berlin, **A. Tottmann** in Leipzig, **Jul. Voigtmann** in Sanger-hausen, **Richard Wagner** in Luzern, **G. H. Witte** in Essen, **Hans von Wolzogen** in Berlin und vielen Ungenannten.

Mit zwei Zugaben:

Geschichte der Musik von **Wilhelm Tappert** […]ls Jahres-Abonnementsprämie.	[A]lbumblatt für Clavier von **Richard Wagner** als Beilage zum 4. Quartal.

Leipzig,

Verlag von E. W. Fritzsch.

1871.

III. Biographien und Charakteristiken.

(Unter Ausschluss von Orlando di Lasso sämmtlich mit beigegebenen Portraits.)

IV. Beschreibungen gewerblicher Etablissements.

V. Feuilleton.

VI. Musikbriefe und Berichte.

VII. Concertumschau

mit Ausnahme von No. 37 regelmässig jede Woche.

VIII. Engagements und Gastspiele

in jeder Nummer.

IX. Kirchenmusik

in jeder Nummer.

X. Opernübersicht

in jeder Nummer.

XI. Aufgeführte Novitäten

in den Nummern 1—21, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37 - 40, 42 - 52.

XII. Journalschau

in jeder Nummer.

XIII. Vermischte Mittheilungen und Notizen

in jeder Nummer.

Daraus im Besonderen:

XIV. Briefkasten

XV. Illustrationen.

XVI. Anzeigen.

Beilagen

von Robert Forberg (Leipzig) zu No. 42, E. W. Fritzsch (Leipzig) zu No. 37, F. E. C. Leuckart (Leipzig) zu No. 48 und 51, Carl Merseburger (Leipzig) zu No. 43 und C. F. Peters (Leipzig) zu No. 50.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 30. December 1870.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Alle für das Musikalische Wochenblatt bestimmten Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] [Nr. 1.

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

Lieblingstonarten der Meister,

mit besonderer Berücksichtigung Beethoven's.

Von Dr. **Theodor Helm.**

Dass in der Musik zeitweise die Mode gerade so das grosse Wort führt, wie nur auf irgend einem anderen Lebensgebiete, ist eine offenkundige Thatsache.

Vorerst äussert sich dieser Einfluss der Mode in der Werthschätzung einzelner Componisten. Träger von in der musikalischen Welt oder wenigstens in bestimmten Gegenden kaum genannten, selbst ganz unbekannten Namen werden mit einem Male als die ersten Grössen des Tages gefeiert, sei es, dass sie durch persönliche Liebenswürdigkeit das Publicum gewannen, welches rasch die Sympathien für die Person eines Künstlers auf dessen Werke überträgt — (wir erinnern hier an die so triumphreiche englische Reise Mendelssohn's und vier Jahrzehnte früher Joseph Haydn's) — sei es, dass ein dritter, entweder als ausübender Künstler hochgefeiert (— der Einfluss Liszt'scher Transscriptionen auf die Verbreitung Schubert'scher Lieder zu Anfang der vierziger Jahre —), oder als geistreicher Schriftsteller anerkannt (Hanslick's unleugbare Verdienste um Robert Schumann in Oesterreich, wie die Liszt's um Richard Wagner's „Tannhäuser" und „Lohengrin"), die Aufmerksamkeit der im allgemeinen unkritisch geniessenden Musikfreunde auf die bisher übersehene Persönlichkeit hinlenkt.

Nicht selten haben dann noch die Bewohner einer musikliebenden Stadt ein Unrecht an dem endlich gewürdigten Künstler gut zu machen — und in diesem Streben schiessen sie nun weit über das richtige Ziel hinaus — wir müssen hier gleich das leichtlebige Völkchen der Wiener anführen, welches z. B. 1847 die schönsten Compositionen Schumann's, von dem Meister persönlich dirigirt (u. A. das Clavierquartett, die B-Symphonie), theils ignorirte, theils offen ablehnte, während heutzutage in dem unbedeutendsten Concertchen unserer zahllosen Duodez-Pianisten und -Pianistinnen der Name „Schumann" gewiss nicht fehlt, ebenso wie gelegentlich der glanzvollen Aufführung von Liszt's „Heiliger Elisabeth" — Frühjahr 1869 — in Wien einige Wochen nachher fast ausschliesslich Liszt gespielt wurde.

In all den genannten Fällen handelt es sich wenigstens um das Mode-Werden von etwas Edlem und — sei es auch nur dem Streben nach — höchst Achtenswerthen.

Geradezu schimpflich aber muss es uns erscheinen, wenn einer bestimmten Stadt ausschliesslich und zwar bereitwilligst das Monopol zugestanden wird, Jahr aus Jahr ein mit den seichtesten, frivolsten Tageserzeugnissen den Weltmarkt zu überschwemmen, welche, weil sie (wenn auch oft nur durch die Anstrengungen einer unverschämten Claque) am Heerde ihrer Entstehung gefallen haben — nun pflichtgemäss allüberall gefallen müssen. — Dass wir hier Paris und den Offenbach'schen Cancan meinen, brauchen wir wohl ebensowenig erst aussprechen zu müssen, als dass es nun auch mit der musikalischen Weltherrschaft der Seinestadt seit dem ewig denkwürdigen Jahre 1870 ein Ende hat. —

Wieder zur „modischen Vergötterung" der Componisten zurück — so bringt dieselbe nun — gleichsam über Nacht — das endlose Heer der Nachahmer

hervor; wie der Componist selbst, so wird jetzt auch seine Manier Mode, bis dieselbe, von den Epigonen in allen Aeusserlichkeiten bis zum Uebermaass ausgebeutet, völlig discreditirt ist, während zu gleicher Zeit die Sympathien der Hörerschaft einer neuen Persönlichkeit zufallen, welche Kraft und Muth genug besitzt, die breit getretenen Pfade des Hergebrachten zu verlassen und eine neue Richtung zu begründen, welche letztere bald für sich wieder Mode wird. Dieser Vorgang hat sich in der Kunstgeschichte wohl zu allen Zeiten mit erstaunlicher Regelmässigkeit wiederholt. —

Doch nicht allein bezüglich der Anerkennung einzelner Künstler, also im Persönlichen, sondern auch rein ästhetisch wichtigen Principienfragen gegenüber macht die Mode ihr Recht geltend. Ein solches von der Mode lange Zeit zu einem unantastbaren Glaubenssatz erhobenes Theorem war die Lehre von der Formalschönheit und ideellen Inhaltlosigkeit der Musik. Wenn auch noch so sehr verführt und geblendet durch die glänzende Hanslick'sche Dialektik, hat wohl keiner der Leser das geistreiche Büchlein „Vom Musikalisch Schönen" völlig innerlich überzeugt zugeschlagen, aber die aufkeimenden Zweifel wagte man eben nicht zu gestehen, mochten dieselben auch durch die nächste Aufführung eines „Coriolan", einer Cmoll-Symphonie sofort zu riesiger Grösse anwachsen.

Heutzutage ist die Formalschönheit der Musik schon wieder von der Tagesordnung ästhetischer Discussion abgesetzt — ganz andere Fragen (in erster Linie jene über die Haltbarkeit des „musikalischen Dramas") bewegen die Gemüther der Parteien im lebhaften Für und Wider. —

Eine solche der Mode unterliegende Tagesfrage bildet nun endlich auch die ebenso leidenschaftlich vertheidigte, als angefochtene Charakteristik der Tonarten.

Das goldene Zeitalter für die Vertheidiger dieser Theorie war unstreitig die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts. — Wir können nicht finden, dass sie gerade in den grossen schöpferischen Geistern jener Zeit praktisch besonders lebendig gewesen wäre, z. B. bei Bach und Händel lässt sich die Tonartwahl aus ganz speciellen Motiven bis ins Detail nicht nachweisen. Aber von der Kritik, von den „gelehrten Musikern" wurde die Theorie traditionell mit nahezu religiöser Gläubigkeit verfochten, sie fand ihren schärfsten Ausdruck in Chr. Friedrich Daniel Schubart's „Ideen zur Aesthetik der Tonkunst", welche — als Buch durch den Sohn des berühmten Gefangenen vom Hohen-Asperg zu Wien 1806 herausgegeben — das grösste Aufsehen erregten, bezüglich welcher damals ein „höchst geachteter" Kritiker sich geäussert haben soll, „es sei nun möglich, durch consequentes Verfolgen der Schubart'schen Grundsätze für jeden Affect die gehörige Tonart und mit dieser den unmittelbaren Ausdruck der Stimmung selbst zu finden".

Da die „Ideen zur Aesthetik der Tonkunst" keine weiteren Auflagen erlebten, das Buch somit der jetzigen Generation so gut wie unbekannt geblieben ist, so geben wir am Schlusse dieses Aufsatzes die Schubart'schen Ansichten vollständig, wobei wir uns nicht versagen werden, den Lesern des „Musikalischen Wochenblattes" die Willkür einzelner Sätze durch ihnen beigefügte allbekannte Beispiele classischer oder moderner Musik zur Prüfung vorzulegen.

Unter den neueren Musikschriftstellern ist als namhafter Vertheidiger der Charakteristik der Tonarten zuletzt noch Professor A. B. Marx aufgetreten, im Ganzen und Grossen Schubart folgend, wenn auch weit weniger detaillisirend, als dieser.

Marx nimmt, von einem neutralen Tone C ausgehend, die in Quinten aufsteigenden nächst höheren, also die Kreuz-Tonarten, als die in stetiger Progression an Helle, Wärme und Erregung zunehmenden an, wogegen die nach der Tiefe absteigenden Tonarten (die B-Töne) immer dunkler, kälter und regungsloser erschienen. Abgesehen von dem Zusammenfallen der nach dieser Theorie höchst erregten Töne Fisdur und Cisdur mit dem ganz abgekälteten Ges und Des — die daher Marx selbst als Ausnahmen, als „zweifelhafte Töne" bezeichnet — haben zahllose sehr bedeutende Compositionen der ersten Meister durch einen ihren Tonarten (im Marx'schen Sinne) ganz entgegengesetzten Inhalt die Lehre praktisch widerlegt. — Unsere heutige, nach allen Richtungen vorgeschrittene und darum so sehr auf „Charakter" dringende Musik sucht diesen mit ganz anderen Mitteln, als durch die blosse Wahl der Tonart zu erzielen, sie unterschätzt die letztere vielleicht sogar, indem sie durch ruheloseste Modulation einen einheitlichen Grundton mitunter gänzlich verwischt. Gewiss ist, dass heutzutage die Mehrheit der Aesthetiker und praktischen Musiker im Lager der Gegner der Toncharakteristik steht, sodass einer der gründlichst gebildeten und vorurtheilfreiesten Kritiker — der geschätzte Mitarbeiter dieser Blätter, Hr. Wilhelm Tappert — diese Charakteristik der Tonarten mit Rücksicht auf die gleichschwebende Temperatur als gänzlich unhaltbar erklären konnte. — Gewiss ist dies im strengsten Sinne richtig, aber das grosse Publicum, das Heer der Dilettanten hält sich eben nur an die ihm vorliegenden temperirten, nicht an die reinen Töne, es schreibt ersteren die charakteristische Bedeutung zu, welche eigentlich nur den letzteren und selbst diesen nur in sehr beschränktem Sinne innewohnen kann. Wir stimmen mit der allgemeinen Anschauung — einmal unser jetziges temperirtes Tonsystem vorausgesetzt — darin überein, dass uns die wegen der Leichtigkeit ihrer Applicatur (hauptsächlich in den Orchesterinstrumenten) am häufigsten gebrauchten, zunächst dem als neutral angenommenen Cdur gruppirten, also einfacheren Tonarten ohne Rücksicht auf ihren Inhalt, gleichgiltig lassen, während die übrigen Tonarten, eben weil sie uns weniger oft in sinnlicher Erscheinung entgegentreten, uns sofort als fremdartig auffallen (ganz ohne Rücksicht auf den

durch sie zum Ausdruck gebrachten Inhalt), daher wir dem sie vorzugsweise anwendenden Tonsetzer die Absicht unterlegen müssen, uns zu spannen, einen mehr dunklen, mystischen Stoff uns musikalisch auseinanderzusetzen — Alles in letzter Linie sehr zweifelhafte Schlüsse, welche sich aber dem mit feinerem Gehör begabten Kunstfreund von selbst aufdrängen. —

Allerdings hat sich das Verhältniss der mehr und minder gebrauchten Tonarten in unserer Gegenwart sehr geändert, es findet kaum mehr ein erheblicher numerischer Unterschied statt, da die Vernachlässigung bestimmter Töne durch die Vorgänger die Epigonen häufig gerade zur eifrigen Pflege der ersteren antrieb, indem sie in denselben ein willkommenes Mittel, originell zu erscheinen, erblickten. Ein Desdur z. B. klang Mozart's und selbst noch Beethoven's Zeitgenossen ganz anders und überraschender, als unseren seit Weber's „Aufforderung zum Tanz" und vielen Chopin'schen Stücken durch unzählige Saloncompositionen*) an die Tonart gewöhnten modernen Ohren. — — —

In einer Beziehung — mag man es Pedanterie heissen — erklären wir uns entschieden für die Bedeutung der Tonartwahl, indem wir jede nicht von den Meistern selbst schon vollzogene Transposition bedeutender Tonwerke (sei es in die Höhe oder Tiefe) durchaus perhorresciren. Abgesehen von jeder ideellen Deutelei, wird schon der rein formell musikalische Eindruck, der Klangcharakter ein störend fremdartiger, wenn wir z. B. die Cismoll-Sonate Beethoven's uns in Cmoll, die 8. Symphonie in G denken.

Bei transponirten Gesangstücken nimmt sehr oft schon das heterogene Organ des Ausführenden der Composition die ganze von ihrem Schöpfer intendirte Wirkung. Wir erkannten z. B. das so überaus reizende Mozart'sche „Veilchen" kaum wieder, als wir es in einem Concerte der verflossenen Saison von einer Altistin um eine Quarte in die Tiefe transponirt (also statt in G- in Ddur) singen hörten. Freilich trug nicht die veränderte Tonart als solche, sondern zunächst die jetzt unangemessen tiefe Lage des Musikstückes Schuld, aber letzteres resultirt aus ersterer und umgekehrt.

Muss die Frage der Toncharakteristik, als eine theoretisch nicht zu entscheidende, in letzter Instanz doch dem individuellen Empfinden der Einzelnen zur Beantwortung überlassen bleiben, — so ist es dagegen von wirklichem, von allgemeinerem Interesse, das Verhalten unserer grossen Tonmeister den Tonarten gegenüber zu beobachten. Wir finden eine so auffallende Bevorzugung bestimmter Tonarten durch den einen oder anderen Meister, dass wir dieselben nicht unpassend als der Letzteren Lieblingstonarten bezeichnen können.

(Fortsetzung folgt.)

*) — um der glatteren Spielweise der Obertasten willen angewendet.

Kritik.

Bernhard Scholz. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 26. Mainz, Schott.

Das vorliegende Werk macht auf uns den Eindruck, als habe der Componist dasselbe mehr aus Absicht und Gewohnheit geschrieben, als aus jenem inneren Drange künstlerischer Anregung, welcher für den erfassten musikalischen Gedankenstoff die richtige äussere Form sucht; die Feder ist von der erworbenen Geschicklichkeit in der technisch-formalen Behandlung geleitet, aber nicht von dem ursprünglichen, lebendigen Geist künstlerischen Vermögens; was sie hervorgebracht, bleibt geschriebene Musik — Ohr, Herz und Geist kommen nicht mit in Fluss. Dergleichen technisch wohlgestaltete Werke sagen in der Regel zu viel, weil sie im Grunde nur wenig zu sagen haben; sie sprechen ihren Gedankengehalt so vollständig aus, dass das Interesse, statt blos angeregt, gehoben zu werden, bis zur Erschöpfung ausgeleert wird — ein Ueberfluss der Befriedigung, welcher unausbleiblich das Gefühl des Nichtbefriedigtseins nach sich zieht. Das Kunstwerk muss gewissermaassen einen unausgesprochenen Ueberschuss an innerem Gehalt besitzen, welcher das Interesse des Geniessenden fortwirkend anregt und befruchtet; diesen Ueberschuss vermissen wir hier. Ein technisch formelles Bedenken können wir nicht unterdrücken: es betrifft den Claviersatz, der entschieden an Klangleerheit, an einer gesucht erscheinenden Einfachheit leidet. Unser Pianoforte ist nach Klang und Bauart ein anderes Instrument, als das Clavier vor hundert Jahren; die breite Auseinanderlegung der Harmonien, die accordische Fülle, welche den modernen Claviersatz kennzeichnen, sind nach Sinn und Klangwirkung die wohlberechtigten Errungenschaften der vervollkommneten technisch-mechanischen Bauart, gegen deren künstlerische Verwendung ein ästhetisches Bedenken wohl überall nicht aufgestellt werden könnte. Die Vortheile solcher Errungenschaften bei Seite setzen und in archaistischer, um nicht zu sagen anachronistischer Einfachheit sich gefallen, das scheint uns doch über den freilich ewig giltigen Grundsatz künstlerischen Maasshaltens hinauszugehen. Die Behandlung der Clavierpartie ist in der Hauptsache eine nur zweistimmige, eine Satzweise, die da gerechtfertigt erscheinen muss, wo ein buntes Spiel bewegter Figuration oder lebendig verschlungener Contrapunctik die gleichzeitige harmonisch-accordische Fülle ersetzt. Dies ist aber hier nicht der Fall; Figuration ist sehr wenig enthalten, und die contrapunctisch verarbeiteten Motive entbehren bei ihrer Kürze meistens eines deutlich hervortretenden harmonischen Gehaltes. Dagegen sehen wir eine Fülle von lang gehaltenen Noten, welche schon auf das Auge den Eindruck der Leerheit machen. An einzelnen Stellen, wie z. B. S. 7, letztes System, und die verwandten Takte S. 12, Syst. 2, hat man die Empfindung, als ob der materielle Klang völlig einschlafe. An dieser Atrophie des Klangelementes leidet zumeist der erste Satz, Allegro vivace,

E moll, 3/4, den wir übrigens der Bedeutung seiner Motive nach für den gelungensten halten; namentlich der zweite Hauptgedanke ist ausdrucksvoll und für musikalische Entwickelung äusserst günstig gebildet. (S. 4, letztes Syst., T. 5 ff.) Leider aber hat der Componist hiervon an der dazu geeigneten Stelle des Durchführungssatzes im zweiten Theil keinen Gebrauch gemacht, sondern vielmehr ein ziemlich trockenes, motivisch schwach zusammenhängendes fortrückendes Accordgeschiebe in lauter ganzen Taktwerthen langsam eingeflickt, dem wir kein Interesse abgewinnen können. Der zweite Satz, Allegro, G dur, 2/4, ist in seinem ersten Theil, wo die Melodie den Streichinstrumenten anvertraut ist, recht klangwirksam, bei der Wiederholung dieses Theiles aber, nach dem Zwischensatz in Moll, wo das Clavier den melodischen Faden übernimmt, macht sich die Klangarmuth wieder fühlbar. Der folgende Satz, Agitato non troppo presto, E moll, 3/4, zeigt wie der vorhergehende die dreitheilige Liedform eines Haupt-, eines Zwischensatzes und der Wiederholung des ersteren; diese Nebeneinanderstellung zweier kurzer Sätze von derselben Form ist doch etwas bedenklich, zumal der Charakter des letzteren keinen schlagend hervortretenden Gegensatz zu dem vorhergehenden bildet; auch das möchten wir noch bemerken, dass die beiden Streichinstrumente fast den ganzen Hauptsatz dieses Agitato hindurch im Octav-Unisono sich fortbewegen. In dem letzten Satz, welcher sich unmittelbar an den vorhergehenden anschliesst, wird die zweistimmige Behandlung der Clavierpartie zwar auch in der Hauptsache festgehalten, jedoch durch ein bewegtes contrapunctisch und imitatorisch verwerthetes Figurationsspiel in der Klangwirkung wesentlich unterstützt, das Hauptthema muthet uns indess etwas trocken an.
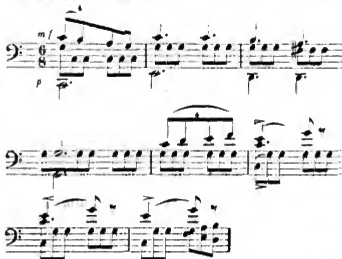
Schliesslich möge hier auf einen Stichfehler in der Clavierpartitur aufmerksam gemacht werden: Seite 7, System 2, Takt 9, muss es im Violoncell heissen statt, wie es die Analogie der Stelle Syst. 3, Takt 7, beweist und wie es auch in der besonderen Violoncellstimme richtig gestochen ist. **A. Maczewski.**

Robert Vokmann. Sonatinen für Clavier und Violine, Op. 60 und 61. Pest, G. Heckenast. 20 Sgr. und 24 Sgr.

Es ist eine bekannte Thatsache, dass unsere grössten Symphoniker zugleich auch die bedeutendsten Quartett- und Sonatencomponisten waren und dass mit dem Verfalle der Symphonie nach Schumann auch der der Sonate so ziemlich Hand in Hand geht. Die letztere Form ist in neuester Zeit sogar in einen gewissen Verruf gekommen, weil die meisten Erzeugnisse dieser Art nicht als frische Ergüsse schöpferisch begabter Naturen erscheinen, sondern überwiegend einen scholastischen Charakter an sich tragen.

Ein um so günstigeres Vorurtheil bringen wir Werken dieser Gattung von einem Componisten entgegen, der sich schon durch sein Op. 44, seine Symphonie in D moll, in die erste Reihe der jetzt lebenden Tonsetzer zu stellen gewusst hat. Gebietet uns auch die Bezeichnung „Sonatine" eine Einschränkung unserer Erwartungen, so müssen wir doch in Anbetracht der hohen Opuszahlen, sowie des Umstandes, dass wir es mit einem Symphoniecomponisten zu thun haben, eingestehen, dass wir diese Erwartungen im vorliegenden Falle nicht ganz erfüllt sehen, da beide Werke eines tieferen musikalischen Werthes ermangeln und nicht überall das Gepräge strenger Selbstkritik des Autors an sich tragen. Gleichwohl zeigt sich in beiden Compositionen originelle Erfindung, charakteristische nationale (speciell ungarische) Färbung, rhythmische Belebtheit und pikante Harmonik.
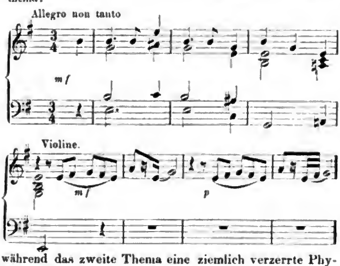
Op. 60 — die unbedeutendere von beiden Sonatinen — besteht aus zwei Allegro-Sätzen, von welchen der erstere nicht selten gekünstelt und gestückelt erscheint. Sein Hauptthema leidet etwas an Trockenheit; im Grunde ist es nur dreitaktig und wird erst durch das Anhängsel viertaktig. Originell und frisch ist das zweite Thema, erlahmt aber vom sechsten Takte an:
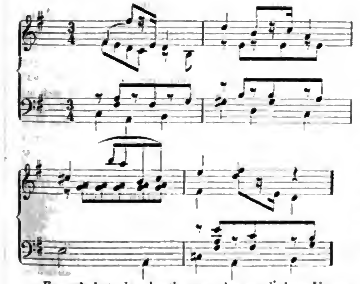


auch dürfte von Takt 17 bis 20 auf S. 7 eine flüssigere Begleitungsfigur am Orte sein. Eine auffällige Leere bildet ferner das gehaltene Violin-Gis des letzten Taktes auf Seite 6, zu welcher der ziemlich vier Takte lang gehaltene Edur-Accord der rechten Hand auf dem Claviere verklingt. Auch wirkt die Unterbrechung und Vertheilung des Hauptthemas an beide Instrumente am Schlusse dieses Satzes nicht günstig. Der letzte Satz dagegen — durchweg in dreitaktigem Rhythmus gehalten — ist fliessend und von guter Wirkung.

Op. 61 besteht aus zwei mit einander verbundenen Sätzen, welchen ein gemeinschaftliches Motiv zu Grunde liegt: Der erstere von beiden ist

ein stimmungsreiches Tonbild mit prägnantem Hauptthema:



während das zweite Thema eine ziemlich verzerrte Physiognomie hat:



Es entbehrt der bestimmten harmonischen Unterlage; auch wirkt die Violinbegleitung hier mehr störend als unterstützend, da sich die abgerissenen Achtelnoten derselben mit der Mittelstimme des Claviers in der Klangfarbe nur schlecht verbinden. Das erste c in der rechten Hand auf Seite 5, Takt 9 erscheint fast wie ein Druckfehler.

Der letzte Satz hat einen tanzähnlichen Charakter im besseren Sinne. Sein Hauptthema ist graciös und gefällig. Frisch und keck tritt auch das zweite Thema ein, während das dritte in C dur einen etwas wüsten Eindruck macht, da es aus zu kurzen Motivbrocken zusammengesetzt ist, zu welchem Uebelstande sich noch der einer dürren Harmonisirung, sowie einer zu lang andauernden, wenig sagenden Begleitung im Basse gesellt. Auch die angebrachten kleinen Variationen und Imitationen vermögen hier nicht über die gedankliche Leere zu täuschen und erhöhen eher noch den übeln Eindruck, sodass wir erst bei dem Eintritt des Hauptthemas wieder aufs Neue aufathmen, obgleich selbst die in dasselbe einleitenden Takte etwas Gewaltsames haben; auch dürfte der letzte Gang derselben im Basse, anstatt mit a, besser mit h beginnen: wodurch der Rhythmus flüssiger und die Modulation bestimmter würde. Ebenso überhastet sich der Harmoniewechsel im letzten Takte auf Seite 8 und klingt obendrein noch trivial, wogegen die ähnlichen Fortschreitungen auf S. 12 natürlich erscheinen.

Beide Sonatinen bieten keine besonderen technischen Schwierigkeiten, verlangen aber, um zur vollen Geltung zu kommen, routinirte Spieler; denn bei allen den vorerwähnten Schwächen sind sie doch interessante und effectvolle Tonstücke; sie werden daher gewiss auch bald ihr Publicum finden und sind der Beachtung zu empfehlen.

A. Tottmann.

Biographisches.

Richard Wagner.

(Mit Portrait.)

Selten wohl hat die Kunstgeschichte so erbitterte Kämpfe zu verzeichnen, von einer so leidenschaftlichen Gegnerschaft, welche das Erscheinen eines neuen Kunstideals im Gefolge hatte, zu berichten gehabt, als sie das Musikdrama Richard Wagner's, des Meisters, dessen Lebensabriss wir heute unseren Lesern vorzuführen beginnen, hervorrief. Seit nahezu zwei Jahrzehnten wird dieser Kampf geführt, ohne dass derselbe wenigstens in den Kreisen, in welchen die „ästhetische Berechtigung“ des Musikdramas erörtert wird, zu einem Austrag gebracht worden wäre; ja man begegnet nicht selten noch heutzutage Auslassungen einer Gegnerschaft, die man in ihrer Heftigkeit, Gereiztheit ohne Weiteres aus den Zeiten des erbittertsten Kampfes datiren könnte. Inzwischen aber hat eine über allen Streit der Parteien erhabene Instanz ihr gewichtiges Votum abgegeben. Die Zeit hat die wirkliche Lebensfähigkeit des Musikdramas, eine Lebensfähigkeit nicht blos in den Köpfen der Theoretisirenden, sondern in der unmittelbaren, wirklichen Kunstöffentlichkeit, aufs Bündigste, Unwiderleglichste dargethan. Wagner's Schöpfungen haben sich, soweit sie sich ihrer Natur nach in den Rahmen und in die hergebrachten Verhältnisse der bestehenden Theater einfügen und nicht durch aussergewöhnliche Ansprüche an die Darstellungsmittel dem allgemeineren Genusse noch sich entzogen haben, ebenso in den Bühnenrepertoires — wie in den Herzen der Nation eingebürgert — und das ist schliesslich das Entscheidende.

W i l h e l m R i c h a r d W a g n e r ist am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren. Sein Vater, Friedrich Wagner, welcher Actuarius der städtischen Polizei war, starb

ihm in seiner frühesten Kindheit, im October desselben Jahres, an epidemischem Nervenfieber. Die Mutter verheirathete sich wieder im Jahre 1815 mit dem Portraitmaler Ludwig Geyer, der damals k. s. Hofschauspieler war. Mit ihm siedelte Wagner's Familie nach Dresden über. Nach dem Wunsche seines Stiefvaters sollte Wagner Maler werden. Wahrscheinlich hätte er auch zu malen begonnen, obwohl die Erlernung der Technik des Zeichnens ihn sehr schnell anwiderte, wenn nicht sein Stiefvater zeitig gestorben wäre und den siebenjährigen Knaben wieder sich selbst überlassen hätte. Kurz vor dem Tode seines Stiefvaters hatte er „Ueb immer Treu und Redlichkeit!" und den damals ganz neuen „Jungfernkranz" auf dem Clavier spielen gelernt. Den Tag zuvor, ehe der Stiefvater starb, musste er ihm Beides im Nebenzimmer vorspielen; mit schwacher Stimme hörte er ihn da zu seiner Mutter sagen: „Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?" — Am frühen Morgen, als der Stiefvater gestorben war, trat die Mutter in die Kinderstube, sagte jedem der Kinder Etwas und zu Richard sagte sie: „Aus dir hat er Etwas machen wollen." „Ich entsinne mich", schreibt Wagner (in einer Skizze seines Lebens in der „Zeitung für die elegante Welt" aus dem Jahre 1843), „dass ich mir lange Zeit eingebildet habe, es würde Etwas aus mir werden."

In seinem neunten Jahre, nachdem er nur vorübergehend im Jahre 1822 bei einem Oheim Geyer in Eisleben gewesen war, kam Wagner auf die Dresdener Kreuzschule (1823—28). Er wollte studiren, an Musik wurde nicht gedacht. Zwei seiner Schwestern lernten gut Clavier spielen, er hörte ihnen zu, ohne selbst Clavierunterricht zu erhalten. Nichts gefiel ihm so, wie der „Freischütz"; Weber, den er oft vorbeigehen sah, betrachtete er stets mit heiliger Scheu. Ein Hauslehrer, der ihm den Cornelius Nepos explicirte, musste ihm endlich auch Clavierstunden geben. Kaum war er über die ersten Fingerübungen hinaus, so studirte er sich heimlich, zuerst ohne Noten, die Ouverture zum „Freischütz" ein. Sein Lehrer hörte das einmal und äusserte, aus ihm würde Nichts. „Er hatte Recht", gesteht Wagner, „ich habe in meinem Leben nicht Clavier spielen gelernt." Er spielte nun nur noch für sich, nichts wie Ouverturen, und mit dem gräulichsten Fingersatze. Es war ihm unmöglich, eine Passage rein zu spielen, und er bekam deshalb einen grossen Abscheu vor allen Läufern. Von Mozart liebte er nur die Ouverture zur „Zauberflöte"; „Don Juan" war ihm zuwider, weil da italienischer Text darunter stand: er kam ihm so läppisch vor. Die Beschäftigung mit Musik war aber eine Nebensache, seine Hauptneigung waren philologische Studien: Griechisch, Lateinisch, Mythologie. Er machte auch Gedichte. Einmal wurde beim Tode eines seiner Mitschüler an die Schüler die Aufgabe gestellt, auf denselben ein Gedicht zu machen, das beste sollte gedruckt werden. Wagner's Gedicht wurde gedruckt, jedoch erst, nachdem er vielen Schwulst daraus entfernt hatte. Wagner war damals elf Jahre alt. Nun wollte er Dichter werden. Schon in Tertia hatte er die ersten zwölf Bücher der Odyssee übersetzt. Einmal lernte er auch Englisch und zwar blos um Shakespeare ganz genau kennen zu lernen; er übersetzte Romeo's Monolog metrisch. Er entwarf ein grosses Trauerspiel, welches ungefähr aus „Hamlet" und „Lear" zusammengesetzt war: „Zweiundvierzig Menschen starben im Verlaufe des Stückes, und ich sah mich bei der Ausführung genöthigt, die meisten als Geister wieder erscheinen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Acten die Personen ausgegangen wären." Dieses Stück beschäftigte ihn zwei Jahre lang. Er verliess darüber Dresden und die Kreuzschule und kam nach Leipzig.

Auf der dortigen Nicolaischule setzte man ihn nach Tertia, obwohl er in Dresden schon in Secunda gesessen hatte. Er ward faul und nachlässig, blos sein grosses Trauerspiel lag ihm noch am Herzen. Während er dieses vollendete, lernte er in den Gewandhausconcerten zuerst Beethoven'sche Musik kennen: ihr Eindruck auf ihn war allgewaltig. Die „Egmont"-Musik begeisterte ihn so, dass er um Alles in der Welt sein Trauerspiel nicht anders vom Stapel laufen lassen wollte, als mit einer ähnlichen Musik versehen. Er traute sich ohne alles Bedenken zu, diese so nöthige Musik selbst schreiben zu können, hielt es aber doch für gut, sich zuvor über einige Regeln des Generalbasses aufzuklären. Um dies im Fluge zu thun, lieh er sich auf acht Tage Logier's Methode des Generalbasses und studirte mit Eifer darin. Das Studium trug aber nicht so schnelle Früchte, als er glaubte; die Schwierigkeiten reizten und fesselten ihn — er beschloss, Musiker zu werden.

Inzwischen war sein grosses Trauerspiel von seiner Familie entdeckt worden; sie gerieth in grosse Betrübniss, als sie diese Allotria gewahrte, und er wurde nun zu fleissigerer Fortsetzung seiner Schulstudien angehalten. Dies hinderte ihn indessen nicht, in aller Stille eine Sonate, ein Quartett und eine Arie zu componiren. Als er sich in seinem musikalischen Privatstudium hinlänglich herangereift fühlte, trat er endlich mit der Entdeckung desselben hervor. Obwohl er nun zunächst mit den Seinigen noch harte Kämpfe zu bestehen hatte, da diese seine Neigung zur Musik nur für eine vorübergehende, weil namentlich durch keine Vorstudien oder Fertigkeit auf irgend einem Instrumente gerechtfertigte Leidenschaft hielten, so ertheilte man ihm doch schliesslich den Unterricht eines tüchtigen Musikers, Gottl. Müller's (als Organist in Altenburg gestorben). Dieser hatte indess grosse Noth mit ihm, und die Familie machte die Erfahrung, dass Wagner auch in diesem Studium sich nachlässig und unordentlich erwies. Sein Lehrer schüttelte den Kopf, und es kam so heraus, als ob auch hier nichts Gescheidtes aus ihm werden würde. Seine Lust zum Studium, welches er seit dem Jahre 1830 auf der Thomasschule fortsetzte, erlahmte immer mehr, und er zog vor, Ouverturen für grosses Orchester zu schreiben, von denen eine einmal im Leipziger

Theater aufgeführt wurde. Diese Ouverture (B dur, 6/8-Takt) war der Culminationspunct seiner damaligen Unsinnigkeiten. Er hatte sie eigentlich, zum näheren Verständniss desjenigen, der die Partitur etwa studiren wollte, mit drei verschiedenen Tinten schreiben wollen, die Streichinstrumente roth, die Holzblasinstrumente grün und die Blechinstrumente schwarz. Beethoven's neunte Symphonie sollte eine Pleyel'sche Sonate gegen diese wunderbar combinirte Ouverture sein. Bei der Aufführung erregte sie indess besonders durch einen von Anfang bis zu Ende regelmässig alle drei Takte wiederkehrenden Paukenschlag im Fortissimo anfangs die Verwunderung, dann den unverhohlenen Unwillen, schliesslich aber eine den Componisten tief betrübende Heiterkeit des Publicums.

Nie liess ihn übrigens bei seinem Studium der Musik der dichterische Nachahmungstrieb gänzlich los, er ordnete sich jedoch dem musikalischen unter, für dessen Befriedigung Wagner ihn nur herbeizog. So machte er, angeregt durch die Pastoral-Symphonie, ein Schäferspiel, das in seiner dramatischen Beziehung wieder durch Goethe's „Laune der Verliebten" angeregt war.



Im Jahre 1831 verliess Wagner die Schule und bezog die Universität, wo er sich als Stud. mus. inscribiren liess und besonders Philosophie und Aesthetik zu hören beabsichtigte. Von dieser Gelegenheit, sich zu bilden, profitirte er jedoch so gut als Nichts; dagegen überliess er sich den gewöhnlichen Studentenausschweifungen und zwar mit so grossem Leichtsinn, dass sie ihn bald anwiderten. Dabei hatte er die Musik ganz liegen lassen. Bald kam er aber zur Besinnung: er fühlte die Nothwendigkeit eines neu zu beginnenden, streng geregelten Studiums der Musik, und die Vorsehung liess ihn den rechten Mann finden, der ihm neue Liebe zur Sache einflössen und sie durch den gründlichsten Unterricht läutern sollte. Dieser Mann war **Theodor Weinlig**, Cantor an der Thomasschule zu Leipzig. Obwohl Wagner sich schon zuvor in der Fuge versucht hatte, begann er doch erst bei Weinlig das gründliche Studium des Contrapuncts, welches dieser die glückliche Eigenschaft besass, den Schüler spielend erlernen zu lassen. In dieser Zeit lernte er denn auch erst Mozart, dessen Requiem ihn schon früher mit diesem Meister befreundet hatte, innig erkennen und lieben. Er componirte eine Sonate, in welcher er sich von allem Schwulste losmachte und eines natürlichen, ungezwungenen Satzes sich befleissigte. Dieselbe ist dann auch bei Breitkopf & Härtel im Druck erschienen. Nach weniger als einem halben Jahre entliess ihn Weinlig, nachdem er ihn soweit gebracht, dass er die schwierigsten Aufgaben des Contrapunctes mit Leichtigkeit zu lösen im Stande war, mit den Worten: „Das, was Sie sich durch dieses trockene Studium angeeignet haben, heisst Selbständigkeit." In demselben halben Jahre com-

ponirte Wagner auch eine Ouverture, welche in einem Gewandhausconcerte mit aufmunterndem Beifall aufgeführt wurde. Bei derselben hatte er sich den „jetzt etwas besser verstandenen" Beethoven zum Vorbild genommen. — „Ich zweifle", schreibt Heinrich Dorn, der damals in Leipzig und später mit Wagner zusammen in Riga war (jetzt bekanntlich in Berlin), in einem Correspondenzartikel der Schumann'schen „Neuen Zeitschrift für Musik" (1838, Nr. 7), — „ich zweifle, dass es zu irgend welcher Zeit einen jungen Tonkünstler gegeben, der mit Beethoven's Werken vertrauter, als der damals achtzehnjährige Wagner. Des Meisters Ouverturen und grössere Instrumentalcompositionen besass er grösstentheils in eigens abgeschriebenen Partituren, mit den Sonaten ging er schlafen und mit den Quartetten stand er auf, die Lieder sang er, die Concerte pfiff er (denn mit dem Spielen wollte es nicht recht vorwärts), kurz es war ein furor teutonicus, der, gepaart mit höherer wissenschaftlicher Bildung und eigenthümlicher geistiger Regsamkeit, kraftvolle Schösslinge zu treiben versprach." Auch eine Symphonie (Cdur) componirte er in jener Zeit, bei welcher sich an sein Hauptvorbild Beethoven auch Mozart angeschlossen hatte, zumal dessen Jupiter-Symphonie. „Klarheit und Kraft bei manchen sonderbaren Abirrungen war mein Bestreben." Mit der fertigen Symphonie machte er sich im Sommer 1832 auf zu einer Reise nach Wien, um diese so gepriesene Musikstadt flüchtig kennen zu lernen. Was er dort hörte und sah, erbaute ihn wenig. Wohin er kam, hörte er „Zampa" und Strauss'sche Potpourris über „Zampa". Auf seiner Rückreise verweilte er einige Zeit in Prag, wo er die Bekanntschaft Dionys Weber's und Tomaschek's machte. Ersterer liess im Conservatorium mehrere von Wagner's Compositionen, unter diesen seine Symphonie, spielen. Letztere gelangte dann auch zu Anfang des Jahres 1833 in Leipzig in der „Euterpe" und im Gewandhaus zur Ausführung, wo sie, wie H. Dorn a. a. O. berichtet, allgemeine und verdiente Aufmerksamkeit erregte und auch von der Kritik ausführlicher behandelt wurde.

Im Jahre 1833 begab sich Wagner nach Würzburg, wo sein älterer Bruder als erfahrener Sänger und Regisseur ihm von Wichtigkeit war, und that beim dortigen Theater Chordirigentendienste. Er componirte in diesem Jahre eine dreiactige Oper: „Die Feen", zu der er sich den Text nach einem Gozzi'schen Märchen selbst gemacht hatte. Die damals herrschende „romantische" Oper Weber's und auch des zu jener Zeit neu auftretenden Marschner bestimmte ihn zur Nachahmung. Was er verfertigte, war durchaus nichts Anderes, als eben ein Operntext: nach den Eindrücken Beethoven's, Weber's und Marschner's, „den man sehr mit Unrecht nur für einen Nachahmer Weber's hält", setzte er ihn in Musik. In den Ensembles der Oper war Vieles gelungen, besonders versprach das Finale des zweiten Actes grosse Wirkung. In den Concerten in Würzburg gefiel, was er davon zu hören gab. Mit den besten Hoffnungen ging er zu Anfang des Jahres 1834 nach Leipzig zurück und bot seine Oper dem Director des dortigen Theaters zur Aufführung an. Trotz der anfänglich erklärten Bereitwilligkeit, seinen Wünschen zu willfahren, sah Wagner vergeblich einer Aufführung entgegen; sie wurde auf die lange Bank geschoben.

Es ist beachtenswerth, dass Wagner, so sehr er in der Behandlung des Stoffes noch wesentlich nach der hergebrachten Schablone verfuhr, sich doch von diesem lebhaft angesprochen fühlte. Eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von Seiten ihres irdischen Geliebten sie mit dem härtesten Loose bedroht. Der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin bestand, dass er die Fee, möge sie sich ihm (in gezwungener Verstellung) auch noch so bös und grausam zeigen, nicht ungläubig verstiesse. Im Gozzi'schen Märchen wird die Fee nun in eine Schlange verwandelt, der reuige Geliebte entzaubert sie nun dadurch, dass er die Schlange küsst: so gewinnt er sie zum Weibe. Wagner änderte diesen Schluss dahin, dass die in einen Stein verwandelte Fee durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert, und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig — nicht mit der Gewonnenen in sein Land entlassen — sondern mit ihr in die unsterbliche Wonne der Feenwelt selbst aufgenommen wird. Dieser Zug ist nicht unwichtig, gab ihn Wagner'n damals auch nur die Musik und der gewohnte Opernanblick ein, so lag doch hier schon im Keime ein wichtiges Moment seiner ganzen Entwickelung kundgegeben.

(Fortsetzung folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Dresden.

Es mag schwierig für die Redaction sein, den zuströmenden Beethoven-Festberichten allen gerecht zu werden: sie würden gewiss ein stattliches Secularfeier-Extrablatt füllen können. Trotzdem darf der Dresdener Bericht nicht fehlen; einmal weil unsere Musikverhältnisse an sich zu wesentlich grossstädtischer Natur, dann aber auch, weil die Beethoven-Feier hierselbst würdig und bedeutungsvoll genug verlief, um weithin bekannt zu werden. Am 15. gaben die HH. Rollfuss, Seelmann und Bürchl eine Vorfeier für Kammermusik: Trio, Op. 9, No. 3 für Streichinstrumente; Sonate, Op. 24, für Violine und Clavier (von den HH. Seelmann und Bürchl meisterhaft gespielt, das allbekannte Werk wahrhaft verjüngend) und Trio mit Clavier, Op. 97. — Tags darauf eröffnete in dem neuen prächtig akustischen Gewerbesaal (zu 1400 Sitzplätzen berechnet) der Chor „Schmückt die Altäre" den Festact. Die Colossalstatue Beethoven's von Prof. Schilling (Büste massiv, Gewandung drapirt) ganz wundervoll hergestellt, schmückte den Hintergrund des Orchesters. Den Prolog von Dr. A Stern sprach Frl. Langenhann. Er schilderte schwungvoll und mit wahrhaft dichterischer Stimmung unsere Zeitlage gegenüber dem Gefeierten. Die Ouverture „Zur Namensfeier" folgte dann — die Festrede von Dr. Pabst. Letztere war nicht so

derlich gelungen, am wenigsten bedeutend. Redner liess sich an übermässigen politischen Anspielungen und einigen Vergleichen mit Mozart, Shakespeare, Christus u. s. w. genügen — (man weiss von Hrn. Gervinus, wohin das führt) — und gab eine tiefere Charakteristik Beethoven's nicht, von dem doch die inhaltvolle Tonsprache der neueren Musikromantik ihren Ausgang nimmt und in welchem die absoluten Musikstrebungen des 18. Jahrhunderts ihre Höhe erreicht haben. Auch selbst der biographische Theil war nur dürftig vertreten. Manches Nebensächliche war indess geschickt gruppirt, und der gute Wille des Redners ist anzuerkennen. Die neunte Symphonie in höchst vollendeter, stimmungsvoller Wiedergabe schloss diesen Theil des Festactes würdig ab.

Bei dem nachfolgenden Banquet (zu fast 600 Couverts) sprach Stadtverordneter Hofrath Ackermann seiten der Stadt, Capellmeister Krebs für die Musik, Otto Banck mit tiefem Verstandniss seiten der Dichtkunst, Dr. Siegel für die Frauen, Prof. Hübner seiten der bildenden Kunst, R. Genée zum Moment des Anbruchs des Geburtstages. Die viele hinzwischen durchlaufende Musik mag unspecificirt bleiben, ward von dem Puffhold'schen Corps indess lobenswerth erledigt. Man endete früh ½5 Uhr. Es bedarf kaum einer Versicherung, dass die Hauptlast des Abends die k. Capelle traf, die sich gewohntermaassen auszeichnete. Das Festmahl theilte die Capelle, die in angeregter Feststimmung für sich zusammenblieb, aus mannichfachen Gründen nicht. Der Preis von 1⅓ Thlr. für das Couvert ohne Wein war übrigens sehr hoch für alle jene Bürger, bei denen Neigung und Bildung reichlicher als Geldreichthum vertreten sind.

Der Geburtstag selbst (17. Decbr.) brachte im k. Hoftheater „Fidelio" und „Das Erwachen der Künste", Festspiel von Julius Rodenberg. Lezteres Stück bildet eine sehr angemessene, nicht phrasenhaft aufgeputzte, sondern warm empfundene Apotheose der natürlichsten Art. Aus der Handlung weht eine ansprechende Gegenwärtigkeit, und alles Gesagte ist eben so richtig als einfach und doch darum nicht minder eindrucksvoll. Im Olymp trauern die Künste, auf Erden ersehnt man ihr erneutes Erscheinen, aber kann diese Zeit des Krieges den Musen günstig sein?

„Doch einem Volke, dem die Freiheit theuer,
Ist auch die Kunst ein heilig Gut."

Der Musik gelingt es endlich, die Schwesterkünste zu beleben, jede für sich erhofft aus den grossen Thaten der Gegenwart doch neue Befruchtung. Sie steigen hinab zu dem Volke, das

„. . . . . am Ziele seiner Bahn begeht
Beethoven's und des Vaterlandes Wiegenfest."

Eine etwas merkwürdige Vermischung der Personen, die aber theatralisch von grosser Wirkung, findet insofern statt, als bei der nun folgenden Volksscene (Huldigung des Genius an den Altären der Freiheit und Schönheit) die Heroen der Künste als (stumme) Figuren im Volke persönlich erscheinen. Es wurden meisterlich dargestellt: Schiller, Goethe, Lessing, Shakespeare, Dante, — Gluck, Mozart, Weber, Haydn, Bach, Händel, — Iffland, Garrick, Rafaël, Rubens, Thorwaldsen u. s. w. Nachdem alles gruppirt, erscheinen nach mehrfachen Wechselgesängen die sieben Künste, und die Musik tritt zur Büste ihres Lieblinges und bekränzt dieselbe, indem sie sagt:

„Schwebend über jenen Feldern (den Schlachtgefilden in Frankreich)
Und von dem Lorbeer, den ich dort gefunden,
Hab ich Beethoven diesen Kranz gewunden.
Denn an des Jahrs verhängnissvollen Gaben
Soll der auch seinen Antheil haben,
In dessen selten nur verstandnem Herzen,
Was es auch sonst im Schöpferdrang empfand,
Hoch über allen Freuden, allen Schmerzen,
Die Liebe war zum Vaterland."

Auch die im weiteren Verlauf vorkommenden Strophen bieten eine richtig empfundene sympathische Charakteristik Beethoven's, die dem Dichter zur Ehre gereicht. Dem Chor der Schwesterkünste voran tritt die Tonkunst und sagt zur Huldigung:

„Wir nah'n ihm gern und nah'n ihm ehrfurchtsvoll.
Er, dem Triumphe nun bereitet werden
Und dem ein ganzes Volk heut bringt des Dankes Zoll,
Wie einsam war der Mann auf Erden!
Ein stolzes grosses Herz war sein!
Nie hat er sich gebeugt vor irdscher Grösse Schein; —
Ein König war er, und er trug die Krone
Des vollsten, schönsten Menschenthums;
Und in den Hallen nicht des eitlen Ruhms,
Ein Priester stand er vor des Ewgen Throne,
Nicht reich gegönnt war ihm der Erde Lust —
Was er geliebt, er sah es nur von Weitem:
Doch für den Schmerz, den stark verschloss die Brust,
Quoll ihm der Trost aus seiner Harfe Saiten.
Und ach! — nicht einmal das war ihm verliehn,
Den Strom der eignen Melodie zu hören . . .
Der Frühling kam — und er war stumm für ihn,
Stumm war die Welt mit ihrer Freude Chören.
Doch was der Menschen Herz und Geist bewegt,
Ward tiefer niemals als von ihm empfunden,
Und niemals, was das Schicksal auferlegt,
So gross getragen und so überwunden.
Denn was die Seele je bedrückte,
Das löste sich in holdem Klang;
Und was sie jauchzend hoch entzückte,
Ward zum Gebete, zum Gesang.
Was unter Lächeln, unter Thränen
Die Herzen an einander zieht,
Ihr Rausch — ihr ungestilltes Sehnen:
Er sang der ganzen Menschheit Lied!"

Der einfach schöne Schluss und die scenisch sehr schöne Anordnung des ganzen Festspieles fanden die wärmste Anerkennung im Publicum. Hr. Regisseur Schloss leistete sehr Schätzenswerthes. Frl. Langenhaun als Musik sprach vorzüglich. Als Einleitung war die „Weihe des Hauses" genommen. Die Chöre und kurzen Bassoli (Hr. Köhler) entstammten den „Ruinen von Athen" mit verändertem Text. Der Schlusschor findet sich mit nur sehr geringen Textvarianten in dem Beethoven'schen Liederspiel „Die gute Nachricht" und bildet mit seinem Refrain „Germania, wie stehst du jetzt so herrlich da" einen trefflichen Abschluss. Der Chor ist patriotischen Chorvereinen (speciell mit dieser Textirung) höchst zu empfehlen.*)

Sonntag, den 18. Decbr., bildete „Egmont" im Hoftheater den weiteren Festverlauf. Montag folgte die Repetition des Festspieles nebst der 5. Symphonie, Arie (Frl. Zimmermann), Violinconcert (Hr. Lauterbach) und „Leonoren"-Ouverture No. 3.

Den Beschluss der Beethoven-Festconcerte machte in würdigster Weise der Tonkünstlerverein, der im Hôtel de Saxe ein anregendes Programm bot und den grössten Dank erntete. Mit der Feier der Bürgerschaft begann das Andenken des Tages, mit einer indirecten Feier der Künstlerschaft ward es bezeichnend geschlossen. Ein Bläser-Octett (Op. 103), das offenbar der vormärzlichen Periode Beethoven's entstammt, vermuthlich schon in Bonn geschrieben wurde und in verschiedener Form als Op. 4, 63 und 103 figurirt, bildete den Grundstein; diesem folgte das Streichquartett Op. 59 in F, der Cyklus „An die ferne Geliebte" (sehr ausgezeichnet gesungen von Hrn. v. Witt) und die Sonate Op. 111 (Hr. Blassmann).

Im Hoftheater gab man, alternirend mit anderen Kräften, „Lohengrin", allerdings sehr unsauber in der Intonation und sehr schwankend. Hr. v. Witt bewährte sich in der Titelrolle anerkennenswerth und macht fortwährend die sichtliebsten Fortschritte. Die Stimmstarke ist blühend, übergenügend, die Dynamik auf guten Wegen. Hr. Schaffganz sang den Telramund, Frl. Zimmermann die Elsa, Frl. Nanitz die Ortrud.

Ludwig Hartmann.

*) Die Redaction des „Musikalischen Wochenblattes" ist im Besitz des Textes und zur Mittheilung bereit.

Wien.

Die Beethoven-Feier.

Die Beethoven-Tage sind vorüber, wir haben grosse, erhebende, unvergessliche Eindrücke empfangen und dennoch müssen wir gestehen, dass wir uns dieses Gedenkfest, für jeden wahrhaften Musikfreund, für die Kunst der Gegenwart überhaupt bedeutungsvoll, wie kein zweites, noch viel grossartiger, universeller arrangirt hätten denken können. —

Wie ganz anders hätte sich die Feier gestaltet, wenn zur Leitung derselben, bestimmt, den grössten der abgeschiedenen Meister zu ehren, der grösste lebende Componist — wenn zum Preise Beethoven's Richard Wagner erschienen wäre, der Mann, welcher — seine neueste tiefsinnige, aus Anlass dieser Secularfeier erschienene Brochure bestätigt es in jeder Zeile — Beethoven bis in die Tiefe erfasst und verstanden, wie kein anderer Künstler, der uns überdies durch seine höchst geistvolle Schrift „Ueber das Dirigiren" genugsam bewiesen, wie gerade er uns Beethoven's erhabenste Werke in vollendetster Gestalt vorzuführen die Fähigkeit besessen. —

Abgesehen von der Leitung des Festes durch einen wahrhaft grossen Genius, wie ganz anders hätte sich ein Streichquartett ausgenommen, in welchem an der ersten und zweiten Violine Laub und Joachim, an der Viola Hellmesberger und Chiostri (vom Florentiner Quartett), am Violoncell Popper, Hilpert oder Piatti — alternirend — gesessen — wie anders ein Orchester, welches sich fast ausschliesslich aus ersten ausübenden Solokünstlern constituirt hätte. Dann hätte uns müssen Franz Liszt das Es-dur, Frau Schumann das Gdur-Concert, Joachim das Violinconcert spielen, endlich hätten die Concerte in unserem grossartigsten, so oft glänzend bewährten Concertlocale, der grossen Winter-Reitschule stattfinden müssen, aber keineswegs mit, wie jetzt, unmässig erhöhten, den Genuss grösstentheils nur der Geld- und Geburtsaristokratie ermöglichenden, sondern zu den gewöhnlichen Preisen, jedoch unter Wiederholung jeder Aufführung, wodurch die festliche Stimmung, da die Genüsse Allen zugänglich gewesen wären, sich in die weitesten Kreise verbreitet hätte und dennoch dasselbe finanzielle Resultat erzielt worden wäre. Doch ich schweife von meinem Gegenstande ab, ich will Ihnen ja die Beethoven-Feier schildern, wie sie wirklich stattgefunden, nicht, wie sie hätte stattfinden sollen. Durch die misslichen Zeitverhältnisse hauptsächlich waren wir bei den grossen Festaufführungen ausschliesslich auf einheimische Kräfte angewiesen, und — das muss gerechter Weise zugestanden werden — es wurde mit denselben das Möglichste, theilweise wahrhaft Grosses geleistet.

In zwei Festvorstellungen im festlich beleuchteten neuen Hofoperntheater und drei grossen Concerten im (grossen) neuen Musikvereinssaale wurden natürlich nur Werke des erhabenen Jubilars zur Aufführung gebracht.

Die erste Festvorstellung am Vorabend von Beethoven's Geburtstag — am 16. December — stattfindend, von Capellmeister Dessoff geleitet, wurde mit der Ouverture Op. 115 in der nicht allerfeierlichsten Weise eröffnet, da dieses ohnehin nicht zu den hervorragendsten Schöpfungen des Meisters*) zählende Werk noch dazu überstürzt und gleichgiltig herabgespielt wurde. Es folgte ein scenisches Festspiel, von Dingelstedt arrangirt. Wir sehen vor dem Musentempel versammelt die hervorragendsten Solosänger und -Sängerinnen unserer Oper in festlichen Gewändern, Frl. Wolter erscheint als Muse der Tonkunst und spricht — in den weiten Räumen sehr schwach vernehmbar — einen matten Prolog von Mosenthal: das Opernpersonal stimmt nun, auf einen dem Feste entsprechenden neuen Text eingerichtet, den herrlichen Marsch und Chor aus den „Ruinen von Athen" („Schmückt die Altäre") an, da rauscht der bisher die Pforte des Musentempels verhüllende Vorhang auf, und wir erblicken eine sehr schöne malerische Gruppe, neun ideale Frauengestalten, die neun Symphonien darstellend, vor ihnen Florestan und Leonore, in ihrer Mitte hoch erhoben die Colossalbüste Beethoven's. Der Augenblick, in welchem dieses plötzlich in hellstem Glanze erstrahlende Bild des Meisters von der Muse mit frischem Lorbeer gekränzt wird, gibt uns den ersten wahrhaft feierlichen Eindruck des Abends, das ganze Haus bricht in stürmischen Beifall aus.

In die rechte Höhe der Stimmung vermochte uns aber erst der Meister selbst durch seine Sprache, durch die herrlichste nicht blos seiner, sondern aller Ouverturen — die dritte zu „Leonore" — zu versetzen. Es war wirklich der Geist des Jubiläums über jedes einzelne Orchestermitglied gebannt, es wurde mit einem hinreissenden Schwung gespielt, der so mächtig zündete, dass sich in den nicht enden wollenden Applaus zahllose da capo-Rufe mischten, denen nur wegen der bereits vorgerückten Stunde nicht Folge gegeben wurde. Auch über der sich als Schluss des Abends anschliessenden „Fidelio"-Vorstellung schwebte verklärend Beethoven's Genius: sie war die vorzüglichste, die wir seit Jahren gehört. Besonders sang Frau Dustmann die Leonore mit einer Inspiration, einer selbst die einzelne Handbewegung, sowie die geringsten, sonst gewöhnlich übersehenen musikalischen Accente umfassenden dramatischen Gesammthaltung, dass wir Wilhelmine Schröder-Devrient vor uns zu haben glaubten. Nächst Frau Dustmann war Hr. Beck der Held des Abends, der Sänger, von dem ich Ihnen leider nächstens etwas werde zu erzählen haben, was ihn in der Achtung der wahrhaften Kunstfreunde schwerlich erhöhen dürfte. Seine diesmalige Pizarro-Leistung war grossartig und bewältigend — darüber besteht keine Frage. Die HH. Walter, Schmid, Draxler, Pirk, sowie das (übrigens arg tremolirende) Frl. Tellheim wirkten ihrerseits verdienstlich zum Gelingen der Vorstellung mit.

Auf seinem eigensten Gebiete führte uns den Meister doch erst der nächste Festtag, der 17. December, vor, an welchem wieder, von Dessoff dirigirt, das erste grosse Festconcert abgehalten wurde.

Das Musikvereinsgebäude, sowie die Zufahrten zu selbem waren an diesem und den folgenden Festtagen mit Fahnen geschmückt, der grosse Saal selbst erhielt seine grösste Zierde durch einen gewaltigen Obelisk, mit Blumengewinden umhangen, mit einer goldenen Lyra geschmückt, endlich gekrönt von der musterhaften, mit sprechendem Ausdruck die Versammlung überblickenden Colossalbüste Beethoven's. Begreiflich waren sämmtliche Besucher des Concertes im schwarzen Festanzug, auch die Damen in grossentheils gewählter Toilette erschienen.

Die prachtvolle Ouverture Op. 124 leitete, schwunghaft gespielt, das Concert würdig ein. Sonach sprach Hr. Lewinsky — mit gewohnter Meisterschaft einen Prolog von Weilen, welcher in glänzender, nur theilweise etwas harter Diction den Kern der Sache, die Geistes- und Seelengrösse Beethoven's, markig zeichnete und sich dadurch sehr vortheilhaft von ähnlichen, rein auf Phrasenwirkung angelegten Gelegenheitspoesien unterschied. Den reinsten und dabei mühelosesten Genuss gewährte uns nun das wundervolle Esdur-Concert, über dessen ersten Satz schon gewissermaassen alle Zauber der Instrumentalmusik ausgegossen sind. Die Solopartie fand in Hrn. Door einen zwar nicht, wie Liszt die Massen souverain mit Titanenkraft beherrschenden, aber doch männlich energischen und dabei sich einer künstlerischen Einfachheit des Vortrages befleissenden Interpreten. Alle Nummern des Programms verfehlten nicht eine zündende Wirkung, und doch stand uns noch der tiefste und mächtigste Eindruck bevor, welcher die Erinnerungen an alles soeben Genossene völlig in den Hintergrund drängen sollte: die neunte Symphonie.

Ohne uns irgendwie in Erörterungen bezüglich der ethischen Bedeutung dieser wohl grössten Beethoven'schen Schöpfung einlassen zu wollen, constatiren wir nur, dass wir uns eines so eindringlichen Verständnisses, einer so stürmisch jubelnden Aufnahme jedes Satzes seitens des Publicums nicht erinnern. Aber auch die Aufführung war eine gar herrliche — wie den Tag vorher bei der „Leonoren"-Ouverture, spielte jedes Orchestermitglied mit doppelter Kraft, doppeltem Feuer und Ausdruck, das himmlische Adagio wurde uns von den Instrumenten ohne jeglichen technisch-instrumentalen Beiklang geradezu ins Herz „gesungen" — und wahrhaft unübertrefflich war das Finale studirt, die horrenden Schwierigkeiten der Chorpartie (das berüchtigte ausgehaltene $\bar{\bar{a}}$ der Soprane) merkte man diesmal gar nicht, gerade dieses so arg missverstandene und verketzerte Chorfinale wirkte am hinreissend-

*) Schumann urtheilt anders: er nennt Op. 115 „eine selten gehörte und noch seltener verstandene Ouverture, vom echtesten Beethoven, wie es freilich nie in eine historische Symphonie zu bannen."

sten; es mag wohl jeder Zuhörer von der Symphonie, in solch weihevoller, empfänglicher Stimmung aufgenommen, einen unvergesslichen Eindruck fürs Leben mitgenommen haben. Den Chor bildeten Delegirte der Gesangvereine „Singakademie", „Schubertbund", „Akademischer" und „Männer-Gesangverein", sowie der vollzählig vertretene „Singverein", die Soli wurden von den Damen Wilt und Gomperz-Bettelheim, den HH. Labatt und Schmid entsprechend gesungen. Dr. **Th. Helm.**

(Schluss folgt.)

Kürzere Correspondenzen.

Leipzig. Das Gewandhaus beschloss am 22. d. M. mit dem 10. Abonnementconcert die erste Serie seiner dieswinterlichen Aufführungen. Bei der Aufstellung des Programmes hatte man insofern auf das nahe bevorstehende Fest Rücksicht genommen, als für die ersten drei Nummern zwei Weihnachtslieder für gemischten Chor und die Sinfonia zum zweiten Theil von Bach's Weihnachtsoratorium gewählt worden waren. Die erstgenannten Lieder waren das bekannte „Es ist eine Ros entsprungen" von M. Prätorius und „Freut euch, ihr lieben Christen" von L. Schröter. Zwischen diesem letzteren und der ihm folgenden Programmnummer lagen Jahrhunderte. Ein Violinconcert, von Isidor Lotto componirt und vorgetragen, bildete dieselbe. Nun folgten zwei weitere Chorlieder, beide von C. Reinecke, dann Tartini's von Herrn Lotto gespielte sogenannte Teufelssonate und als Schluss die den zweiten Theil des Concertes ausfüllende C dur-Symphonie von R. Schumann. Um die Palme in der Ausführung rangen der gastirende Violinspieler und das brave Orchester, dieses hauptsächlich bei Wiedergabe der Symphonie Schumann's mit der ganzen ihm eigenen Vortrefflichkeit. Herr Lotto hat in der Zeit, seitdem wir ihn hier das letzte Mal hörten, nichts an seiner ganz erstaunlichen Virtuosität eingebüsst, eher ist dieselbe noch unfehlbarer geworden. Nur wollte es uns bedünken, als hätte seinem Vortrag damals eine grössere Ursprünglichkeit, als jetzt, innegewohnt. Weniger bedeutend zeigte sich Herr Lotto als Componist. Sein Concert, wenn auch selten unedel, bietet doch gar zu wenig des Eigenen, machte doch gar zu andenkend an andere ähnliche Compositionen von Viotti bis Vieuxtemps, als dass es ein grösseres Interesse in Anspruch hätte nehmen können. Aehnlich verhielt es sich mit den neuen Chorliedern „Volkslied" und „König Mai" von C. Reinecke, wenn dieselben auch nicht gleichweit zu den Vorbildern zurückgriffen. Gesungen wurden sämmtliche Vocalwerke zur Zufriedenheit, der Ausführung der Reinecke'schen Compositionen kam die Direction des Autors selbst um ein kleines Mehr zu Statten. Schumann's Werk, wie schon bemerkt, trefflich zu Gehör gebracht, machte schliesslich das Vorhergehende verbleichen. — —.

Leipzig. In der vierten Aufführung der „Meistersinger" am 19. Dec. war ein gelegentlich der zweiten Aufführung von uns geäusserter Wunsch, Hans Sachs und Eva durch Herrn Gura und Frl. Mahlknecht besetzt zu wissen, verwirklicht, und wohl zu allgemeinster Befriedigung. Für die erkrankte Harfenspielerin Frl. Rudolph substituirte man Frl. Stör aus Weimar. Dieselbe spielt die Lautenbegleitung zu Beckmesser's Gesängen mit abgedämpfter Harfe und eine Octave tiefer, als es Frau Rudolph thut.. Die Abdämpfung war indess zu stark, der Ton verlor dadurch an Resonanz und bekam etwas Strohernes. Im Uebrigen war die Aufführung befriedigend wie alle früheren. — Ueber den ersten theatralischen Versuch eines Herrn Landau, welcher als Stradella am 21. auftrat, wurde durch die Localblätter vorher das Publicum unterrichtet, dass Herr Landau noch unter der Direction Laube's engagirt worden sei und zwar mit der Bedingung, dass nach erfolgter Ausbildung und Reife für das öffentliche Auftreten ein zweimaliges Debutiren mit günstigem Erfolge für die Verlängerung des Engagements entscheidend sei. Laube, sonst genugsam als der Mann des strammen, nüchternen Realismus bekannt, liess sich diesmal von seiner Phantasie hinreissen, die eine Goldmine in der Stimme des jungen Tenors zu entdecken glaubte. Laube wurde ein weisser Rabe unter den Stadttheaterdirectoren und zahlte Herrn Landau eine Jahresgage von 1000 Thalern. Sein Nachfolger, Herr Director Haase, wird am Abend des 21. zu der Ueberzeugung gekommen sein, dass die Stimme des Hrn. Landau weder Gold- noch Silbermine für seine Tageseinnahmen, noch auch für den Gehörsinn seines Publicums ist. Ueber den mühsam herausgepressten Gesang des Debutanten und sein consequentes Zutiefsingen, — wenn auch beides mit Ursache grosser Befangenheit war — lässt sich nur das eine sichere Urtheil abgeben: Das Auftreten des Sängers war verfrüht. Wohl möglich, dass besondere Bestimmungen in dem oben berührten Contracte den Sänger nöthigten, schon jetzt zu debutiren, denn sonst wäre kaum anzunehmen, dass sein jetziger Lehrer, Professor Götze, dessen ausgezeichneter Schule wir so viele tüchtige Sänger verdanken und dessen Unterrichtsgang gerade dem „Chi va piano, va sano" huldigt, die Erlaubniss gegeben haben würde, mit einer so unfertigen Leistung in die Oeffentlichkeit zu treten. In der Besetzung der übrigen Rollen der Oper „Stradella" war nur die des Malvolio verändert, welcher diesmal von Hrn. Krolop gesungen wurde, — abermals in einer Weise, welche unsere Ansichten über die wenig künstlerische Art des Singens des Herrn Krolop unverändert fortbestehen lässt. — Beinahe hätten die „Meistersinger" schon als Ersatz-Reserve dienen müssen. Für den 23. war ein Weihnachtszugstück für grosse und kleine Kinder, „Sneewittchen", zur Aufführung bestimmt, musste aber zurückgelegt werden. Hierfür sollten nun die „Meistersinger" gegeben werden, aber die anhaltende Heiserkeit des Frl. Bosse und die Beurlaubung des Frl. Mahlknecht verhinderten nicht nur die für den 23., sondern auch die für den ersten Feiertag bestimmte Wiederholung der „Meistersinger". Wer Lust hatte, sich dafür mit Auber und seinem Epigonen Flotow zu trösten, konnte sich die an beiden genannten Tagen gegebenen Opern „Die Stumme von Portici" und „Martha" anhören. (Bei letztgenannter Oper stand „Musik von Friedrich Flotow" auf dem Theaterzettel. Mit Schrecken bemerkten wir die Weglassung des Wörtchens „von", denn es ist um so wichtiger, das Publicum daran zu erinnern, dass Herr von Flotow von Adel ist, als dasselbe bei dem Anhören seiner Opern den Adel unmöglich herausfinden kann.) Im alten Theater wurde am zweiten Feiertag „Czaar und Zimmermann" gegeben, der Czaar war durch Hrn. Gura und Marie durch Frl. Preuss besetzt. ***

Cöln, 18. December. Wir haben in dem vorigen Berichte die erste Soirée für Kammermusik, Dienstag den 29. Nov., gänzlich übersehen. Die Kammersoiréen werden auch in diesem Jahre in der gebräuchlichen Zahl von sechs veranstaltet werden, und wenn es erlaubt ist, aus der Theilnahme des Publicums an der ersten Soirée einen Vorausschluss zu machen, so dürften dieselben sich in jetziger Saison einer ungewöhnlichen Blüthe erfreuen. Der überaus gefüllte grosse Saal des Hôtel Disch bot wirklich einen für die augenblicklichen Verhältnisse überraschenden Anblick. In keinem der bis jetzt abgehaltenen Concerte — wofern nicht patriotische Zwecke ausgesprochen waren — konnte man verhältnissmässig eine so starke Frequenz bemerken. Die Ausführung der 1. Soirée hatten die HH. Dr. Hiller, v. Königslöw, Derckum, Japha und Rensburg übernommen. Die Soirée wurde eröffnet mit Streichquartett von Mendelssohn No. 2, E moll, aus Op. 44, unter äusserst fein nuancirter Execution. Es folgte dann eine Serenade für Piano und Violoncell (Op. 109) von F. Hiller, gespielt vom Componisten und Hrn. Prof. J. Rensburg. Die Serenade besteht aus 5 Sätzen: a) Allegretto quasi Andante, b) Menuett, c) Capriccietto, d) Variationen und e) Finale. Die einzelnen Sätze sind wohlthuend kurz und abgerundet. Das Ganze erinnerte uns nach Conception und Durchführung — nicht indessen in der musikalischen Schreibweise — lebhaft an die Manier Rob. Schumann's, reizende, kleinere Blätter zu einem grösseren Album zusammenzufügen. Der Eindruck war ein recht günstiger. Zum Schlusse wurde Beethoven's Streichquartett No. 1 aus Op. 18 executirt. Nach den Statuten des am 1. Juli dieses Jahres gegründeten hiesigen Tonkünstlervereins sollen jeden Winter vier öffentliche Aufführungen stattfinden. Der erste dieser Musikabende wurde am 13. December im Isabellensaale des Gürzenich abgehalten. Die Ensemblestücke bestanden in zwei Nummern: 1) Quartett für Piano, Violine, Viola und Violoncell, Op. 43, von Friedrich Kiel, wovon der erste und namentlich der letzte Satz durch Frische und Plastik am besten gefielen. Das Motiv des Adagio-Satzes scheint uns durch Trugwendungen — wenn dieser dem Trugschlusse analoge

Ausdruck gestattet ist — unnöthig in die Länge gezogen; der Satz gewinnt dadurch nicht an Prägnanz. 2) Andante und Scherzo aus dem Streichquartett Op. 13 von Adolph Köttlitz. Das Motiv des Andante ist etwas zu klein für die zahllosen Wiederholungen, womit es bedacht ist, und das Scherzo eine stark operistische Tonmalerei; Gewitter und Blitz scheinen nicht vergessen, sie treten aber auch in wohlbekannter und oft gehörter Gestalt auf. Für Clavier allein spielte Hr. Dr. Hiller vier Sätze: Allemande, Allegro, Courante, Gavotte aus der 8. Suite von Händel. Die vollendete, in echt künstlerischer Durchdringung auch nicht die geringste Tonnuance übersehende Manier, in welcher Hiller diese älteren Claviersachen ausführt, sucht wirklich ihres Gleichen. Mit Hrn. Prof. Ed. Mertke zusammen spielte der Ebengenannte auch noch die Variationen zu vier Händen über eine Sarabande von J. S. Bach von C. Reinecke (Op. 24). Als Violinsolist wirkte Hr. Concertmeister Otto v. Königslöw mit der Tartini'schen Sonate No. 5, E moll aus Op. 1. Die Clavierbegleitung (von Henri Holmes) war in Händen des Hrn. Fr. Gernsheim, dessen feines, discretes Spiel sowohl hier als bei dem schon genannten Clavierquartett ganz besondere Erwähnung verdient. Hr. v. Königslöw trug die schwierige Fugensonate mit grosser Meisterschaft vor. — Einige Lieder für Sopran gaben Frl. Sandberg aus Norwegen, Schülerin des Hrn. Prof. Lindhult, Gelegenheit, ganz ausserordentliche technische Vollendung in Tonbildung und Stimmansatz zu zeigen. Die Stimme ist freilich nicht gross und weite Räume genug füllend, auch schien die formelle Stimmbeherrschung etwas zurückdrängend auf die lebendige Empfindung zu wirken. A. G.

Frankfurt a. M. Unsere Beethoven-Feier hat vollkommen ihren Zweck erreicht. Konnte derselben auch nicht jenes äusserliche Festgewand verliehen werden, wie es vor dem traurigen Kriegsgeschick von allen Seiten ihr zugedacht war, so war der innere Werth der in dem Andenken des grossen Genius verlebten Stunden ein um so bedeutender, Stimmung und Eindruck derselben von um so tieferer und nachhaltigerer Wirkung. Die Hochgenüsse, die die reiche Masse der an uns vorübergezogenen Meisterwerke uns spendete, haben wohl auch bei dem minder Gefühlvollen die Bedeutung des grossen Geistes klar an den Tag gelegt; die Verehrung für ihn muss eine noch gesteigertere geworden sein, und mit Stolz und Freude darf jeder Deutsche von dem grossen Meister mit Richard Wagner sprechen: Dem Weltbeglücker gehört der Rang noch vor dem Welteroberer! — Unsere bedeutendsten Kunstinstitute haben sich einzeln wie gemeinschaftlich beeifert, die herrlichsten Gaben seiner schaffenden Kraft in möglichster Vollendung vorzuführen. — Nachdem bereits eine Art Vorfeier am 9. December durch Professor Riehl aus München stattgefunden hatte, in welcher vor der zahlreich erschienenen Zuhörerschaft der Museums-Gesellschaft der gewandte Redner den Beethoven, wie ihn die Gegenwart aufzufassen hat, dargestellt, eröffnete der Rühl'sche Verein die eigentliche Festwoche durch ein grosses Concert am Dienstag, den 13. December. Feierliche Stille herrschte, als der von Friedrich Hornfeck (Dichter der „Schenkenlieder") verfasste und von unserem trefflichen Mimen Hrn. Zademack gesprochene Prolog die lichten und geschmückten Räume des grossen Saales erfüllte. Der Inhalt der poetischen Worte war der Bedeutung des Festes höchst angemessen und wurde durch lebhaften Beifall begrüsst. — Daran schloss sich die „Coriolan"-Ouverture, leider in etwas zu breitem Tempo gespielt, oder richtiger dirigirt, und der Liederkreis „An die ferne Geliebte". Der Interpret desselben, Hr. Vogl aus München, liess nach Empfindung und musikalischem Verständniss nichts zu wünschen übrig, wogegen die etwas dicke Klangfarbe seines Organs für das schwärmerisch duftige Wesen dieses Gesanges nicht ganz passte, so sehr Hr. V. sich auch des mezza voce bediente. — Die Messe in C dur, fleissig eingeübt, beschloss mit dem warmen Ruf nach Frieden, der jetzt von Jedermann gern vernommen wird, den stimmungsvollen Abend. — Die Museums-Gesellschaft widmete am 16. December ihren fünften Abend dem Andenken Beethoven's mit seiner Ouverture Op. 124, dem Violinconcert, dem Einen und Einzigen, durch Hrn. Concertmeister Heermann prächtig vorgetragen, und dem „Kyrie", „Sanctus" und „Benedictus" aus der Missa solemnis. Darauf folgte die Chorphantasie (Hr. Capellmeister Wallenstein in schönster Weise den Pianopart vertretend) und zum Schluss die C moll-Symphonie. Ein Ueberblick dieses Programmes beweist, dass Kraft und Ausdauer der Orchestermitglieder hart auf die Probe gestellt waren, dieselbe wurde von ihnen aber bis zum letzten Bogenstrich vortrefflich gelöst. Sonnabend, den 17. Decbr., dem wirklichen Geburtstag, wurde im Theater „Fidelio" mit den besten Kräften aufgeführt. An der Ausführung liess sich Manches tadeln, was an dem Tage besonders wehe that. Nach dem Schluss der Oper wurde die erste „Leonoren"-Ouverture gespielt, während auf der Bühne die Züge Beethoven's, verkörpert in der trefflichen Büste unseres Bildhauers Schierholz, mit Lorbeer und Blumen bekränzt, sinnend herniederschauten. — Der vierte Kammermusik-Abend brachte das E moll-Quartett Op. 59, die Clavier-Sonate in A für Violoncell und als letzte Nummer das reizende Septett Op. 20. Wie sich nach abermals hundert Jahren unsere socialen, politischen und kirchlichen Zustände auch gestaltet haben mögen, ein grosser Geist wie Beethoven wird ewig gleiche Herrschaft, gleiche Verehrung für sich behaupten, denn der Tempel der wahren Kunst, deren mächtigste Säulen er eine ist, ist unzerstörbar. H. H.

Halle a. S. 17. Decbr. Da die diesmalige December-Soirée der hiesigen Singakademie aus zufälliger äusserer Veranlassung auf den 17. fiel, so durfte sie es nicht unterlassen, dem Tag seine Ehre zu geben, wenn ihr gleich eine eigentliche Beethoven-Feier aus mannichfaltigen Gründen unmöglich war. So wurde denn dem Herbst und Winter aus Haydn's „Jahreszeiten", welche zur Aufführung bestimmt waren, die vierte Symphonie in B dur vorangeschickt und unter der umsichtigen Leitung unseres Musikdirector Voretzsch mit einer Klarheit und Sauberkeit ausgeführt, dass man von den hiesigen Kräften durchaus nicht mehr verlangen konnte. Das Gleiche lässt sich von der Darstellung der zwei Theile der „Jahreszeiten" rühmen. Der Chor, trotz seiner durch die Zeitumstände augenblicklich sehr geminderten Zahl, war so eingeübt, dass er in Sicherheit, Ausdruck und selbst in Kraft vollständig genügte. Und die Soli wurden von der Gattin unseres Musikdirectors, von Hrn. Wiedemann aus Leipzig und einem benachbarten Gutsbesitzer von vortrefflicher Bassstimme so künstlerisch in der Technik und zugleich so gemüthvoll und herzgewinnend ausgeführt, dass allgemeine Befriedigung der aufgewandten nicht geringen Mühe zum Lohne ward. —r—.

London. Die Sacred Harmonic Society setzt für den 23. December ihre 39. jährliche Aufführung des „Messias" (und deren Wiederholung für den 30. Decbr.) unter Mitwirkung der Damen Fr. Sinico und Fr. Viardot-Garcia, sowie der HH. Vernon Rigby und Foli an. — Die Monday-Popular-Concerts brachten am 17. Decbr. von Beethoven das Streichquartett Op. 59, No. 3 (C dur), das Pianofortetrio Op. 70, No. 2 (Es dur), und die Pianofortesonate Op. 53 (C dur) durch Fr. Norman-Neruda und die HH. Ries, Straus, Piatti, Hallé, sowie durch Hrn. Stockhausen Lieder des Meisters zur Ausführung. Im Covent-Garden-Theatre wurde an demselben Tage „Fidelio" aufgeführt. — Die Pianistin Fr. Arabella Goddard wird sich nach ihren Productionen in den Monday-Popular-Concerts im März nächsten Jahres von ihrer öffentlichen künstlerischen Thätigkeit zurückziehen. — Mr. Gounod benutzt die Zeit seines gezwungenen Londoner Aufenthaltes zur Vollendung seiner grossen Oper „Polyeucte" (nach Corneille) und zur Composition eines Oratoriums nach selbstverfassten Texten. — Ein anderes neues Oratorium „Gideon" vom englischen Componisten Cusins, dem Leiter der Ancient Philharmonic Society, wird nächstens zur Aufführung gelangen. — Eine neue komische Oper von M. Hervé, „Aladdin No. 2", Text von Alfred Thompson, ist zur Aufführung im Gaiety-Theatre bestimmt.

München, 19. Decbr. Drei Festabende liegen hinter uns, und mit Freuden constatiren wir der Hoftheater-Intendanz, dass sie das Andenken Beethoven's so feierlich und künstlerisch beging, als dies nur immer möglich war. Die Vorfeier bildete ein Kammermusik-Concert Beethoven'scher Werke im k. Residenztheater und ward mit einem, durch Regisseur und Hofschauspieler Richter vorgetragenen Prolog von Martin Greif eröffnet. Das Walter-Quartett spielte hierauf das A dur-Quartett mit bekannter Virtuosität.

(Möge hier das Bedauern Platz finden, dass der treffliche Primgeiger bisweilen zu stark mit dem Bogen reisst und hierbei durch heftige Geberden mehr die Schwierigkeit, als die Tiefe der Composition zur Darstellung bringt.) Als 2. Programmnummer trug Frau Diez drei irische Lieder mit Triobegleitung (G. Wüllner, Abel und Werner) vor, mit welchen sie rauschenden Beifall errang. Folgte nun Claviertrio in D, Op 70, gespielt von den HH. Barmann jun., Abel und Werner; dann drei Lieder: a) „Nur, wer die Sehnsucht kennt," b) „Kennst Du das Land," c) „Neue Liebe, neues Leben," in deren Wiedergabe Frl. Stehle eine so edle Seelenwärme legte, dass ein Sturm von Applaus die Sängerin veranlasste, das letzte Lied zu wiederholen. Den Schluss der Soirée bildete der Vortrag des Quartettes in Fdur, Op. 59, durch die HH. Jos. und Ben. Walter, Thoms und Müller. Vermittelst geschickten Arrangements der Bühne war der gut meublirte und gegen die Coulissen abgeschlossene Bühnensalon so akustisch hergerichtet worden, dass die feine Kammermusik zu vorzüglicher Geltung kam. Der eigentliche Beethoven-Festabend fand Tags darauf im kgl. Hoftheater statt. Beim Eintritte ward man durch den poetischen Anblick des scenischen Hintergrundes angenehm überrascht. Beethoven's Riesen-Statue (wahrscheinlich das Gypsmodell der Bonner Statue aus der v. Miller'schen Erzgiesserei) hob sich von einem Lorbeerwalde und blauem Himmel ehrfurchtgebietend ab und beherrschte die Bühne, die man zu einer grossartigen Halle umgeschaffen hatte. Von der Decke zogen sich zeltartig grüne Guirlanden nach verschiedenen Thorbogen der Halle und waren von Karyatiden gehalten. Riesenlüstres beleuchteten tageshell das Podium, das sich, über den Orchesterraum terrassenförmig abfallend, an die Parquetreihen schloss. Paul Heyse's vorzüglicher Prolog fand durch Frl. Ziegler's Heldenorgan mächtige Wiedergabe und erregte den Hörern weihevolle Stimmung für die darauffolgende Cmoll-Symphonie, bei der nur zu beklagen war, dass durch ungünstige Aufstellung manche Blasinstrumente keine Wirkung thaten, wie z. B. im letzten Satze die charakteristischen Piccolo-Läufe ganz verloren gingen. Zahllose Proben mit der k. Vocalcapelle und den Sängern der k. Musikschule waren der Missa solemnis vorangegangen, die heute nun zum ersten Male nach 12 Jahren hervortrat. Ueber dieses Werk zu schreiben, hiesse mit freier Hand Perlen aus dem Feuer holen. Wohl in keiner Zeit konnte der Schmerzensruf, der himmelstürmende, immer wiederkehrende Choraccord: Pacem, pacem! einen erschütternderen Eindruck machen, als gerade jetzt. Mit Beethoven's Klageschrei schmolz die Seele der Hörer in Eine Sehnsucht, Ein Verlangen: Friede! Der dritte Festabend ward durch „Egmont" gefeiert, da unsere Hofbühne zur Zeit keine Primadonna besitzt, die einen Fidelio würdig leisten könnte. Zum Schlusse sei der vorzüglichen Aufführung der Missa solemnis unter Wüllner's Leitung die aufrichtigste Bewunderung gezollt, ganz besonders den mustergiltigen Leistungen des Frl. Leonoff, deren seraphischer Sopran auch jüngst in dem Requiem von Rheinberger die Hörer bezaubert hatte. M.

St. Petersburg, 12/24 Decbr. Die Italienische Oper brachte diese Woche „Hugenotten", „Traviata" und „Afrikanerin". Unsere Theaterdirection hat es namentlich auf „Traviata" abgesehen, denn sie wird in der Russischen Oper seit längerer Zeit allwöchentlich gegeben, und doch scheint das Publicum durch diese fade Musik ergötzt zu werden; — übrigens ist die Besetzung der „Traviata" in der Italienischen Oper ganz vorzüglich, — Adelina Patti, Colzolari und Graziari leisten darin Vollkommenes. Was Adelina Patti anbelangt, so ist sie unstreitig eine phänomenale Erscheinung unserer Zeit; wer sie nicht gehört hat, kann sich keinen Begriff machen, auf welch einer Höhe der technischen Ausbildung sie steht, kein Instrument ist im Stande das zu leisten, was ihre Kehle mit glockenreiner Intonation hervorbringt. Die Russische Oper besitzt auch einen Schatz in der Person des Frl. Lavrofsky, — ihre Stimme ist klangvoll und von einer bezaubernden Schönheit, unbedingt ist Frl. Lavrofsky als die beste Altsängerin zu bezeichnen. Genanntes Institut brachte als letzte Novität „Amallat-Beck" von Afanassieff, welche gründlich durchgefallen ist, in Folge dessen die Direction allen Respect vor unseren vaterländischen Componisten verloren hat. Vor Kurzem nämlich wurde der Direction die Oper „Der steinerne Gast" vom verstorbenen Dargomijsky durch den Erben für die Summe von 3000 R. S. proponirt, sie ertheilte aber eine abschlägige Antwort; darob sind die Anhänger von Dargomijsky natürlich empört, und hat man jetzt eine Subscription für den Ankauf dieser Oper eröffnet, um sie später der Theaterdirection als Geschenk zu überreichen. Zum Benefiz des ausgezeichneten Sängers Palecèk wird die böhmische komische Oper „Die verkaufte Braut" von Smetana einstudirt. Es bleibt noch zu bedauern, dass für diese Saison „Lohengrin" vom Repertoire verschwunden ist. — Morgen findet die dritte und letzte Quartett-Matinée von Wieniawski statt; leider waren diese Concerte sehr schwach besucht und zwar aus dem Grunde, weil schon vorher sechs Quartett-Soiréen stattfanden, drei Soiréen nämlich der Russischen musikalischen Gesellschaft und drei Soiréen, veranstaltet von Auer und Davidoff. Es ist die Rede davon, dass Wieniawski seine hiesige Stellung aufgeben will, er soll von Ullmann einen sehr brillanten Antrag für zwei Jahre erhalten haben. — Von fremden Künstlern befinden sich Marie Wieck aus Dresden und Hr. Besekirsky aus Moskau hier, auch erwartet man in nächster Woche Joachim. — Für den 20. Dec. ist ein Riesenconcert von dem italienischen Capellmeister Vianesi angezeigt; in diesem Concert wirken alle italienischen Sänger von A bis Z mit, die ersten Plätze kosten nur 10 R. S., selbt in England würde man über diese unverschämten Preise erstaunt sein. — Am 22. Dec. findet in der kaiserlichen Sänger-Capelle ein Concert von Besekirsky statt, und am 27. Dec. wird die Ddur-Messe als Beethoven-Feier aufgeführt. Frl. Marie Wieck wird schon morgen in der Quartett-Matinée von Wieniawski mit der Sonata appassionata von Beethoven sich bei dem Publicum introduciren. ∴

Concertumschau.

Aarau. Das erste Winterconcert des Cäcilien-Vereins gestaltete sich zu einer Beethoven-Feier. Nach einem Prolog folgten die Adur-Symphonie und die „Ruinen von Athen".

Amsterdam. Am 15. d. M. erstes Concert der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst mit der Missa solemnis, dem Finale aus „Fidelio" und der neunten Symphonie von Beethoven.

Augsburg. 12. Abonnementconcert des Oratorienvereins. U. A.: Spanisches Liederspiel von R. Schumann, Sonate für Pianoforte und Violoncell, Op. 69 und Claviertrio Op. 97 von Beethoven.

Barmen. Am 21. Decbr. Beethoven-Concert: Ouverturen zu „Prometheus", „Egmont" und „Leonore", Clavierconcert in Es dur u. A. m.

Berlin. Die königl. Capelle führte in ihrer Symphonie-Soirée am 17. d. M. zu Ehren Beethoven's dessen Symphonien in Adur und Cmoll und das Violinconcert vor. — Das Programm der Beethoven-Feier der Bilse'schen Capelle umfasste die Ouverturen „Weihe des Hauses", „Coriolan", „Fidelio", „Egmont" und No. 3 zu „Leonore", sowie die drei ersten Sätze der 9. Symphonie. — Berliner Symphoniecapelle unter Stern am 17. Decbr.: Neunte Symphonie, Esdur-Concert von Beethoven.

Bern. 3. Abonnementconcert. Bdur-Symphonie von R. Schumann etc. — Beethoven-Concert in der Kirche mit Cmoll-Symphonie und Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester (die Pianofortepartie vortrefflich von Hrn. Th. Frantzen gespielt).

Bielefeld. Beethoven-Concert mit der „Fidelio"-Ouverture, dem Violinconcert, Cmoll-Symphonie etc.

Bonn. Am 17. d. M. Beethoven-Feier. U. A. Ouverture Op. 124, 2 Sätze aus der Cdur-Messe, 8. Symphonie.

Brandenburg a. H. Beethoven-Feier der Steinbach'schen Singakademie: Ouverture zu „Prometheus", Violinconcert (von Hrn. R. Heckmann nach eingegangener Mittheilung in vollendeter Weise zu Gehör gebracht), „Die Ruinen von Athen" etc.

Cassel. Beethoven-Feier: Ouverture Op. 124, Violinconcert (Hr. Lauterbach), neunte Symphonie.

Cöln. 4. Abonnementconcert als Beethoven-Feier: Ouverture Op. 124, Violinconcert, Clavierphantasie, Sinfonia eroica etc.

Elberfeld. Am 17. zu Beethoven's Andenken: Missa solemnis.

Elbing. Der Neue Gesangverein unter Hrn. Schwalm's Leitung feierte am 14. d. M. das Beethoven-Seculum durch Vorführung von dessen Cdur-Messe, Cmoll-Symphonie und Clavierphantasie.

Esslingen. Der Oratorienverein veranstaltete am 11. d. M. eine Aufführung von Mendelssohn's „Athalia".

Friedberg a. U. Beethoven-Feier des Musikvereins am 16. Dec.: Ouverture zu „Egmont", Sonate pathétique, Chor „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" u. A. m.

Genf. Beethoven-Feier am 17. d. M.: „Egmont"-Musik, Es dur-Concert (Hr. A. Jaell) etc.

Glauchau. Der Concertverein veranstaltete am 8. Dec. eine Beethoven-Feier, in welcher u. A. des Jubilars Sinfonia eroica und Lassen's Beethoven-Ouverture zu Gehör kamen.

Hamburg. 3. Philharmonisches Concert am 17. Decbr. als Beethoven-Feier: Sinfonia eroica, Esdur-Concert (Cl. Schumann), Ouverture No. 3 zu „Leonore". — Eine umfängliche Beethoven-Feier hatte der thätige Musikdirector O. Beständig mit seinem Musikinstitut und der unter seiner Leitung stehenden Singakademie ermöglicht. An drei Abenden wurde dem Heroen durch Vorführung verschiedener Werke gehuldigt.

Innsbruck. 1. Concert des Musikvereins am 22. Nov.: 2. Symphonie von Beethoven, Ouverture zu „Die Heimkehr aus der Fremde" von Mendelssohn etc. — Am 17. d. M. Beethoven-Feier des Musikvereins: „Egmont"-Ouverture, Clavierconcert in Cmoll, Pastoralsymphonie u. A. m.

Leipzig. Musikalische Unterhaltung zur Feier des 100jährigen Geburtstages Beethoven's, veranstaltet vom Zschocher'schen Musikinstitut: Claviertrio Op. 70, No. 1, Thema und Variationen aus der Sonate Op. 47, Sonate Op. 53 u. s. w.

Magdeburg. Der Tonkünstlerverein brachte in einer Beethoven-Vorfeier u. A. die Quartette Op. 18 und Op. 132 zu Gehör. Die eigentliche Feier hatte 10 Tage später statt mit der Ouverture No. 3 zu „Leonore", dem Clavierconcert in Cmoll, dem „Kyrie" aus der Missa solemnis, der Cmoll-Symphonie etc.

Oldenburg. 1. Abendunterhaltung für Kammermusik am 16. Decbr.: Claviertrio Emoll, Op. 24, von B. Scholz, 3 Phantasiestücke, Op. 73, von R. Schumann, Claviertrio Op. 70, No. 1, von Beethoven.

Prag. 3. Philharmonisches Concert mit Beethoven'schen Compositionen: Fidelio-Ouverture, Violinconcert, 8. Symphonie. — Durch ein höchst schnurrig zusammengestelltes Programm zeichnete sich das Concert aus, welches man im Conservatorium zu Ehren Beethoven's angesetzt hatte. Dasselbe fasste nämlich u. A. ein Oboe- und ein Contrabasssolo in sich.

Salzburg. Beethoven-Feier am 17. und 18. Decbr. mit dem „Chor der Gefangenen" aus „Fidelio", „Egmont" und der Missa solemnis.

Zürich. Beethoven-Feier mit der „Coriolan"-Ouverture und 8. Symphonie.

Zweibrücken. Der Cäcilien-Verein gab am 17. d. M. ein Beethoven-Concert, welches Marsch und Chor aus den „Ruinen von Athen", das Violinconcert, „An die ferne Geliebte", „Meeresstille und glückliche Fahrt" und die 2. Symphonie bot.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Hr. Capellmeister Götze vom Walhallatheater ist an das Friedr.Wilhelmstädtische Theater engagirt worden. Herr Gudehus, der zur Zeit noch seinen Gesangstudien unter Hrn. G. Engel's Leitung oblag, wird demnächst im königl. Hoftheater als Nadori in „Jessonda" debutiren. **Bern.** Für das dritte Abonnementconcert war die Violinvirtuosin Frl. Therese Liebe, welche in letzter Zeit vielfach in benachbarten Orten concertirte, gewonnen worden.— **Bremen.** Im vierten Privatconcerte am 20. d. M. wirkte Frau Dr. Clara Schumann mit. Dieselbe trug unter Anderem Beethoven's Gdur-Concert und desselben Meisters Phantasie Op. 80 vor. — **Chemnitz.** Frau Peschka-Leutner von dem Stadttheater zu Leipzig gastirte am 22. d. M. hierselbst im „Barbier von Sevilla". — **Cöln.** Wegen Unwohlseins hat Hr. Theodor Wachtel sein Gastspiel plötzlich abgebrochen. — **Genf.** Zu einer von Hrn. von Senger am 17. d. M. veranstalteten Beethoven-Feier hatte sich der berühmte Pianist Hr. Jaell als Mitwirkender eingestellt und spielte des Jubilars Es dur-Concert. — **München.** Der Hofopernsänger Hr. Bachmann hat allem Anschein nach seine Stimme für immer verloren. Der in Folge dessen ihm von der kgl. Hoftheater-Intendanz gestellte Antrag, seinen Contract gegen Entschädigung von 24000 Fl. zu lösen, wurde von dem Sänger abgelehnt. — **Prag.** Am 19. d. M. gastirte im Deutschen Landestheater Fr. Friederike Fischer vom Wiener Theater an der Wien als Boulotte im „Blaubart".

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 24. Decbr.: 1) „Es ist ein Ros entsprungen", von C. G. Reissiger. 2) „Vom Himmel hoch", von E. F. Richter. 26. Decbr.: 1) „Kyrie" und „Gloria", von A. André. 2) Aus „Christus" von F. Mendelssohn-Bartholdy. — b) Nicolaikirche am 25. Decbr.: Dasselbe. — **Chemnitz.** St. Jacobikirche am 25. Decbr.: „Gloria" aus der „Grossen Messe" von F. Schubert. 26. Decbr.: Chor a capella von E. F. Richter. — **Dresden.** Kirche zu Neustadt am 25. Decbr.: „Ehre sei Gott in der Höhe", von A. Bergt. — **Magdeburg.** Domkirche am 25. Decbr.: 1) Frohlocket, ihr Völker", Graduale von Mendelssohn-Bartholdy. 2) „Daran ist erschienen", von Ritter. Am 26. Decbr.: „Es ist ein Ros entsprungen", von M. Prätorius. — **Torgau.** Am 25. Decbr.: 1) „Es wird ein Stern aus Jacob aufgehn", von Mendelssohn-Bartholdy. 2) „Quem pastores laudavere", von Grell. 3) Es ist ein Ros entsprungen", von M. Prätorius. Am 26. Decbr.: „Halleluja!" von Händel. — **Weimar.** Stadtkirche am 25. Decbr.: Erster Theil aus J. S. Bach's Weihnachtsoratorium. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 25. Decbr.: 1) Pastoralmesse in B von L. Rotter. 2) Graduale (Redemptor nobis) und Offertorium (Pueri concinnite) von J. Herbeck. Am 27. Decbr.: 1) Messe in F von J. Herbeck. 2) Graduale (Gloriamini) von Lindpaintner. 3) Offertorium von Mozart. — b) Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 25. und 26. Decbr.: Werke von Händel, Cherubini etc. — c) Italienische Nationalkirche am 25. Decbr.: 1) Nelson-Messe von J. Haydn. 2) Graduale von J. Krall. 3) Offertorium von L. Weiss. Am 26. Decbr.: 1) Messe in D von C. Wolf. 2) Tenorsolo von G. Lickl. 3) Ave Maria von Gounod. — d) Dominikanerkirche am 26. Decbr.: 1) Messe von Mittassek. 2) Chor von Gänzbacher. 3) Bass- und Violinsolo von Rotter. — e) Kirche zu St. Carl am 25. Decbr.: Pastoralmesse von Abt Vogler. — f) Mariahilfer Kirchenmusikverein am 25. Decbr.: 1) Messe von Haydn. 2) Graduale von Cherubini. 3) Offertorium von Eybler. — g) Rossauer Kirchenmusikverein am 25. Decbr.: 1) Pastoralmesse in A und Graduale von K. Führer. 2) Offertorium von A. Diabelli.

Opernübersicht.

(Vom 18. bis 25. December.)

Leipzig. Statth.: 19. Meistersinger; 21. Alesandro Stradella; 23. Martha; 25. Stumme von Portici. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 18. Die beiden Schützen; 19. Rienzi; 21. Fidelio; 25. Lohengrin. — Nowackth.: 18. Fra Diavolo; 19. Freischütz; 20. Lucia von Lammermoor. 21. Czaar und Zimmermann; 22. Maurer und Schlosser; 25. Fra Diavolo. — Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 26. Orpheus in der Hölle. — **Bremen.** Stadtth.: 18. Johann von Paris; 21. Figaro's Hochzeit; 23. Waffenschmied. — **Breslau.** Statth.: 19. Ruinen von Athen; 23. Fidelio; 25. Lohengrin. — **Brüssel.** Théâtre royale de la monnaie: 18. Postillon de Lonjumeau. — **Carlsruhe.** Grossherzogl. Hofth.: 18. Fidelio; 22. Prophet; 23. Barbier von Sevilla. — **Cassel.** Königl. Hofth.: 21. Titus; 23. Der häusliche Krieg (Fr. Schubert). **Chemnitz.** Stadttheater: 22. Barbier von Sevilla; 25. Freischütz. — **Cöln.** Thaliath.: 18 Blaubart; 19. Rigoletto; 21. Blaubart; 22. Freischütz; 25. Die lustigen Weiber von Windsor. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 21. Lohengrin; 25. Lohengrin. — **Florenz.** Teatro della Pergola: 18. Ione. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 21. Don Juan. — Thaliath.: 22. Grossherzogin von Gerolstein. — **Hamburg.** Stadtth.: 18. Die beiden Schützen; 19. Lucia von Lammermoor; 21. Weisse Dame; 22. Rübezahl; 23. Die beiden Schützen; 25. Wasserträger. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 19. Regimentstochter;

23. Wasserträger; 25. Wasserträger. — **Kiel.** Stadtth.: 18. Weisse Dame; 25. Die vier Haimonskinder. — **Magdeburg.** Stadtth.: 18. Undine; 22. Margarethe; 23. Margarethe; 25. Margarethe. — **Mannheim.** Grossh. Hof- und Nationalth.: 18 Hugenotten. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 22. Margarethe. — **Nürnberg.** Stadtth.: 18. Fidelio. — **Prag.** Dtsch. Landesth.: 19. Blaubart; 21 Tell — Czch. Nationalth.: 20. Don Juan; 22. Troubadour. — **Stuttgart.** Königl. Hofth. 18. Troubadour; 20. Joseph in Egypten; 22. Fra Diavolo. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 20. Norma; 22. Norma; 23. Tell. — **Wien.** Neues k. k. Hofopernth.: 21. Mignon; 25. Robert der Teufel.

Aufgeführte Novitäten.

Kiel (F.), Streichquartett. (Berlin, 3. Kammermusik Joachim's.)
Lassen (E.), Beethoven-Ouverture. (Glauchau, Beethoven-Feier.)
Liszt (F.), „Die heilige Elisabeth". (Weimar, Kirchenconcert.)
— — Beethoven-Cantate. (Pest, Beethoven-Feier.)
Lotto (I.), Violinconcert mit Orch. (Leipzig, 10. Gewandhausconc.)
Pfyffer (Fr.), Symphonie. (Luzern, Concert im Stadtth.)
Reissmann (A.), „Drusus' Tod". Cantate. (Berlin, Concert des Handwerkervereins.)
Roda, Symphonische Dichtung f. Solo, Chor u. Orch. (Rostock, 9. Concert d. Singakad.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 36. Zur Quintenfrage. Von H. Bellermann. — Anzeigen und Beurtheilungen (Geistliche Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert, herausgegeben von G. W. Teschner). — Berichte.

Echo No. 51. Recensionen. — Gluck und die Berliner Oper. — Kunstnachrichten. — Beilage: Rede des Dr. J. Alsleben beim Beethoven-Fest des Berliner Tonkünstlervereins. — Die Musik der Telegraphendrähte. — Nachrichten und Notizen.

Musica sacra No. 12. Tonbilder in bunter Reihe aus den modernen Kirchencomponisten. Von F. Witt. X. Eybler's 4., 5. und 7. Messe. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 51. Besprechung von Carl Löwe's, von C. H. Bitter bearbeiteter Selbstbiographie. — Abdruck der in der „N. Fr. Pr." erschienenen Ed. Hanslick'schen Kritik über R. Wagner's „Beethoven". — Nachrichten und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 52. Beethoven-Feier in Leipzig. — Besprechung von Compositionen A. Faminzin's. — Ein ungedruckter Brief von L. v. Beethoven. — Correspondenzen, Nachrichten und Notizen. — Kritischer Anzeiger (Patriotische Gesänge).

Zeitschrift für katholische Kirchenmusik No. 12. Zum 17. December. — Mittheilungen der Redaction. — Mit Musikbeilage.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die Originalhandschrift der Partitur von Mozart's „Titus" ist von dem bisherigen Besitzer derselben, dem Rentier Hrn. Hermann Demuth in Berlin, der königl. Berliner Bibliothek geschenkt worden.

* Das laufende Jahr ist für das Leipziger Musikleben eines der gewichtigsten gewesen, denn es bot drei Aufführungen der „Missa solemnis", zweimalige Vorführung der „Neunten" und die ersten Vorstellungen der „Meistersinger."

* Der vor einiger Zeit in Amsterdam verstorbene Componist A. Berlijn hat über 300 Werke (darunter u. A. 30 Ouverturen) hinterlassen, die noch des Verlegers harren. Ein von der Wittwe des Geschiedenen zu beziehender Katalog gibt nähere Auskunft über dieselben.

* Das dieser Tage in Düsseldorf abgehaltene Beethoven-Concert hat ein — Deficit von 100 Thlrn. ergeben.

* R. Wagner's „Meistersinger" finden auch bei ihren weiteren Aufführungen in Leipzig ungetheilte beifällige Aufnahme. Ebenso verhält sich — mit Ausnahme eines gewissen, in diesem Falle mit seiner Weisheit in ein Nichtfachblatt verwiesenen Referenten — die dasige Presse diesem echt deutschen Werke gegenüber in gebührender Würdigung. Der Opernberichterstatter des gelesensten Leipziger Localblattes, Hr. Dr. O. Paul, geht in anerkennenswerthester Weise sogar noch weiter, indem er, ganz in unserem Sinne, die baldige Nachfolge der ihm als vollendetste Tonschöpfung Wagner's geltenden „Walküre" mit überzeugender Wärme befürwortet.

* Charles Gounod soll — wie man uns meldet — ausser an der Vollendung seiner grossen Oper „Polyeucte" noch an einem biblischen Drama arbeiten, dessen Text er selbst verfasst hat.

* Maestro Franco Faccio's neue Oper „L'Amleto" wird demnächst im Teatro della Scala in Mailand in Scene gehen. Die Hauptpartien werden in den Händen der Damen Pozzi-Branzanti und Bulli-Paoli und der HH. Mario Tiberini, de Giuli und Manfredi sein.

* Der k. k. Hofcapellmeister Hr. Johann Herbeck ist vom Kaiser von Oesterreich zum Director des Wiener Hofoperntheaters ernannt worden.

* Das Künstlerpaar Jaell setzt seine beifallsgekrönte Concerttour in der Schweiz fort und wird u. A. am 9. d. M. in Genf ein Concert veranstalten, dessen Programm Werke von Brahms, Lassen, Liszt, Rubinstein etc. angibt.

* Joachim und Rubinstein werden augenblicklich zu Concerten in St. Petersburg erwartet. Daselbst anwesend sind als Gäste Besekirsky und Marie Wieck.

* **Todtenschau.** In Neapel starb am 18. November im Alter von 72 Jahren der seinerzeit äusserst fruchtbare italienische Operncomponist Saverio Mercadante.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: R. Heinefetter, Concert-Ouverture für Orchester, Op. 10. (Berlin, Bote & Bock.) — C. Reinecke, „Zur Friedensfeier." Fest-Ouverture für Orchester, Op. 105. (Leipzig, Seitz.) [Dasselbe Werk, welches als Manuscript bereits im Leipziger Gewandhaus und in Frankfurt a. M. zur Aufführung gelangte.] — C. Krill, Grosse Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 3. (Wien, Bösendorfer.) [Der Name dieses Componisten wurde in diesem Blatte gelegentlich einer Besprechung von versprechenden Clavierstücken erwähnt.] — Johann Peter Sweelink (1561—1621), 3 Phantasien, 3 Toccaten, 4 Variationen für Orgel, nach einem alten Manuscript herausgegeben von R. Eitner. (Berlin, Simrock.) — F. von Holstein, 6 Lieder für gemischten Chor, Op. 20, und Peter Cornelius, Weihnachtslieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, Op. 8. (Leipzig, Fritzsch.) — Franz Wagner, Beethoven's Leben und Werke. (Leipzig, Leuckart.) — L. Hoffmann, Ein Programm zu Beethoven's neunter Symphonie. (Berlin, Grosser.) [Die Verlagshandlung vindicirt dieser Brochure die Anregung zu verschiedenen Streitschriften, „da dies von dem als Autorität bekannten Verfasser aufgestellte Programm dem von R. Wagner geradezu widerspricht."] — Richard Wagner, Beethoven. 2. Auflage.

In Sicht: Aus dem Nachlasse Franz Schubert's sollen demnächst durch Gotthard in Wien einige grössere Compositionen dem Publicum übermittelt werden. — H. Zopff's Religiöse Concertgesänge mit Violine, Bratsche und Orgel Op. 27, welche der Leipziger Tonkünstlerverein vor Jahresfrist auf eines seiner Concertprogramme gesetzt hatte, werden nächstens im Verlag von J. Schuberth & Co. in Leipzig und New-York erscheinen. Zwei Hefte leichterer Claviertrio-Stücke, desselben Componisten Op. 26 bildend, sind ebenfalls in Kurzem zu erwarten. — Peter Cornelius wird seinen oben erwähnten Weihnachtsliedern vier Trauerchöre folgen lassen; zu ihnen zählte jener, vom Riedel'schen

Verein in Leipzig vor nicht langer Zeit unter Anerkennung der Presse im Manuscript zur Aufführung gebrachte geistliche Gesang. — Fr. W. Jähns', von unserem Mitarbeiter Hrn. Tappert in No. 21 d. B. eingehender erwähntes Werk „Carl Maria von Weber in seinen Werken" wird im dritten Monat des neuen Jahres in die Oeffentlichkeit gelangen. Wir machen um so lieber auf das so nahe bevorstehende Erscheinen dieser Arbeit aufmerksam, als wir einerseits nach genommener Einsicht in die schon gedruckten Bogen derselben Hrn. Tappert vollständig beistimmen können, andererseits eine Erinnerung an den noch offenen Subscriptionsweg — der Preis für 58 Bogen ist nur $3^1/_2$ Thlr. — Manchem nicht unlieb sein dürfte.

Briefkasten. *G. F.* in *M.* — Ihr geschätzter Beitrag muss aus Gründen, die Sie nach Einsicht in diese Nummer leicht errathen können, noch einige Zeit zurückgelegt werden. — *J. J.* — Sie sind mit Ihrem Verdacht, dass R. jener Oper weiter nichts als „Sonderbarkeit und Abgeschmacktheit" nachspreche, an den falschen Mann gekommen und haben wohl die nächstfolgende Seite, wo dieser selbst einen Hieb erhält, ganz übersehen. Die patriotischen Proben, mit welchen die Leser jener Zeitung vorigen Sommer beglückt wurden, lassen allerdings tief blicken. — Dr. *Th. H.* in *W.* — Die Besprechung des D.'schen Werkes muss noch etwas bis zur Aufnahme warten. Das Tableau war richtig eingelaufen. Für Alles besten Dank!

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 6. Januar 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 2.

Lieblingstonarten der Meister,

mit besonderer Berücksichtigung Beethoven's.

Von Dr. **Theodor Helm.**

(Fortsetzung.)

Indem nun die künstlerische Individualität gewisser Componisten sich am liebsten in einer und derselben Tonart offenbarte, hat die musikalische öffentliche Meinung unwillkürlich den Charakter jener Künstler auf die Tonart selbst übertragen, — sich in dieser Hinsicht bereitwillig selbst täuschend, etwa so, wie wir uns ja auch täuschen, wenn wir von der absoluten Schönheit eines männlichen oder weiblichen Vornamens reden und dabei doch nur bestimmte Namensträger — je nachdem diese uns sym- oder antipathisch sind — im Sinne haben.

Wenn man bei der Tonart Desdur sofort Schwärmerei, bei Amoll weiche Sentimentalität, bei Ddur heitere Liebeslust, bei Cmoll männliche Energie erwartet, hat man unwillkürlich vielmehr an Chopin, Mendelssohn, Mozart, Beethoven gedacht.

Indem wir es hier unternehmen, die Vorliebe einzelner Meister für specielle Tonarten nachzuweisen, müssen wir sogleich erklären, dass wir hier vorzüglich nur Instrumentalcompositionen berücksichtigen können (bei denen allein die Wahl der Tonart völlig der Willkür des Tonsetzers überlassen ist), bei Vocalstücken überwiegend nur die, welche stets auf gleichen, einmal festgestellten Text basirt, nicht schon durch ihre poetische Grundlage, je mehr er auf Charakteristik der Töne hält, um so mehr nach einer bestimmten Richtung hin binden, also z. B. Compositionen religiösen Charakters (Messen, Psalmen u. dgl.). — —

Auch werden wir unsere Beobachtungen, die Meister Bach, Händel, Gluck übergehend, erst bei Mozart und Haydn beginnen. Die Fülle vocaler Tonschöpfungen des erstgenannten Riesenpaares macht einen eingehenden Nachweis kaum möglich, unter den Instrumentalstücken aber herrscht, da dieselben grossentheils zu — wenn auch im höchsten Sinne — instructiven Zwecken niedergeschrieben wurden, die grösste Mannichfaltigkeit, wie denn, um ein allbekanntes Beispiel anzuführen, Bach's „wohltemperirtes Clavier" mit Absicht alle Töne der Dur- und Mollscala umfasst.

Im Allgemeinen ist bei Bach gegenüber Händel ein grösseres Vorwalten des Mollgeschlechtes (man denke an die französischen und englischen Suiten, die Phantasien, Toccaten u. s. w.) zu constatiren.

Bei Gluck, dem grossen Dramatiker, der jeden rein musikalischen subjectiven Reichthum verschmähend, vor Allem nach objectiver Wahrheit strebte, kann von Lieblingstonarten schon gar nicht die Rede sein, weit eher könnte man ihm mit Marx bewussten charakteristischen Gebrauch der Töne zuschreiben, da er gewiss auch dieses Mittel dramatischen Ausdrucks, falls er von dessen Wirkungsfähigkeit überzeugt war, nicht verschmähte.

Ganz anders verhält sich die Sache bei Mozart; hat man auch diesen Künstler mit Recht, seiner Universalität in Beherrschung aller Formen wegen, sein in erster Linie mehr auf Hervorbringung des harmonisch-schönen Kunstwerkes, als auf seelische Kundgebung gerichtetes Streben berücksichtigend, eine objective Natur genannt, so ist doch Mozart Gluck gegenüber schon weit mehr subjectiver Musiker, der im Dramatischen mitunter auch eine kleine Concession an die

geliebte Kunst der Töne auf Kosten rein objectiven Ausdrucks (z. B. Briefarie im „Don Juan") nicht scheut.

Von Haus eine heitere, liebenswürdige, lebensfrohe Persönlichkeit charakterisirt den Künstler in seinem Verhalten zu den Tonarten vor Allem eine ganz ausserordentliche Bevorzugung des Dur-Geschlechtes. — Zur Molltonart kann sich Mozart schwer entschliessen, hat er sie aber einmal erfasst, so erscheint er ganz von dem Ernst, der Bedeutung seiner Aufgabe ergriffen. Ueber beinahe allen Mollcompositionen Mozart's liegt (wie bereits O. Jahn richtig bemerkte) eine eigenthümliche höhere Weihe. — Unter den Molltonarten aber wählt Mozart am liebsten die nächstliegenden: C moll, D moll, G moll; namentlich den beiden letztgenannten hat er seine innigsten, leidenschaftlichsten Empfindungen anvertraut: man denke in D moll an die Einleitung und Schlussscene von „Don Juan", an das schönste der Haydn-Quartette, an das leidenschaftlichste der Clavierconcerte, an den unsterblichen Schwanengesang, das Requiem; in G moll aber sind die Symphonie vom Jahre 1788, das Streichquintett und Clavierquartett längst als die Blüthe Mozart'scher Instrumentalmusik anerkannt — auch die kleinere Symphonie vom Jahre 1773 ist durch ihren strengen Ernst und ihre Stileinheit bedeutend.

Die Tonart C moll tragen hinwiederum die schönsten Solo-Clavierstücke: zwei Phantasien, darunter jene berühmte mit der Sonate verbundene, diese Sonate selbst, zwei sehr bedeutende, tiefe Adagios in Clavierconcerten (beide in Es, vom Jahre 1777 und 1785), von grösseren Werken das prächtige Concert aus dem Jahre 1786, die tief ernste strenge Fuge für zwei Claviere, die unbeschreiblich edle „Maurerische Trauermusik".

Viel seltener treten andere Molltonarten auf. In A moll sind das überaus zarte Clavierrondo, eine Claviersonate, das Andante eines früh geschriebenen Streichquartettes (aus F), endlich das Finale der Adur-Sonate „a la Turca" überliefert. (Dass das Finale einer Dur-Composition in Moll geht, kommt schon bei Haydn, öfter bei Schubert, Mendelssohn, Schumann vor.)

Nur zwei Mozart'sche Instrumental-Compositionen — Piano-Violin-Duette — sind aus E moll geschrieben. H moll fehlt als Haupttonart mehrsätziger Werke in Mozart's Kataloge gänzlich, nur das Adagio eines Quartettes (für Flöte und Streichinstrumente D dur) vom Jahre 1777, dann ein selbständiges kleines, übrigens sehr schönes Clavier-Adagio stehen in diesem Ton. Fis moll findet sich ein einziges Mal in der schönen Siciliana (Andante) des A dur-Concertes vom Jahre 1786. — Die grösseren Clavierconcerte, nicht die vollendetsten, aber unstreitig die freiesten und schwungvollsten Instrumentalwerke Mozart's (Schreiber dieses erlaubt sich hiermit auf seinen Aufsatz über „Mozart's Clavierconcerte" in der „Tonhalle" von 1869, letztes Quartal, abgedruckt — aufmerksam zu machen) bilden auch darin eine Ausnahme von den übrigen Compositionen es Meisters, dass in ihnen vier Mal langsame Mittelsätze in Moll vorkommen (Es dur-Concerte von 1777 und 1785, in B von 1784, in A von 1786, durchaus bedeutende, hochinteressante Musikstücke) — ein Verfahren, welches Mozart sonst grundsätzlich vermeidet. — In keiner Instrumentalcomposition, nicht in Sonaten, Duos, Quartetten, Symphonien, — wenigstens jener der Blüthezeit Mozart's, die doch für die Beurtheilung seines Schaffens den eigentlichen Maassstab abgeben — haben wir jemals ein Adagio oder Andante in Moll gefunden.*)

Noch ist, als nur sehr vereinzelt vorkommend, der Tonart F moll zu gedenken — sie erscheint drei Mal im Adagio einer nicht bedeutenden früh geschriebenen Claviersonate und als Hauptton der zwei allerdings stilvollen und anziehenden vierhändigen Clavierphantasien.

Wie das Dur-Geschlecht im Allgemeinen, so ist im Besonderen D dur die erklärte Lieblingstonart Mozart's. Dieses D dur, welches zu des Meisters Zeit als die eigentliche militairische Tonart zum Ausdruck festlichen Jubels bestimmt angesehen wurde, in welchem Händel sein unerreichtes Halleluja aus dem „Messias" geschrieben, in welche man am liebsten die Symphonien kleidete, so lange sie noch keine höhere Bestimmung hatten, als ein grösseres Concert möglichst rauschend und pompös zu eröffnen — diente dem Componisten des „Don Juan" zur unmittelbarsten Kundgebung seines jugendlich heiteren, anmuthsvollen, lebensfreudigen Wesens.

In D dur hat uns Mozart nicht weniger als 14 Symphonien, 13 Divertimenti, 13 Ouverturen, 4 Streichquartette, 1 Streichquintett, 1 Flötenquartett, 4 Clavierconcerte, 2 Violinconcerte, 2 Concerte für andere Instrumente, 1 (die einzige) Sonate für zwei Claviere, 14 einzelne Orchesterstücke, 3 Piano-Violin-Duetten, 1 vierhändige und 3 zweihändige Claviersonaten, 3 Orgelsonaten, 6 Nummern Variationen und andere Clavierstücke, 1 Messe hinterlassen, die zahllosen Gesangsnummern ganz ungerechnet.

D dur zunächst gebraucht Mozart die nächstliegenden, einfachen „Musikertonarten" etwa in dieser Stufenfolge: C dur, B dur, F dur, Es dur, G dur — seltener schon A dur. Zur Ersparung des Raumes und zugleich zur unmittelbarsten Veranschaulichung einer fabelhaften Productivität verfahren wir nun hier in der Darlegung der Vertheilung von Mozart's Instrumental-Werken auf die verschiedenen Tonarten ganz trocken tabellarisch-statistisch, wie nebenstehende Spalte zeigt.

In den Messen überhaupt, dann in Symphonien und Ouverturen zunächst D dur dominirt C dur; in Clavierconcerten, Streichquartetten und Piano-Violin-Duetten B dur (dafür in diesem Ton keine einzige Ouverture); die Pianosolostücke (Variationen u. dergl.) gehen zumeist aus F. — E dur wohnt als Hauptton einer einzigen Mozart'schen Composition inne, dem wohl

*) Das zweite Adagio des G moll-Quintettes gehört als blosser Ueberleitungssatz nicht hierher.

In	Symphonien.	Divertimenti f. Orchester.	Ouverturen.	Streichquartette.	Streichquintette.	Flöten- u. Clarinettquart.	Clavierconcerte.	Violinconcerte.	Concerte f. andere Instr.	Piano-Violin-Duetten.	Trios f. Clavier, Violine und Violoncell.	Claviersonaten, zweihänd.	Claviersonaten, vierhänd.	Streichduos.	Streichtrios.	Clavierquartette und -quintette.	Einzelne Solostücke für Piano.	Orgelsonaten.	Messen.
C dur	8	2	7	3	1	—	4	1	1	8	1	4	1	1	—	—	7	5	10
G dur	7	1	1	4	—	—	2	1	1	6	2	1	2	1	1	—	6	2	2
F dur	6	5	—	4	—	1	4	—	1	6	—	2	1	—	—	—	10	3	2
B dur	4	6	—	5	2	—	5	1	1	9	2	3	1	1	1	—	5	2	1
Es dur	5	5	1	3	2	—	4	2	4	6	1	1	—	—	1	2	4	1	—
A dur	3	—	1	2	1	1	2	1	1	5	—	1	—	—	—	—	—	1	—

bedeutendsten der Claviertrios, niemals haben wir (in einzelnen Andantes grösserer Werke wohl z. B. das herrliche der Es-Symphonie von 1788) als Haupttonart Asdur, überhaupt nie Desdur, Gesdur, Hdur, Fisdur, Cisdur, Cismoll, Gismoll, Bmoll, Esmoll, Asmoll angetroffen.

Begreiflicher Weise können wir bei Josef Haydn, dem Zeitgenossen Mozart's, keine so detaillirte Schilderung des Verhaltens zu den Tonarten geben, da uns ein ähnlicher Behelf, wie Köchel's mit so bewundernswerthem Fleiss zusammengestellter „Mozart-Katalog" zur Stunde noch fehlt, auch ist uns wohl kaum die Hälfte von Haydn's Arbeiten überliefert. Den Maassstab zur Beurtheilung werden uns daher nur jene (45) Symphonien, (83) Quartette, (31) Claviertrios, (34) Claviersonaten darbieten, welche in der Gegenwart allgemein verbreitet sind.

Diese überblickend, bemerken wir auch bei Haydn ein entschiedenes Ueberwiegen des Dur-Geschlechtes, aber wie Haydn, wenn auch an Höhe und Freiheit geistiger Anschauung Mozart nachstehend, dagegen seinen grossen Freund in formellem und figuralem Reichthum, in rein musikalischer Erfindung (freilich in derselben ideellen Sphäre) überflügelt, so weist er eben deshalb auch bezüglich der Tonarten mehr Mannichfaltigkeit und freiere Bewegung auf, er geht auch den seltener gebräuchlichen, dem Fismoll (die „Abschiedssymphonie", ein Quartett, ein Trio), Cismoll (eine Claviersonate), Esmoll (ein Trio) nicht aus dem Wege, drei Quartette stehen in dem den Streichinstrumenten so ungünstig liegenden Fmoll, eine Sonate und ein Trio in Asdur, eine Symphonie in Hdur ist 1868 (von Hrn. Wüllner in München aufgefunden) bei Rieter-Biedermann (Leipzig) erschienen, Hmoll findet sich, wie bei Mozart, höchst selten (eine schöne Claviersonate) — Amoll seltsamer Weise nie.

Was überhaupt das Mollgeschlecht betrifft, so wendet er es häufiger an, als Mozart — am liebsten, wie Letzterer, Gmoll (1 Symphonie, 4 Quartette, 2 Trios und 1 Sonate) und Dmoll (1 Symphonie, 4 Quartette, 1 Trio) — seine Eigenheit ist es, manche sehr heitere Symphonie aus Dur mit einer pathetischen Moll-Introduction zu eröffnen, langsame Mittelsätze in Moll treten ziemlich zahlreich auf.

Als eigentliche Lieblingstonart ist auch bei Haydn Ddur zu erklären (11 Symphonien, 9 Quartette, 3 Trios, 6 Sonaten), doch wendet er speciell in den Quartetten Bdur, Esdur, Cdur und Gdur noch häufiger an (nämlich je 13, resp. 11, 10 und 10 Mal); auch sonst sind diese vier Tonarten stark cultivirt; in B: 7 Symphonien, 2 Trios, 2 Sonaten; in Es: 6 Symphonien, 5 Trios, 5 Sonaten; in C: 7 Symphonien, 3 Trios, 3 Sonaten, in G: 5 Symphonien, 3 Trios, 4 Sonaten.

Es zeigt sich, dass Haydn als echter Musiker gern auf dem eingewohnten, sicheren Boden der einfachen Tonarten bleibt und die vielen Kreuze und Bes wenigstens als Haupttonarten mehrsätziger Compositionen vermeidet, die oben angeführten Ausnahmen stehen ziemlich vereinzelt da. Mit Mozart verglichen, reiht Haydn die Tonarten verschiedener Sätze kühner aneinander; wenn er z. B. in der am grössten angelegten seiner Claviersonaten — Esdur — zwischen zwei Es-Sätze ein Adagio in E stellt, so erscheint uns dies heute als ganz alltäglich: von Mozart aber ist uns ein ähnliches Beispiel nicht bekannt.

Ob Haydn Etwas auf Charakteristik der Töne gehalten habe oder nicht, wissen wir nicht bestimmt.

Dafür spräche eine von W. H. Riehl (in seinen „Musikalischen Charakterköpfen") citirte, verloren gegangene Hdur-Sonate, welche Haydn erst kürzlich vom Fieber genesen und noch zum Hüten des Bettes verurtheilt, in Abwesenheit seiner Frau, diese und die Wärterin überlistend, heimlich niedergeschrieben habe und zwar in einem förmlichen Fieberparoxysmus der Schaffenslust: die 5 Kreuze sollten diese fieberische Stimmung ausdrücken.

Dagegen spricht die thatsächliche Uebertragung eines Edur-Adagios aus einem Streichquartett in eine Symphonie — daselbst in das so heterogene Fdur gekleidet. —

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

C. F. Jahn. Ludwig van Beethoven als Mensch und Künstler. Elbing, 1870. Neumann-Hartmann (Edw. Schlömp). 8. 95 S.

Der Verfasser vorstehender Brochure sagt im Vorwort: „Die Beethoven-Literatur ist eine so reiche, dass es überflüssig erscheinen könnte, dieselbe noch zu erweitern. — Die hervorragenderen Autoren der vorhandenen Schriften beschäftigen sich vornämlich mit einer mehr und minder wissenschaftlich ästhetischen Analyse der Schöpfungen Beethoven's, so namentlich Marx, Lenz, Elterlein, Ulibischeff. Ihre Werke sind jedoch einestheils mehr für Kenner berechnet und anderntheils zu kostbar, als dass sie bei der grossen Masse weniger bemittelter Kunstfreunde durchweg heimisch werden könnten. Im gebildeten deutschen Volke fragt auch

der Laie: Wer und was war der Mann, dessen Geburtstages hier und überall nach hundert Jahren in so feierlicher Stimmung gedacht wird?“ Diese Frage „in ihren Hauptmomenten in gedrängter Kürze“ zu beantworten, hat sich der Verfasser zur Aufgabe gestellt und er löst dieselbe auf Grund der biographischen Aufzeichnungen von Schindler, Wegeler und Ries in einer den gesteckten Grenzen angemessenen Weise. Die Darstellung, deren Schwerpunct in den biographischen Mittheilungen beruht, welche die wesentlichsten Daten übersichtlich zusammenfassen, ist einfach, anspruchslos, populär und warm. Hin und wieder werden Urtheile von Beethoven-Commentatoren eingestreut. Abschliessend werden ein paar charakteristische Aussprüche von Marx und Eckardt citirt, mit welchen jedenfalls den Lesern, welche der Verfasser im Auge gehabt hat, besser gedient ist, als wenn derselbe sich bei ungefähr entsprechenden Raumverhältnissen auf musikalische Details eingelassen hätte.

Eine Erinnerung wäre zu machen in Bezug auf die angezogene Mittheilung von Ries, dass Beethoven „häufig sehr verliebt gewesen, aber meistens auf kurze Dauer“ — da dieselbe geeignet ist, Beethoven's Charakter in ein schiefes Licht zu stellen. Beethoven's Neigungen waren tief und nachhaltig und sein innerstes Wesen bis auf den Grund erregend. Dass derartige Beziehungen äusserlich von keiner Dauer waren, lag in den Verhältnissen. Ries war aber kaum der Mann, um Beethoven's Natur zu begreifen. — Dieser Ausstellung gegenüber ist die vollständige Mittheilung von Beethoven's Testament als verdienstlich zu bezeichnen, weil dieses den Charakter Beethoven's, wenn wir ihn nicht schon aus seinen Werken kennten, in seiner ganzen Herrlichkeit erschliesst und besonders die heutzutage hie und da noch nicht überwundene Ansicht, dass Beethoven ein Misanthrop gewesen, aufs wirksamste entkräftet.

Dankenswerthe Beigaben sind Wagner's Programm zur neunten Symphonie, ferner die Abbildungen von Beethoven's Geburtshaus, seiner Grabstätte und des Denkmals in Bonn. Das Portrait (nach einer Lithographie von Holzammer) ist sehr ideal ausgeführt, ohne indess den charakteristischen physiognomischen Ausdruck gänzlich zu verwischen. Auch ein Katalog der Werke Beethoven's findet sich angehängt und zwar in drei Abtheilungen, deren erste die von Beethoven mit der Bezeichnung „Opus“, deren zweite die mit einfachen Nummern versehenen und deren dritte die in keiner Weise bezeichneten Compositionen umfasst. — Für die Kreise, für welche das Buch intendirt ist, wird dasselbe, als seinem Zwecke durchaus entsprechend, eine willkommene Gabe sein.

F. St.

Biographisches.

Richard Wagner.

(Fortsetzung.)

Einundzwanzig Jahr alt, war Wagner damals zu Lebensgenuss und freudiger Weltanschauung aufgelegt. Heinse's „Ardinghello“, sowie die Schriften Heine's und anderer Glieder des damaligen „jungen“ Literaturdeutschlands spukten ihm durch alle Glieder. Er lernte die Materie lieben. Schönheit des Stoffes, Witz und Geist waren ihm herrliche Dinge. Sein künstlerischer Mittheilungstrieb entledigte sich dieser frivolen Stimmungen nach der Richtung der gleichzeitig empfangenen künstlerischen Eindrücke hin; unter diesen waren von besonderer Lebhaftigkeit die der neueren französischen und selbst der italienischen Oper gewesen. Eine persönliche Erscheinung war es, die diese Neigung in ihm zu einem Enthusiasmus edlerer Bedeutung anfachte; dies war die Schröder-Devrient bei einem Gastspiele auf der Leipziger Bühne. „Die entfernteste Berührung mit dieser ausserordentlichen Frau traf mich elektrisch; noch lange Zeit, bis selbst auf den heutigen Tag (1852), sah, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zu künstlerischem Gestalten belebte“ — schreibt Wagner in seiner „Mittheilung an seine Freunde“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Die Frucht all dieser Eindrücke und Stimmungen war eine Oper: „Das Liebesverbot“. Auf einer schönen Sommerreise in die böhmischen Bäder entwarf er den Plan; den Stoff hatte er aus Shakespeare's „Maass für Maass“ entnommen, nur mit dem Unterschied, dass er ihm den darin vorherrschenden Ernst benahm und ihn so recht im Sinne des „jungen Europa“ modelte; „die freie, offene Sinnlichkeit erhält den Sieg rein durch sich selbst über puritanische Heuchelei.“ Während Shakespeare die entstandenen Conflicte durch die öffentliche Zurückkunft des bis dahin im Verborgenen beobachtenden Fürsten schlichtet, dessen Entscheidung eine ernste und auf das „Maass für Maass“ begründete des Richters ist, löste Wagner den Knoten ohne den Fürsten durch eine Revolution. Den Schauplatz hatte er nach der Hauptstadt Siciliens verlegt, um die Leidenschaften des Südens mit verwenden zu können. Bei einem Vergleiche des Sujets des „Liebesverbotes“ mit dem der „Feen“ sieht man, wie dem heiligen Ernste seines ursprünglichen Empfindungswesens, durch die Lebenseindrücke genährt, eine kecke Neigung zu wildem sinnlichem Ungestüm, zu einer trotzigen Freudigkeit entgegentrat.

Inzwischen hatte Wagner im Sommer des Jahres 1834 die Musikdirectorstelle bei der Magdeburger Theatergesellschaft angenommen, welche damals in Lauchstädt und Rudolstadt, im Winter aber in Magdeburg selbst thätig war. Bei der Frivolität seiner damaligen Kunstanschauungen machte ihm „das Einstudiren und Dirigiren jener leichtgelenkigen französischen Modeopern oft kindische Freude, wenn er vom Dirigentenpulte aus links und rechts das Zeug loslassen durfte.“

Zu einem Festspiel für den Neujahrstag 1835 schrieb Wagner im Flug eine Musik, welche allgemein ansprach. Derartige leichtgewonnene Erfolge bestärkten ihn sehr in der Ansicht, dass man, um zu gefallen, die Mittel durchaus nicht zu scrupulös erwägen müsse. In diesem Sinne begann er auch die Composition des „Liebesverbotes“. In einem „Logen-Concert“ in Magdeburg

führte er die Ouverture zu den „Feen" auf; sie gefiel sehr. Trotzdem verlor er das Behagen an dieser Oper; sie wurde ihm durchaus gleichgiltig, bis er ihre beabsichtigte Aufführung ganz aufgab. Ferner componirte er und führte auf eine Ouverture zu Theodor Apel's „Columbus". H. Dorn, der dieselbe in Riga hörte, schreibt darüber (a. a. O.), dass sie aus sehr heterogenen Theilen bestanden habe. „Die Conception und Durchführung konnte man nicht anders als Beethovenisch nennen: grosse, schöne Gedanken, kühne rhythmische Abschnitte, die Melodie weniger vorherrschend, die Durchführung breit und in absichtlich schwerfälligen Massen, die Länge fast ermüdend — dagegen war das Aussenwerk hochmodern, beinahe Bellini'sch, wie ich denn nur die nackte Wahrheit erzähle, dass im „Columbus" zwei Klapptrompeten in Bewegung sind, deren Stimmen zusammen vierzehntehalb eng beschriebene Seiten ausfüllten; dazu verhältnissmässig alle übrigen Spectakel- und Reizmittel. Mag auch eine solche Verbindung von Kern und Schale nicht undenkbar sein — hier wenigstens war sie misslungen und bot nur den Eindruck eines Hegelianers im Heine'schen Stil." — Im Sommer desselben Jahres nahm er seinen Aufenthalt in Leipzig und Kösen, in welch letzterem Orte er mit H. Laube zusammentraf. Im Herbst kehrte er nach Magdeburg zurück, wo er eine gute Operngesellschaft fand. Im Winter nahm er die Composition des „Liebesverbotes" wieder auf und beendigte sie kurz vor dem Auseinandergehen der Mitglieder des Magdeburger Theaters im Frühjahr 1836. Es blieben ihm nur noch zwölf Tage bis zum Abgange der ersten Sänger übrig. In dieser Zeit musste also die Oper studirt werden, wollte er sie noch von ihnen aufführen lassen. Nach zehntägigem Studium liess er die Oper, welche sehr starke Partien hatte, unter dem Titel „Die Novize von Palermo" in Scene gehen (Ende März); er vertraute dem Souffleur und seinem Dirigentenstabe. Trotzdem konnte er aber doch nicht verhindern, dass die Sänger ihre Partien kaum halb auswendig wussten. Die Vorstellung war Allen wie ein Traum, kein Mensch konnte einen Begriff von der Sache bekommen; dennoch wurde, was halbweg gut ging, gehörig applaudirt. Eine zweite Vorstellung kam aus verschiedenen Gründen nicht zu Stande. Was die Musik dieser Oper betrifft, so war sie, wie schon angedeutet, nur der Reflex der Einflüsse der modernen französischen und (für die Melodie) selbst italienischen Oper auf Wagner's heftig sinnlich erregtes Empfindungsvermögen. Er hatte sich nicht die geringste Mühe gegeben, französische und italienische Anklänge zu vermeiden.

Die nächste Zeit brachte Wagner schmerzliche Erfahrungen — Folgen des Leichtsinns, mit dem er Alles angefasst hatte. Seine schnell ergriffene Selbständigkeit hatte ihn zu Thorheiten aller Art verleitet, Geldnoth und Schulden quälten ihn von allen Seiten. So wusste er denn keinen anderen Rath, als (um Ostern) nach Berlin zu gehen und dem Director des Königstädter Theaters das „Liebesverbot" zur Aufführung anzubieten. Mit so günstigen Versprechungen er auch anfangs aufgenommen wurde, so führten doch die Verhandlungen zu keinem Resultate. Wagner verliess Berlin und ging nach Königsberg i. Pr. mit der Anwartschaft auf die dortige Musikdirectorstelle. In seiner misslichen Lage liess er sich durch seinen heftigen Eigensinn verführen, zu heirathen, und zwar eine Schauspielerin, Namens Wilhelmine Planer. Unter dem widerlichen Eindrucke einer besitzlosen Häuslichkeit quälte er sich und Andere und „gerieth so in das Elend, dessen Natur es ist, Tausende und aber Tausende zu Grunde zu richten." Seine künstlerische Thätigkeit in jener Zeit beschränkte sich auf die Composition zweier Ouverturen: „Polonia" und „Rule Britannia", und den Entwurf eines komischen Operntextes „Die lustige Bärenfamilie" nach einer Erzählung aus „Tausend und eine Nacht". Mit dem Jahre 1837 trat Wagner seine Stelle am Königsberger Theater an. Der baldige Bankerott der Direction setzte jedoch auch hier seiner Thätigkeit bald ein Ende.

Ein Drang entwickelte sich jetzt in ihm bis zur zehrenden Sehnsucht: aus der Kleinlichkeit und Erbärmlichkeit der ihn beherrschenden Verhältnisse herauszukommen. Dieser Drang bezog sich jedoch nur in zweiter Linie auf das wirkliche Leben selbst; im ersten Zuge ging er auf eine glänzende Laufbahn als Künstler hinaus; dem kleinen deutschen Theatertreiben sich zu entziehen und geradeswegs in Paris sein Glück zu versuchen, das war es endlich, worauf er seine Thätigkeit spannte. — Ein Roman von Heinrich König: „Die hohe Braut", war ihm in die Hände gekommen. Alles, was er las, hatte nur nach seiner Fähigkeit, als Opernstoff verwendet werden zu können, Interesse: in seiner damaligen Stimmung sprach ihn jene Lecture um so mehr an, als ihm schnell aus ihr das Bild einer grossen fünfactigen Oper für Paris in die Augen sprang. Einen vollständigen Entwurf davon schickte er direct an Scribe nach Paris, mit der Bitte, ihn für die dortige grosse Oper zu bearbeiten und ihm, Wagner, zur Composition zuweisen zu lassen. Natürlich führte dies zu Nichts.

Sein häusliches Trübsal vermehrte sich; der Drang, einer unwürdigen Lage sich zu entwinden, steigerte sich zu dem heftigen Begehren, überhaupt etwas Grosses und Erhebendes zu beginnen, selbst mit vorläufiger Ausserachtlassung eines nächsten praktischen Zweckes. Diese Stimmung ward in ihm lebhaft genährt und befestigt durch die Lecture von Bulwer's „Rienzi". Aus dem Jammer des modernen Privatlebens, dem er nirgends auch nur den geringsten Stoff für künstlerische Behandlung abzugewinnen vermochte, riss ihn die Vorstellung eines grossen historisch-politischen Ereignisses. Dieser „Rienzi" mit seinem grossen Gedanken im Kopfe und im Herzen machte ihm alle Nerven vor sympathetischer Liebesregung erzittern.

Bevor er jedoch zur Ausführung seines Planes schritt, trug sich Manches in seinem Leben zu, was ihn von dem gefassten Gedanken ab nach aussen zerstreute. Von Ostern des Jahres 1837 ab hatte sich

Wagner den Sommer über in Dresden und Berlin aufgehalten. Im Herbst ging er nach Riga, um die Stelle des ersten Musikdirectors bei dem unter Holtei neu eröffneten Theater anzutreten. Der etwas geordnetere Zustand und das wirkliche Ausgehen der Direction auf mindestens gute Vorstellungen gaben ihm nochmals die Absicht ein, für die eben ihm zu Gebote stehenden Kräfte etwas zu schreiben. Abgesehen von mehreren Einlagen zu älteren Opern, begann er auch die Composition des oben erwähnten komischen Operntextes. Doch der anwidernde Anblick der bald in voller Breite sich vor ihm aufthuenden „Komödiantenwirthschaft" liess ihn auch die Composition der Oper abbrechen. Das tägliche Einstudiren und Dirigiren Auber'scher, Adam'scher und Bellini'scher Musik verleidete ihm das leichtsinnige Gefallen daran auf das Gründlichste. Er warf Alles bei Seite und beschränkte sich immer mehr nur auf die Ausübung seiner Dirigentenpflicht, vom Umgange mit dem Theaterpersonale immer vollständiger absehend.

Etwas recht Grosses zu machen, eine Oper zu schreiben, zu deren Aufführung nur die bedeutendsten Mittel geeignet sein sollten, die er daher nie versucht sein könnte, in den Verhältnissen, die ihn drückend und beengend umgaben, vor das Publicum zu bringen, und die somit, um ihrer einstigen Aufführung willen, ihn bestimmen sollte, Alles aufzubieten, um aus jenen Verhältnissen herauszukommen — das entschied Wagner nun, den Plan zum „Rienzi" mit vollem Eifer wiederaufzunehmen. Er nahm irgend ein bedeutendes Theater an, das sie einst aufführen sollte, und kümmerte sich nun wenig darum, wo und wann sich das Theater finden werde. Er führte das Sujet aus und begann auch sogleich die Composition; die „grosse Oper" mit all ihrer scenischen und musikalischen Pracht, ihrer effectreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit, stand ihm dabei vor Augen. Im Herbst des Jahres 1838, in welchem ihn sein Beruf auch nach Mitau führte, sowie den ganzen Winter hindurch setzte er die Composition mit voller Begeisterung fort, sodass er im Frühjahr 1839 die beiden ersten Acte fertig hatte.

Um diese Zeit ging sein Contract mit dem Theaterdirector zu Ende; der Aufenthalt in Riga war ihm ohnedies verleidet worden, und so ging er auf den schon seit zwei Jahren genährten Plan, sich nach Paris zu wenden, wieder mit Lebhaftigkeit ein. Er begab sich im Sommer 1839 von Königsberg aus nach Pillau an Bord eines Segelschiffes, welches ihn bis London bringen sollte. Diese Seefahrt dauerte drei und eine halbe Woche und war reich an Unfällen. Dreimal litten die Seefahrer von heftigstem Sturme, und einmal sah sich der Capitain genöthigt, in einen norwegischen Hafen einzulaufen. Die Durchfahrt durch die norwegischen Scheeren machten einen wunderbaren Eindruck auf Wagner's Phantasie. Die Sage vom „Fliegenden Holländer", wie er sie aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhielt, gewann in ihm eine bestimmte, eigenthümliche Farbe, die nur die von ihm erlebten Seeabenteuer verleihen konnten. Nach achttägigem Aufenthalt in London setzte er seine Reise fort. In Boulogne s. M., wo er vier Wochen blieb, machte er Meyerbeer's Bekanntschaft, der ihm seine Unterstützung in Paris bereitwillig zusagte.

Von Mitteln zwar entblösst, aber mit den besten Hoffnungen kam Wagner im September in Paris an. Zunächst trat er in Verbindung mit dem Théâtre de la renaissance; auf besondere briefliche Empfehlung Meyerbeer's hin versprach ihm der Director die Aufführung des angebotenen „Liebesverbotes". Schon hatte einer der fruchtbarsten Theaterdichter in Paris, Dumersan, die Uebersetzung begonnen, als plötzlich das Theater Bankerott machte. Alle Mühe, alle Hoffnungen waren also vergebens gewesen. Um sich durch Sänger der Pariser Salonwelt empfehlen zu lassen, componirte er mehrere französische Romanzen (u. A. „Mignonne", ferner ein Wiegenlied „Dors mon enfant" und „Attente" von V. Hugo, sowie Heine's eigens für ihn übersetzten „Beiden Grenadiere"), die jedoch, so sehr er es zu vermeiden gesucht hatte, zu ungewohnt und schwer erschienen, um wirklich gesungen zu werden. Im tiefsten Innern sich auflehnend gegen diese äusserliche künstlerische Thätigkeit, gab er dieser Stimmung Ausdruck in der rasch entworfenen und ausgeführten Ouverture zu Goethe's „Faust", die eigentlich aber nur den ersten Satz einer grossen Faust-Symphonie bilden sollte. (Winterhalbjahr 1839—40.)

Durch Vermittelung Meyerbeer's, der inzwischen wieder auf kurze Zeit in Paris eingetroffen war, setzte sich Wagner in Verbindung mit dem Director der grossen Oper, Léon Pillet. Es war dabei auf eine zwei- oder dreiactige Oper abgesehen, deren Composition für dieses Theater Wagner anvertraut werden sollte. Wagner hatte sich für diesen Fall bereits vorgesehen und übergab den Entwurf des „Fliegenden Holländer" mit dem Vorschlage, ihm darnach ein französisches Textbuch machen zu lassen.

Zu seiner Verwunderung erfuhr Wagner bald darauf von Pillet, der überreichte Entwurf gefalle so sehr, dass er wünschte, Wagner träte ihm denselben ab. Er (Pillet) sei nämlich genöthigt, einem älteren Versprechen gemäss einem anderen Componisten baldigst ein Opernbuch zu übergeben: der von Wagner verfasste Entwurf scheine ihm ganz zu solchem Zwecke geeignet. Ueberdies könne Wagner nicht hoffen, vor Ablauf von vier Jahren den unmittelbaren Auftrag zur Composition zu erhalten; bis dahin dürfte es ihm natürlich doch auch zu lange werden, sich mit diesem Sujet herumzutragen, er werde leicht ein neues auffinden und sich gewiss über das gebrachte Opfer trösten. So hartnäckig Wagner anfangs diese Zumuthung bekämpfte, so willigte er doch nach einiger Zeit, als er erfahren hatte, dass der Entwurf bereits einem Dichter, Paul Fouché, übergeben worden war, und erwarten musste, dass er unter irgend einem Vorwande gänzlich darum kommen würde, in die Abtretung desselben für eine gewisse Summe ein.

Bei der Erfolglosigkeit seiner Bemühungen wurde

auch seine äussere Lage eine höchst traurige. Er sah sich genöthigt, zur Erleichterung derselben für M. Schlesinger Melodienarrangements aus „beliebten“ Opern für Cornet à pistons zu übernehmen. Derselbe Verleger gab ihm auch auf, Artikel für sein Blatt, die „Gazette musicale“, zu schreiben. Schlesinger galt Beides gleich: Wagner nicht. Wenn er in jener Arbeit seine tiefste Demüthigung empfand, so ergriff er diese, um sich durch Bekämpfung der öffentlichen Kunstzustände für die Demüthigung zu rächen. Nach einigen allgemeinen musikalischen Artikeln („Ueber deutsche Musik“, „Ueber das Virtuosenthum und die Unabhängigkeit der Componisten“, „Ueber die Ouverture“ etc.) schrieb er eine Art von Kunstnovelle: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“, mit welcher im Zusammenhange er eine zweite folgen liess, „Das Ende eines Musikers in Paris“. Hierin stellte er in erdichteten Zügen und mit ziemlichen Humor seine eigenen Schicksale, namentlich in Paris, bis zum Hungertode, dem er glücklich entgangen war, dar.

Die Zeit, welche ihm von seiner Beschäftigung mit musikhändlerischer Lohnarbeit und seiner schriftstellerischen Thätigkeit übrig blieb, verwendete Wagner auf die Composition der zweiten Hälfte des „Rienzi“, für den er jetzt nicht mehr an eine französische Uebersetzung dachte, sondern irgend ein deutsches Theater in Aussicht nahm. Die drei letzten Acte dieser Oper wurden unter den bezeichneten Umständen in verhältnissmässig ziemlich kurzer Zeit fertig (November 1840). Mit der Vollendung des „Rienzi“ schloss er mit der Richtung, die er darin verfolgt und die ihn eigentlich nach Paris geführt hatte und für die er nun Alles verschlossen sah, nun auch innerlich ab.

(Fortsetzung folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Berlin.

Die letzten Wochen des verflossenen Jahres waren auch bei uns vorzugsweise dem Andenken Beethoven's geweiht. Es wäre eine harte Aufgabe, Alles zu nennen, was man in der werdenden Weltstadt aufgeboten hat, um den Meister zu ehren. Der ursprünglich beabsichtigten einheitlichen Feier müssen ungeahnte Hindernisse entgegengestanden haben, Alles zerfiel schliesslich in mehr oder weniger exclusive Einzelheiten. Sehr bedauerlich, aber herkömmlich berlinisch. Man hielt im Frühjahr lange Sitzungen, erwog ernst und bedächtig, schrieb Abhandlungen, polemisirte gegen die Zweifler, die Actenberge kreisten, und im December kamen die Mäuslein zu Tage! Der Krieg entschuldigt Manches, aber er erklärt nicht Alles. Vergessen soll man, was — vermuthlich — nicht zu ändern war. Grosses g e w o l l t haben, ist ja auch verdienstlich. Den unerfüllten Hoffnungen halten eben solche Befürchtungen die Wage. Mir war bange vor den Gelegenheitsdichtern, deren Erzeugnisse vor etwa Jahresfrist die Humboldt-Feier trübten. Es scheint, als hätten die Herren durch ihre zahlreichen, gegen Frankreich gerichteten Reim-Projectile sich einigermassen verausgabt, das „Carmen saeculare“ gedieh nur spärlich und hatte oft ein recht kümmerliches Aussehen. Die Quintessenz war meistens dieselbe, z. B. Ein Seculum ists, dass uns Beethoven geschenket ward. S t o l z d u r c h d r a n g e r j e d e B ü r d e. In allen Zonen werden Millionen durch alle Aeonen, von der Andacht Schauer g e b l e n d e t, den erhabenen Klängen seiner Sphärenmusik lauschen. Seel und Geist, Lorbeer, Apollo, Leier (die alte!), Hort, keusch, hehr etc. etc. — Ein hoffnungsvoller junger Mann, gewöhnt sich leicht das Dichten an!

Die Einmüthigkeit erlitt durch einen geringfügigen Umstand weitere Einbusse: Niemand weiss Beethoven's Geburtstag. Der bisherige 17. December darf nicht ferner dafür gehalten werden, er bezeichnet den Tag der Taufe. Aus einem angeblichen Gebrauche des vorigen Jahrhunderts folgerte man, ziemlich voreilig, Beethoven müsse am 16. December geboren sein; eine neue Spaltung kam nun zu den bereits vorhandenen. Mit einem unsaglich komischen Eifer kämpften die Sechszehner gegen die Siebzehner. Lächerlich! „Am End weiss Keiner nix“, wenigstens nichts Gewisses.

Aus der Menge dessen, was die festlich bewegten Tage des Christmonats boten, mögen als hervorragende Erscheinungen genannt werden: die Aufführung der grossen Messe durch den Stern'schen Gesangverein, die Symphonie-Soirée der königl. Capelle, in welcher Joachim Beethoven's Violinconcert mit ganz unerhörtem Erfolge spielte, und die Oper „Fidelio“ mit Niemann als Florestan. Merkwürdig, dass die Wagner-Sänger und -Sängerinnen, denen man früher doch weissagte, sie würden sich die Stimmen ruiniren und bald unfähig werden, Aufgaben anderer Opern-Componisten zu lösen, stets das vielseitigste Repertoire haben, während die Mozart- und Meyerbeer-Interpreten vor mancher Partitur drei abwehrende Kreuze schlagen müssen. Prophezeien ist in unseren Zeiten, wo „Niemand sagen soll, was eine Sache ist“, noch misslicher als ehedem. Niemann hat durch seine Leistung Alles überrascht.

Joachim wurde von dem sesshaften und darum zu reservirter Kühle neigenden Publicum mit stürmischem Jubel empfangen, es war ein politisches Element in dem Brausen des Beifalls. Hochschule! Cultusminister! Kündigung! Mehr ist zu sagen nicht nöthig. „Der hohen Schule Noth“, das gäbe ein erbauliches Fastnachts-Epos, wenn man nämlich den rothen Faden für die widersprechenden Wundermären fände, welche laut und leise in der Luft schweben und durch die Gemüther ziehen. Was der Teufel in der Noth thut, wissen wir Alle, aber dass ein christlicher Mann, wie Herr von Mühler, unseren Ober-Capellmeister Taubert zum Nachfolger Joachim's erkoren haben sollte, ich kanns nicht fassen, nicht glauben!

Wie die Zeitungen melden, hat ein „auserlesener Kreis Berliner Tonkünstler“ einen Lorbeerkranz nach Wien gesendet, den Dr. Randhartinger am 17. December auf Beethoven's Grab niederlegte. Am siebzehnten! Was werden die Sechszehner sagen? — Ich finde die pietätvolle Idee, welche sich in dieser Liebesgabe äussert, sehr hübsch, muss aber die Sonderbündlerei beklagen, welche a u c h h i e r Sorge trug, dass keiner aus den Reihen der Gottlosen (Neudeutschen) durch seines Namens Unterschrift sich betheiligen konnte.

Um die Zeit der Jahreswende pflegt statt der sonstigen Concert-Fluth eine gewisse Ebbe einzutreten. Man flieht die grossen Säle und flüchtet sich in die traulichen Kreise der Familie. Dem Briefschreiber liegt ob, noch Einiges nachzuholen. Von den drei allwinterlich üblichen Soiréen des Kotzolt'schen Vereines hat die erste bereits stattgefunden. Jede repräsentirt eine kurzgefasste Entwicklungsgeschichte des gemischten Chorgesanges. Von irgend einem alten Madrigalisten und Contrapunctisten des 16. Jahrhunderts ausgehend, münden die stets interessanten Programme endlich im Mendelssohn'schen Fahrwasser. Neulich war Hauptmann's wunderhübsches Vocal-Quartett: „Zwischen Weizen und Korn“ der Haupttreffer, der die Alten sammt den Neueren merklich in den Hintergrund drängte und wiederholt werden musste.

In dieser Soirée lernte ich einen jungen Componisten und Pianisten kennen, Herrmann Scholtz aus Breslau. Derselbe hat seine Studien in Leipzig und München gemacht und führte sich an jenem Abende durch den Vortrag einer eigenen Composition (Variationen) ein. Das Thema ist hübsch erfunden, bei aller Einfachheit des Baues und der Mittel von gewinnender Klang-

wirkung, für eine grössere Reihe von Veränderungen jedoch nicht ausgibig genug, weil es in harmonischer Beziehung mir wenig flexibel vorkam. Als Clavierspieler verfügt Scholtz über eine allseitig gut durchgebildete Technik, sein Ton ist äusserst sympathisch, oft wurde ich an Rubinstein's Weise erinnert. Die mächtig treibenden Wogen des Berliner Musiklebens werden es verhindern, dass der mit Vorliebe dem Zarten, Innerlichen zugewendete Künstler sich in Gemüths-Einsiedelei verliere.

„Musik ist ein schweres Instrument, vornehmlich die Violine", pflegte der alte Stenzel, mein Mentor in der Kunst des Geigens, scherzhaft zu behaupten. Müsste der Nachsatz heutigen Tages nicht lauten: vornehmlich das Clavier? Wahre Siebenmeilenstiefel sind nöthig, um mit der rapid dahinrasenden Virtuosität im Bereiche des Pianismus einigermaassen gleichen Schritt zu halten. Mit behenden zehn Fingern ists nicht mehr gethan, Kopf und Herz sollen mitthätig sein. Man verlangt makellose Technik, Bravour, Eleganz, eigenthümliche Auffassung, — wer mag sagen, was man Alles fordert! Es gehört ein Menschenleben und ein Mannesmuth dazu, um zu erlauschen, was die Zeit gebieterisch begehrt und mit dem schlechtgewähltesten Vertreter des Zeitgeistes, dem lieben Ungeheuer Publicum, den Kampf um ein beifälliges Lächeln aufzunehmen. Wie merkwürdig, dass gegenwärtig ein Kreis jüngerer Damen die Courage hat! Anna Mehlig, Marie Krebs, Saphie Menter werben trotz aller Concurrenz männlicherseits (Rubinstein, Bülow, Tausig) um „die Gunst des Augenblickes", und zwar, wie wir wissen, mit dem besten Erfolge. Am 5. December concertirte Frl. Menter in Berlin; Kraft und Ausdauer hat sie wie ein Mann; die Auffassung verräth uns die — Frau, das ist manchmal gut, manchmal vom Uebel. Neben Rosen und Nelken laufen Blumen von minderem Duft und geringerer Farbenpracht mitunter, das Ebenmaass des Blüthenkranzes störend. Ich glaube, um Beethoven's Appassionata gleichmässig zu gestalten, dazu bedarf es eines Mannes. Der Schubert'sche Militärmarsch (in Tausig'scher Fassung) und Liszt's „Tarantella" aus der Stammen gelangen der Concertgeberin am besten. Den vorgenannten Kunstschwestern vom Orden des heiligen Piano schloss sich eine sehr jugendliche Novize an, die in nicht langer Zeit auch den Besten ebenbürtig zu sein allen Ernstes verspricht: Frl. Vera v. Dimanoff. Sie spielte den ersten Satz des Rubinstein'schen Gdur-Concertes und die zweite der capriciösen Walzer „d'après Strauss" von Tausig feurig und fertig, verstanden und verwegen, dass es eine wahre Freude war. Das wohlige Gefühl der Sicherheit, welches ein Concert ihres Lehrers Tausig so behaglich macht, beschlich auch hier den Hörer, und „viel fleissige Hände regten sich" nach jeder Nummer.

Am 29. December fand eine Kammermusik-Soirée des hiesigen Tonkünstler-Vereins statt, in welcher Frl. Marie Hertwig (Pianistin) und Herr Concertmeister Heckmann aus Leipzig mitwirkten. Das Programm war ein exquisites, es brachte uns Werke der edelsten Richtung und Namen besten Klanges. Rubinstein war durch das Bdur-Trio Op. 52, Brahms durch sein Quartett Op. 26 vertreten. Von Kiel kamen zwei Romanzen für Piano und Violine zu Gehör, welche „unser Eichberg" mit Ihrem Heckmann spielte. Zwei Phantasiestücke von Thieriot und Variationen von Reinecke bildeten die Clavier-Soli. Aus dem Trio schlug das Scherzo vorzugsweise durch, von Thieriot gefiel Op. 22, Nr 6, das Quartett von Brahms werde ich fortan zu meinen erquicklichsten musikalischen Erinnerungen zählen. Das Ensemble liess hie und da einige Proben mehr vermissen, die Leipziger waren mit ihrem Part merkbar aufs Beste vertraut, den Berlinern mochte Brahms neu gewesen sein.

Herr Heckmann ist hier als ein vortrefflicher Geiger allerbestens accreditirt; Frl. Hertwig spielte in Berlin zum ersten Male. Die Dame ist eine Specialität, ich kann mich nicht darauf besinnen, jemals eine Pianistin gehört zu haben, die im Bereiche der Kammermusik so völlig heimisch gewesen wäre, wie Frl. Hertwig. Kraft, Sicherheit und Verständigkeit kennzeichnen ihr Spiel.

Ich erzählte neulich, dass Wagner's Walküren ihren Einzug in Berlin gehalten haben. Der effectvolle „Ritt" ist nun auch in Bilse's Symphonie-Concerten verschiedene Male gespielt worden und hat dort ebenfalls Furore gemacht. Bilse nimmt ein schnelleres Tempo als Eckert; unter seinem Stabe erhält das farbenreiche Tonbild etwas von einer scharfen Cavallerie-Attaque, der Wirkung thut das keinen Abbruch. Wer hätte vor 20, ja noch vor 10 Jahren ahnen können, dass einstmals eine solche Nummer ohne Widerspruch in Berlin hingenommmen werden würde? Es ändert sich Vieles und manchmal gar schnell. Hab ich mich doch neulich höchlich gewundert, dass ein spitziges, gegen die Zukunftsmusiker gerichtetes Couplet eiskalt aufgenommen wurde. Verfrühte Schlüsse daraus zu ziehen, davor muss man sich bei der Beweglichkeit der Massenstimmung hüten. Es gibt der Einzelnen noch genug, die am liebsten zur Zündnadel greifen möchten, um den Neueren und ihrem Anhange Eins am Zeuge zu flicken. Schiessen ist aber nicht Jedermanns Sache, Mancher kann kein Pulver riechen, vielleicht weils wirklich schlecht riecht, wie schon jener Rekrut Aaron seinem Obersten versicherte, und man nimmt statt des gefährlichen Dreyse lieber den harmlosen Faber, um allerlei kleine Guerilla-Plänkeleien zu verüben. Schauplätze der Heldenthaten sind einige öffentliche Lesezimmer. Der Zufall spielte mir vor Kurzem eine Nummer der „Neuen Zeitschrift für Musik" in die Hände, deren Leitartikel mit ganz merkwürdigen Randglossen versehen war. Ich will sie als kleine Beiträge zur musikalischen Kriegführung der Gegenwart hier beifügen, sie kennzeichnen Zeit und Leute. Der Verfasser rühmt Wagner's keusches Talent. Die letzten Worte sind unterstrichen, und am Rande stehen drei Ausrufungszeichen über einem Fragezeichen. Einige Textproben aus „Tristan" haben dieselbe Wirkung gehabt; später offenbart der Unbekannte, ich nenne ihn A., sein Erstaunen durch Oho! und Nanu! B. kommt und liest und schreibt entrüstet darunter: Schafkoppp. A. replicirt und veranlasst einen Dritten, nennen wir ihn C., zu behaupten: „Anmerkungen von einem Judenbuben." Stimmt! bekräftigt B. Worauf A. herausplatzt: Stimmt nicht, Lümmel! Noch einmal ergreift dann B. das Wort, er hat und behält das letzte: Pinsel! — Beneidenswerthe Leute, die soviel Zeit übrig haben, um derartige Blei-Federkriege zu führen! **Wilhelm Tappert.**

London.

St. Peter. Oratorium von Julius Benedict.

Benedict's neues Oratorium „St. Peter", welches für das grosse Musikfest in Birmingham geschrieben und dort am 2. September d. J. mit grossem Beifall aufgenommen war, wurde am 13. December zum ersten Male in London aufgeführt. Sagen wir es gleich im Voraus, dass auch das Werk einen glänzenden Erfolg erzielte, der sich in reichlich dem Componisten wie den Sängern geltendem Beifall kundgab. Die Aufführung unter der Leitung des Componisten ist in der That eine ausgezeichnete zu nennen. Der erzählende Theil der Handlung war dem Alt zugewiesen, und Madame Patey wusste in ihrer schwierigen Aufgabe Wärme des Gefühles mit epischer Ruhe zu einem so gelungenen Ganzen zu vereinigen, dass das Publicum — ein in den Concertsälen gewiss seltener Fall — eines ihrer Recitative stürmisch da capo verlangte. Frl. Tietjens (Sopran) und Hr. Sims Reeves (Tenor) waren vom Componisten weniger günstig bedacht worden, doch trugen auch sie wesentlich zum Gelingen des Ganzen bei. Stockhausen, welcher die Titelrolle sang, that sein Möglichstes, um den vorwiegend lyrisch gehaltenen Charakter des Helden zu plastischer Gestaltung auszubilden. In der Verleugnungsscene, sowie in dem unmittelbar nach begangener Sünde erfolgenden Ausbruch der Reue leistete er Vortreffliches und erntete verdiente lebhafte Anerkennung. Der Chor sowie das Orchester waren durchweg vorzüglich zu nennen, und man darf mit Gewissheit annehmen, dass ein so gewiegter Dirigent wie Benedict den Intentionen seines Werkes bis in die feinsten Details gerecht zu werden vermochte. Kommen wir nun zur Besprechung dieses Werkes selbst und zwar zunächst zur Textunterlage desselben. Die Worte sind der heiligen Schrift entnommen und ohne jede Veränderung im Ausdrucke zu drei Scenen aus dem Leben des Apostels gruppirt. Der erste Theil enthält die Berufung des galiläischen Fischers zu seiner grossen Aufgabe, der zweite die Verleugnung des göttlichen Meisters und die Reue des Apostels, der dritte endlich die Befreiung desselben aus dem Gefängniss

des Herodes. Man sieht, es handelt sich durchaus nicht um eine zusammenhängende oder vollständige Darstellung des Lebens und Handelns Petri, sondern nur um einzelne Schilderungen aus der heiligen Geschichte, mit denen er in mehr oder minder naher Beziehung steht. Zuweilen ist diese Verbindung in der That nur sehr lose, wie denn überhaupt der Hauptcharakter durchaus nicht plastisch genug hervortritt. In dem ursprünglich entworfenen Textbuche Chorley's, des bekannten „Athenaeum"-Kritikers, war die Fülle biblischer Episoden, wie die Hochzeit von Kanaan, die Kreuzigung und die beiden Marien am Grabe, noch grösser; der Componist hatte wohl gethan, gegen derartige Auswüchse strenge Kritik zu üben, obwohl ihm die Ausübung seines unbestreitbaren Rechtes die galligsten Wuthausbrüche der beleidigten Journalisten zugezogen. Doch auch in der gegenwärtigen Fassung ist das Interesse des Hörers für den eigentlichen Helden nur in geringem Maasse erregt, und man möchte in der That die Bedenken Mendelssohn's theilen, welche ihn abhielten, den weniger hervortretenden Apostelfürsten als Seitenstück zu dem leidenschaftlich bewegten Paulus zum Gegenstand eines Oratoriums zu wählen. Leider ist in diesem Falle der Mangel des Textes durch musikalische Mittel durchaus nicht verdeckt. Benedict hat es nicht verstanden, die gebotenen Züge zu einem plastisch hervortretenden Bilde zu vereinigen. Er hat seinen Petrus nur mit einer Fülle meist sehr angenehm klingender, aber zur Charakterisirung völlig nutzloser Motive bedacht, die man sich ohne Anstrengung von eben so vielen verschiedenen Sängern gesungen denken könnte. Nothwendiger Zusammenhang zwischen den einzelnen Stücken ist absolut nicht zu bemerken; dass die modernen Mittel, eine ideelle Einheit durchzuführen, wie das Leitmotiv und Aehnliches, verschmäht waren, brauche ich kaum zu erwähnen. Der Componist steht unter dem sichtlichen Einfluss Mendelssohn's und speciell des „Paulus", an den einzelne Scenen in der Zusammenstellung des Textes wie in der Musik lebhaft gemahnen. Die Stimme des Rufenden in der Wüste, der als Vorläufer des kommenden Heilands die galiläischen Fischer durch drängende Bussmahnung erschüttert, zeigt z. B. bedeutende Aehnlichkeit in Klang und Ausdruck mit dem Tenor des eifernden Stephanus. An anderen Orten hätte man wünschen können, dass die Mendelssohn'sche Tradition den Componisten vor bedenklichen Ausschreitungen in der italienischen Richtung bewahrt hätte. Der den Petrus aus dem Gefängniss befreiende Engel schmettert sein „Gürte deine Lenden" in so einer gellenden Sopranarie hervor, dass man in der That einen gesunden Schlaf von den Gefängnisswärtern voraussetzen muss, um sich die glückliche Flucht aus dem Kerker zu erklären. Trotz der angedeuteten Mängel stehe ich nicht an, Benedict's neues Werk als erfreuliche Bereicherung der Oratoriumliteratur zu bezeichnen. Durchweg zeigt sich eine grosse Geschicklichkeit des Componisten in der Behandlung des Orchesters und der Bewältigung und Gruppirung gewaltiger Chormassen, sowie ein seltener Reichthum wohllautender Melodiebildungen. Zwei Scenen möchte ich als besonders gelungen hervorheben. Des ersten Theiles zweite Abtheilung zeigt uns die Jünger auf den von wüthenden Stürmen gepeitschten Wogen des Sees. Das Wachsen des Sturmes, die steigende Angst der Jünger sind mit kräftigen Strichen gemalt, und besonders hat es der Componist verstanden mit grosser dramatischer Geschicklichkeit das wogende Rollen des Wassers während der ganzen Scene zur Unterlage der Vorgänge zu machen. Nur der einfallende Chor, als ideale Person nicht an die Schranken des Raumes gebunden, entrückt aus den Gefahren der drohenden Wasser. Das „Komm zu mir", welches der Herr dem sinkenden Petrus zuruft, ist besonders von ausserordentlicher Schönheit. Die Wirkung wurde auch hier durch die prächtige Stimme der Madame Patey bedeutend erhöht, für welche die Altpartie eigens componirt war. Es ist merkwürdig, dass in diesem Werke, welches von der neuen Musikrichtung so entschieden abgewendet ist, dennoch eines der Hauptelemente dieser Schule, das Recitativ oder die nicht an bestimmte Form gebundene Melodie eine so hervorragende Rolle



Ludwig van Beethoven's Sterbehaus in Wien.

(Die fünf mittelsten Fenster der obersten Etage gehörten seiner Wohnung an.)

spiel. — In der Verleugnungsscene ist die Steigerung des dreimaligen Abschwörens bis zur Gotteslästerung als sehr gelungen hervorzuheben. In dieser Abtheilung tritt auch der Charakter des Petrus aus seiner ariosen Unbestimmtheit bedeutender hervor. Zum Schlusse sei das neue Werk den Concertdirectionen Deutschlands zur Aufführung empfohlen. Obwol nicht frei von bedeutenden Mängeln, wird es durch anziehende Einzelheiten und geschickte Behandlung der hergebrachten Formen günstige Wirkung nicht verfehlen. Dr. **Franz Hüffer.**

Wien.

Die Beethoven-Feier.

(Schluss.)

Einer nicht ganz so vollendeten, aber immer noch würdigen Aufführung durch dieselben Elemente (nur im Soloquartett waren die männlichen Partien durch die HH. Walter und Rokitanski besetzt) hatte sich am nächsten Tage die von Hellmesberger dirigirte Missa solemnis zu erfreuen. Auch für Letztere speciell ist erst in unserer Gegenwart das eigentliche Verständniss aufgegangen. Wurde bei den prächtigen, ungleich vollendeteren Aufführungen unter Herbeck (1861 und 1862) hauptsächlich das „Gloria", in welchem allerdings der wahrscheinlich grösste Massen- und Steigerungseffect im ganzen musikalischen Gebiete erreicht ist, stürmisch applaudirt, so dringt das Publicum jetzt schon immer mehr und mehr in die verborgensten Geheimnisse der übrigen Sätze ein: wie herrlich erscheint uns dieses „Kyrie", in welchem wir in die weiten Hallen des Cölner Doms zu treten glauben, dessen Wände und Strebepfeiler aber sich ins Unermessene ausdehnen, wie wunderbar erschütternd dieser erhabene Trauergesang des „Agnus dei", wie unnennbar weihevoll dieser süsse Trost des „Dona nobis pacem!" — Im „Benedictus" mit seinem ätherischen Violinsolo umwogt uns ein Meer zaubervoller Klänge. Der Schwerpunct der Messe aber liegt wohl im „Credo": wie sich hier der Beethoven'sche Genius in die tiefsten Tiefen des christlichen Mythus versenkt, wie er jeden einzelnen Moment des Glaubensbekenntnisses dramatisch glühend ausmalt und wie diese wunderbar gegensätzlichen Bilder durch die felsenfest-unerschütterliche Grundstimmung wie durch ein ehernes Band zusammengehalten werden: dies im Detail nachzuerzählen, erlahmt die Sprache. So störende Schwankungen in einzelnen Partien des Werkes vorkamen (besonders in den überaus schwierigen Fugen des „Gloria" und „Credo"), so trat doch der Gesammtgeist des Werkes überwältigend hervor, und allgemein wurde der Wunsch nach einer baldigen Wiederholung der Aufführung laut, ohne erst auf eine festliche Gelegenheit, wie die diesmalige zu warten. Hervorzuheben im Einzelnen ist diesmal ganz besonders die ausgezeichnete Leistung der Frau Wilt, welche das Soloquartett sieghaft zusammenhielt, und der correcte Vortrag des Violinsolos durch Hrn. Grün. —

Das dritte, der Kammermusik gewidmete Festconcert am 19. Decbr. Mittags war etwas schwächer besucht, als die früheren Massenconcerte, der Enthusiasmus des Publicums war minder gross, oder doch minder aufrichtig. Es lag die Schuld an den der Kunstgattung nicht entsprechenden Räumen; schon der Name Kammermusik sollte einen grossen Saal ausschliessen und „die Masse — sagt R. Schumann — verlangt Massen". Wir empfanden u. A. die Wirkung des Cis moll-Quartettes in ähnlicher Weise depotenzirt, wie etwa die eines Chores im Freien — oder unserer älteren classischen Opern im neuen Opernhause.

Ueberdies war die Wahl des Cis moll-Quartettes als gerade eines der am schwierigsten zugänglichen unter des Meisters Spätwerken einem aus so heterogenen, theils musikalisch ungebildeten Elementen zusammengesetzten Auditorium gegenüber mehr als bedenklich; für die Kenner und musikalisch gebildeten Hörer bot auch dieses Concert erhebende Genüsse. Die Hauptstücke des Programms, das grosse B dur-Trio, Op. 97, und das erwähnte Cis moll-Quartett, welche man durch einige reizvolle Lieder verbunden hatte, gehören ja zu Beethoven's mächtigsten, tiefsinnigsten und mannichfaltigsten Compositionen, auch wurden sämmtliche Nummern, die etwas zu dünne Geige im Trio, die zu schwach besetzten Mittelstimmen im Quartett abgerechnet, trefflich zur Geltung gebracht. Das Trio spielten die HH. Epstein, Grün und Popper, das Quartett Hr. Hellmesberger mit seinen bekannten Genossen. Speciell in der poetischen Auffassung des Cis moll-Quartettes ist Hellmesberger selbst den Florentinern entschieden überlegen. Hr. Walter sang den herrlichen, durch seine einfach ursprüngliche Herzlichkeit so rührenden Liederkreis „An die entfernte Geliebte", welcher in Deutschland viel mehr bekannt und geschätzt, als bei uns — mit grosser Innigkeit und stürmischem Beifall. Den Löwenantheil an letzterem aber erhielt Frau Gomperz-Bettelheim durch die Liedervorträge „Busslied", „Mailied" und „Neue Liebe, neues Leben", welches dritte Lied sie wiederholen musste. Uns störten an der einst so berühmten, für die Wiener Oper noch immer unersetzlichen Altistin das durch die Jahre seines früheren Schmelzes beraubte Organ, hauptsächlich aber eine gewisse nüchterne Kühle der Gesangsmanier: an künstlerischem Verständniss, richtiger Aussprache und Phrasirung hat hingegen letztere noch gewonnen. Es zeugt jedenfalls für die edle Richtung der Sängerin, dass sie gerade zum Beethoven-Feste einen Augenblick aus dem Privatleben zu öffentlichem Vortrag hervortrat.

Den künstlerischen Schluss der Wiener Beethoven-Feier — nicht den eigentlichen, gesellschaftlichen, denn als solcher war ein Banquet bestimmt — bildete die zweite Festvorstellung im neuen Opernhause (19. Dec. Abds.), deren Programm eine Aufführung des Goethe'schen „Egmont" durch die ersten Kräfte unseres Hofburgtheaters, verbunden mit der Beethoven'schen Musik, ausmachte. So sorgfältig jede, auch die unbedeutendste Rolle des Dramas besetzt war, so schwungvoll die musikalische Aufführung gewesen, einen eigentlichen einheitlichen Eindruck gewann man diesmal kaum. So unübertroffen an Seelenmalerei und dramatischer Charakteristik die Musik Beethoven's ist, so stellt sie doch im Zusammenhalt mit Goethe's Dichtung eigentlich ein verfehltes Kunstgenre dar; diese Zwischenactsmusik beeinträchtigt als aufhaltend und hemmend die schlagfertige Entwickelung des Dramas, und das Interesse an letzterem lässt wieder einen völlig aufmerksamen Verfolg der Musik nicht zu.

Ferner hat Beethoven bekanntlich die Lieder Clärchen's mit voller Orchesterbegleitung als Arien gesetzt, die in einer Oper durch ihren hinreissenden, dramatischen Schwung von höchster Wirkung wären, in ein gesprochenes Drama aber nicht hineingehören, da man von der Darstellerin des Clärchen unmöglich verlangen kann, dass sie zugleich ferme Opernsängerin sei, welche Idee auch Göthe durch seine Einschaltung: „ein Liedchen vor sich hinsummend" — von vornherein ausschliesst. Wollte man nun nicht, wie 1866 bei einer Aufführung der „Preciosa", in welcher ebenfalls Frl. Wolter die Titelrolle zu spielen hatte, die Original-Gesangsstücke von einer wirklichen Sängerin hinter der Scene singen lassen, so mussten — wie es diesmal geschah — die Clärchen-Lieder wegbleiben: Das F moll-Soldatenliedchen wurde gänzlich gestrichen, das Liebeslied „Freudvoll und leidvoll", ohne welches der so überaus reizende Entreact in C dur poetisch unverständlich bleibt — summte Frl. Wolter „so vor sich hin". Indem nun zwei der schönsten Musiknummern ausfielen, wurde aber gewiss nicht den Intentionen Beethoven's entsprochen, und es war doch eine Beethoven- — keine Goethe-Feier.

Wir haben hier ein schlagendes Beispiel von der Wichtigkeit einer principiellen Compositionsweise, angesichts des misslichen Dilemma, in welches selbst der grosse Beethoven durch die unpraktische Behandlung der ersteren alle Reproducenten seiner wunderbar schönen „Egmont"-Musik gebracht hat. — Dennoch gibt es auch in „Egmont" Momente, in welchen Beethoven gleichsam instinctiv durch innigstes Zusammenwirken von Dichtung, Scene und Musik schon jenes ganze, volle musikalische Drama begründet hat, in welchem Rich. Wagner die einzige mögliche Steigerung des von Beethoven gewonnenen musikalischen Ausdrucksvermögens, wenn nicht der Intensität, wohl aber der gedanklichen Bestimmtheit nach — enthalten erblickt. — — Wenn im 4. Act Clärchen das Gift genommen, Brackenburg verzweifelt die Scene verlassen hat, die Bühne nun längere Zeit noch offen bleibt, dabei aber dunkler und dunkler wird, bis endlich die von Clärchen angezündete Lampe erlischt — und wenn während dieser letzten wahrhaft tragischen Momente jene rüh-

rendste und schauervollste Todesmusik in D moll erklingt, wenn später zauberische Harmonien Egmont in Schlummer wiegen und unter ätherischeu, sich heldenhaft steigernden Klängen dem Gefangenen die Geliebte in der Gestalt der Freiheit erscheint, wenn endlich seine republicanischen Schlussworte: „Fallt freudig, wie ich euch ein Beispiel gebe" durch die stürmisch aufjubelnde Siegessymphonie unwiderstehlich bekräftigt werden, da empfinden wir tiefe, mächtige, unmittelbar musikalisch-dramatische Eindrücke, die uns ein verbindendes Gedicht nimmer ersetzen wird. Hier und hier allein wirken die beiden grossen deutschen Genien, Beethoven, Goethe, sich ergänzend und steigernd, innigst zusammen.

Von den durch Hofcapellmeister und seit wenigen Tagen Operndirector Johann Herbeck geleiteten Orchesteraufführungen sei die Kraft und der Zug des Ganzen bei feinsinnigem Erfassen des Details hervorgehoben, mit den Tempos waren wir nicht immer einverstanden, der Scene zu Liebe wurden einige der markigsten Schlüsse — im prachtvollen, den ausbrechenden Volksunwillen so treffend charakterisirenden Adur-Satz, im spanischen Markt und dem sehnsuchtsvollen Esdur-Andante (⁶/₄) — geopfert. Bezüglich der scenischen Aufführung des Dramas können wir nur die allerseits hingebendsten, aber von geringem Erfolge gekrönten Bestrebungen der Schauspieler aufführen. Als Schauspielhaus hat sich das neue Opernhaus vermöge seiner allzu ausgedehnten Räumlichkeit gänzlich ungeeignet erwiesen. Die schönsten Scenen gingen spurlos vorüber. Einigen aber immer noch schwachen Applaus erhielten die Darsteller der Hauptrollen: Frl. Wolter (Clärchen) und Hr. Sonnenthal (Egmont), ganz einheitliche, dem Geiste der Dichtung überall entsprechende Gestalten schufen eigentlich nur die HH. Lewinsky (Oranien) und La Roche (Schreiber Vansen), lebendig waren die Volksscenen arrangirt. — In dem sehr zahlreichen Auditorium waren ganz deutlich zwei Parteien, die Musikalischen und Nichtmusikalischen zu unterscheiden, Letztere mussten während der Zwischenactsmusik gar oft energisch genug zur Ruhe verwiesen werden.

Ueber das Festbanquet im Musikvereinssaale (20. Dec. Ab.) sei nur kurz erwähnt, dass an demselben etwa 200 Personen Theil nahmen, das Arrangement aber ein kleinliches, spiessbürgerliches Gepräge an sich trug, so zwar, dass man diesen Schluss der Beethoven-Feier nicht übel Beethoven-Fest-Comité-Banquet getauft hat. Speciell die Journalistik und musikalische Kritik musste mit den Plätzen vorlieb nehmen, die gerade überblieben. Von künstlerischen Notabilitäten, welche nicht Wien angehören, bemerkte man die Beethoven-Biographen Nohl, Lenz und Thayer, Rob. Volkmann, Fr. Gernsheim, Dr. O. Bach aus Salzburg etc. Die Toaste bewegten sich grösstentheils in abgebrauchten Phrasen, höchstens bildeten Prof. Unger (auf die Stadt Wien) und Nohl (auf die Kunst der Gegenwart) Ausnahmen. Noch toasteten Minister Stremayer, Herbeck, R. v. Wertheim, Dingelstedt, Dr. Reindl, Staatsrath Lenz u. A.

Zu der dem Preise von 12 fl. (für nicht geladene Gäste) ganz und gar nicht entsprechenden Tafel spielte die Musikcapelle von Ed. Strauss die „Fidelio"-Ouverture, einen „Moment musical" von Schubert, „Auf Flügeln des Gesanges" von Mendelssohn, ja sogar eine Rêverie von Vieuxtemps.

Kürzere Correspondenzen.

Leipzig. Das Neujahrs- oder 11. Abonnementconcert im Gewandhaus begann mit der nicht selten in diesen Räumen gespielten „Euryanthen"-Ouverture. Die zweite Orchesternummer, den ganzen zweiten Theil des Concertes ausfüllend, war Beethoven's Cmoll-Symphonie. Hatten die Bläser hier und da auch mit der Stimmung zu kämpfen, so that doch dieser Umstand der vollendeten Wiedergabe genannter Werke im Ganzen keinen wesentlichen Eintrag. Dass wir trotzdem an Stelle der in Rede stehenden Ouverture lieber eine weniger oft gehörte — so hat z. B. auch Schumann ausser denen zu „Manfred" und „Genovefa" noch andere Werke dieser Gattung geschrieben — gewünscht hätten, ist eine Ansicht für sich. — Konnten wir mit Gesagtem den Leistungen des Orchesters Gutes nachsprechen, so sind wir in gleich angenehmer Lage den Solisten gegenüber. Frl. Emma Brandes, die jugendliche Clavierbeherrscherin, und unser trefflicher Baritonist Hr. Gura animirten in hohem Grade mit ihren Vorträgen die Zuhörer. Frl. Brandes hat in lobenswerther Weise ihr Concert-Repertoire, in welchem das Mendelssohn'sche G moll-Concert die Hauptsäule bildete, erweitert. An beregtem Abend spielte sie das A moll-Concert von Schumann und das F moll-Concertstück von Weber. Technisch gewachsen zeigte sie sich beiden Aufgaben, ein tieferes Erfassen des Geistigen der ersteren Composition werden bei dem ersichtlichen Talente der Künstlerin die Jahre bald vollends reifen. Eine Manier, die wir schon im vorigen Winter in dem Spiele dieser jungen Dame wahrnahmen, nämlich die, in sehr willkürlicher und häufiger Weise den Gesangsstellen Ritenutos einzufügen, wollen wir jedoch um so weniger unberührt lassen, als dieselbe mehr den Eindruck des Angelernten, als den einer eigenen Geschmacklosigkeit macht. — Hr. Gura sang mit den so oft in diesem Blatt an ihm gerühmten Vorzügen eine Arie aus „Hans Heiling" von Marschner und die Schumann'schen Lieder „Die Lotosblume" und „Lied des Harfners" und entzückte förmlich mit seinem durch und durch echt künstlerischen, edeln Gesange das andächtig lauschende Publicum. Wir glauben nur im Sinne des Letzteren zu sprechen, wenn wir die geehrte Direction um Gewinnung dieses ausgezeichneten Sängers für noch weitere Abende dieser Saison hiermit angelegentlich bitten. — Zu erwähnen bleibt noch das Orchesteraccompagnement im Schumann'schen Concert und die Clavierbegleitung zu dessen Liedern: Ersteres, weil durch die diesmalige Art desselben das bei jüngster Gelegenheit diesem wundervollen Werke angethane Unrecht — wir meinen die Vorführung desselben im 18. Concert des vorigen Winters — wieder vergessen gemacht wurde, die zweite deshalb, weil dieselbe in den Händen unseres Capellmeisters Reinecke in wirklich unnachahmlicher Weise zu ihrem Rechte kam. — —.

Leipzig. Zum Benefiz des Hrn. Capellmeister Mühldorfer wurde am 29. December „Undine" neu einstudirt gegeben. Die Oper war mit drei Einlagen von fremden Componisten ausgestattet und ausserdem ein Pas de deux auf dem Zettel als Einlage vermerkt; hierdurch erhielt schon das Programm an sich etwas Potpourriartiges, was uns für ein Capellmeisterbenefiz nicht passend erschien. Zwei der Einlagen waren von Vincenz Lachner in Mannheim; sie bildeten Ersatz für die Arie der Berthalda im zweiten Act und der Arie des Hugo im vierten Act. Beide werden statt der minder dankbaren Originale manchmal auf den deutschen Bühnen benutzt und enthalten praktische und ehrenwerthe Bühnenmusik. Konnte man die Wahl dieser beiden substituirten Arien vom praktischen Standpuncte aus billigen, so erregte es doch Verwunderung, dass der dämonische Kühleborn im zweiten Acte, wo sein Verweilen auf der Bühne und seine Gefühlsäusserungen dem Gange der Handlung zufolge ganz unmotivirt sind, sich bewogen fand, ein schmachtendes Lied von Ferdinand Gumbert einzuschieben! Auf dem Zettel war „Arie des Kühleborn" vermerkt, aber eine Arie im dramatischen Sinne war dies nicht. Wir sprechen offen aus, dass wir sowohl dem Darsteller des Kühleborn, Hrn. Gura, als auch dem Beneficianten eine geschmackvollere Wahl für eine Einlage zugetraut hätten und dass die Gumbert'sche warme Limonade besser fortgeblieben wäre, obgleich gern zugegeben werden soll, dass Hr. Gura durch ausgezeichneten Vortrag des Stückes grossen Erfolg erzielte. Die Musik der „Undine" betreffend, kommt zwar der natürliche Humor des Componisten den Liedern und komisch gefärbten Ensemblesätzen zugute, wenn jedoch Lortzing romantische oder gar tragische Momente musikalisch wiedergeben will, so verfällt er in ein breites Philisterthum. Mit der Anwendung Marschner'scher Harmonik ist „Undine" wohl reichlich bedacht, aber der romantische Zauber in dem Melodischen dieses Meisters ist nur schwach und verdünnt, am eindringlichsten noch in der Mondscheinmusik des dritten Actes zu finden. Für letztere, wie für die Actschlüsse des dritten und vierten Actes ist die scenische Ausstattung sehr darauf berechnet, die Wirkung der Musik zu erhöhen. Die Decorationen waren splendid, aber die Mondscheinbeleuchtung auf das fliessende Wasser am Schlusse des dritten Actes hätte intensiveres Licht haben können. Endlich zu den Einzelleistungen übergehend, so verdiente der Kühleborn des Herrn Gura den Preis; ihm schlossen sich an Herr Behr als humoristischer Kellermeister

Haus und Herr Gross als Ritter Hugo von Ringstetten, mit tadelloser Durchführung dieser wenig bedeutenden Rolle. Hugo's Schildknappe wurde von Herrn Weber zwar anfangs etwas befangen, aber später recht brav durchgeführt. Die Titelrolle wurde von Fräulein Preuss gesungen. Die flache Stimme genannter Dame scheint doch tiefergehenden Ausdruck sich nicht aneignen zu können, indessen bemüht sie sich erfolgreich, alle dankbaren Seiten ihrer Partie zur Geltung zu bringen. Berthalda war durch Fräulein Mahlknecht entsprechend besetzt, ebenso Undine's Pflegeeltern und Pater Heilmann durch Frau Günther-Bachmann nebst den Herren Ehrke und Krolop. — Am 2. Januar wurden die „Meistersinger", und zwar zum fünften Male, aufgeführt. Das abgelaufene Jahr war ein fruchtbares Wagner-Jahr; von Richard Wagner's Werken wurden „Rienzi", „Fliegender Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Meistersinger" in zahlreichen Wiederholungen gegeben. *,*

Cassel, 24. Dec. Auch hier hatte die Direction der königl. Bühne Alles aufgewendet, um in Huldigung des Genius Beethoven's hinter anderen Anstalten nicht zurückzubleiben, und man muss ihr zugestehen, dass die veranstaltete Feier eine durchaus würdige war. — Die Eröffnung geschah am 15. Decbr. mit Vorführung von Goethe's „Egmont" und der hierzu componirten grandiosen Beethoven'schen Musik. Neben der exacten und geistvollen Wiedergabe derselben durch das Orchester ist der ausgezeichneten Darstellung seitens der Damen Frl. Faber, Fr. von Mills, Frl. Schmitt und der HH. Osten, Ulram, Gäser und Golden zu gedenken. — Der zweite Beethoven-Festtag, um 16. Decbr., brachte einen Mustercyklus von Beethoven'schen Compositionen. Den Reigen eröffnete die grossartige und brillant ausgeführte Festouverture Op. 124, woran sich die meisterlichen Vorträge des Violinvirtuosen Hrn. Lauterbach aus Dresden schlossen. Das hierauf folgende Terzett: „Tremate empi tremate", gesungen von Frl. Clemens und unseren mit Recht sehr geschätzten Opernsängern, den HH. Schmitt und Krückl, fand vortreffliche Wiedergabe, würde aber viel wirkungsvoller gewesen sein, wenn das Orchester discreter begleitet hätte. Den zweiten Theil des Concertes bildete die 9. Symphonie, die hier seit 15 Jahren nicht gehört war. Die Ausführung derselben war brillant, namentlich was den orchestralen Theil betrifft, und die Chöre wurden trotz der oft sehr unsangmässig geschriebenen Singstimmen mit Kraft und Präcision executirt. Den Mitgliedern unserer Oper, den Damen Frl. Meissner und Fr. Zottmayer, den HH. Schmitt und Lindemann, waren die gleichfalls sehr schwierigen Solopartien vertraut und fanden sich bei ihnen in besten Händen. Noch in Kürze wollen wir des wunderschönen neuen Concertsaales auf der Bühne und seiner brillanten Ausstattung Erwähnung thun und müssen zugestehen, dass durch die geschehene Placirung des Orchesters auf der Bühne die Klangwirkung zu einer wahrhaft gewaltigen geworden ist. — Am dritten Gedächtnisstage, Sonnabend, den 17. Decbr., fand eine sehr weihevolle Aufführung der Oper „Fidelio" statt. Ihr voraus sprach Frl. Garke einen von Dr. Koffka verfassten Prolog, bei dessen Schlussworten sich die Gardine im Hintergrund der Bühne erhob und eine Riesenbüste Beethoven's, mit Lorbeer bekränzt, im blauen Wolkenfelde erschien. Die Besetzung der Oper war theilweise eine andere, als früher. Hr. Schmitt, der seitherige sehr tüchtige Repräsentant des Florestan, hatte diesmal, da der Vertreter des Jaquino, Hr. Wegner, durch Krankheit verhindert war, dessen Partie übernommen und führte solche mit gewohnter Sicherheit und frischem Humor durch. Hr. Zottmayer repräsentirte, wie wir dies von diesem ausgezeichneten Künstler nicht anders gewohnt sind, den Florestan in edelster Weise, und wenn wir auch Hrn. Schmitt's weiche Stimme in dieser Partie lieber hörten, so müssen wir doch Hrn. Zottmayer nachsagen, dass er durch seelenvollen, dramatisch belebten Vortrag bei weiser Mässigung seines wuchtigen Organs dem vorwiegend lyrischen Charakter der Partie gerecht zu werden suchte. Fr. Soltans war trotz einer nicht zu verkennenden Indisposition wie immer ein vortrefflicher Fidelio und die übrigen Partien von den Damen Frl. Clemens (Marcelline) und den HH. Lindemann, Schulze und Krückl bestens vertreten. Die Chöre der Gefangenen, namentlich der erste, liessen in Bezug auf Präcision und Reinheit die letzte Feile vermissen; sonst war die Aufführung eine vortreffliche. — Zum Schlusse können wir der Direction der Bühne für diese drei genussreichen Abende unseren besten Dank nicht versagen, und mag sie versichert sein, dass ihre Beethoven-Feier sich noch lange in der wärmsten, angenehmsten Erinnerung aller Musik- und Kunstfreunde erhalten wird. — Nachträglich ist noch auf ein geistliches Concert in der Luth. Kirche zurückzukommen, welches der Weidt'sche Gesangverein unter Leitung seines Dirigenten A. Brede am 10. d. M. veranstaltet hatte und dessen Ertrag der deutschen Invalidenstiftung zu Gute kam. Dieser Verein, der nach längerer Unterbrechung, veranlasst durch den Abgang seines Gründers, seine Thätigkeit seit einem Jahre wieder aufgenommen, hat sich die Pflege guter Kirchenmusik zur Aufgabe gestellt. Er brachte in diesem Concerte Meisterwerke aus der Zeit vom 16. Jahrhundert bis auf die Gegenwart in chronologischer Folge zu Gehör, denn man begegnete auf dem Programm den Namen: Prätorius, Bach, Händel, Beethoven, Schneider, Spohr, Volckmar und Brahms. Die Orgelvorträge hatte der auf dem Gebiete der Orgelcomposition und des Orgelspiels berühmte Professor Dr. Volckmar zu Homberg freundlichst übernommen. Die sämmtlichen hiesigen Localblätter sprechen sich dahin aus, dass die Ausführung der sehr schwierigen Chorsätze — namentlich der ohne Begleitung vorgetragenen beiden alten Gesänge von Prätorius, sowie der Chöre aus dem deutschen Requiem von J. Brahms, die wegen ihrer ungewöhnlichen melodischen, harmonischen und rhythmischen Formen beinahe unbesiegbare Schwierigkeiten entgegensetzen — eine in jeder Beziehung vollendete, künstlerische zu nennen war. Reine Intonation, höchst sicher und präcis in den schwierigsten Einsätzen, feines Gefühl und volles Verständniss für Nuancirung, getragen von einer musterhaften Disciplin der Stimmen, bildeten die Elemente der Vorträge. B.

Cöln, 31. December. Das Gastspiel des königl. Kammersängers Theodor Wachtel ging wegen eingetretener Heiserkeit früher zu Ende, als ursprünglich beabsichtigt war. Wachtel trat im Ganzen sechsmal auf, zweimal im „Postillon", zweimal im „Troubadour", sodann in der „Weissen Dame" und in den „Hugenotten". Der Eindruck aller dieser Vorstellungen lässt sich in Folgendem resumiren. Die Stimme besitzt natürlich nicht mehr den lyrischen Schmelz der Jugendperiode, dafür hat sie um so mehr an männlicher Kraft gewonnen, die hohen Töne schlagen wirklich blendend — wir wissen keinen bezeichnenderen Ausdruck — drein, und von Verlust des Stimmmetalls ist noch keine Spur zu vermerken. Neben dieser herrlichen Bruststimme besitzt Wachtel gegenwärtig eine vortrefflich ausgebildete Kopfstimme von klangvollem, abgerundetem Ton, und der Uebergang von Falsett zu Brust vermittelt sich leicht und ungezwungen. Um das Bild zu vervollständigen, wäre noch zu bemerken, dass beim Gebrauch der Falsettstimme die Neigung vorherrscht, zu hoch zu intoniren. Somit verfügt Hr. Wachtel über ein ganz ausgezeichnetes Material, gerade geeignet, das heutige Theaterpublicum, dem die Stimmmittel bekanntlich die Hauptsache sind, förmlich zu elektrisiren. Mit der künstlerischen Auffassung liesse sich vielfach streiten. Am besten waren die Intentionen des Componisten mit der Effectwirkung vermittelt in der „Weissen Dame"; am wenigsten in den „Hugenotten"; für den Raoul des 1. und 2. Actes verlangen wir mehr französische Eleganz, als materielle Stimmwirkung. — Die Beethoven-Feier verlief in unserer Stadt weit stiller, als an anderen Orten von gleicher musikalischer Bedeutung. Eine Concentration aller musikalischen Kräfte zu einer gemeinsamen, grossartigen Feier fand nicht statt, es blieb den einzelnen Vereinen und Instituten überlassen, je nach ihrem Gutdünken dem grossen Meister zu huldigen. Man würde übrigens fehl gehen, wenn man hieraus schliessen wollte, dass der Beethoven-Gedanke hierorts nicht so vollständig alle Herzen beherrsche, die Sache erklärt sich vielmehr einfach aus äusseren Umständen. Bekanntlich sollte im Herbste dieses Jahres ein grosses Fest in Bonn arrangirt werden (was der Krieg aber unmöglich machte). Dieses Fest wäre gleichzeitig auch das Musikfest für Cöln gewesen, und so kam es wohl, dass man von besonderen Veranstaltungen in Cöln allein abgesehen hat. Das berührte grosse Beethoven-Fest ist übrigens nur aufgeschoben und wird sicher im nächsten Herbste stattfinden. — Am Tage des 17. December selbst gab es sozu-

sagen nur Privatfeste. Zwei Vereine, die Philharmonische Gesellschaft und der Cölner Sängerbund, feierten die Erinnerung an Beethoven im engeren Kreise der Mitglieder. Die Concertgesellschaft bestimmte das 4. Abonnementconcert am 20. December zu ihrer Beethoven-Feier. Es bestand ausschliesslich aus Beethoven'schen Compositionen: 1) Ouverture „Zur Weihe des Hauses", Op. 124, 2) Marsch und Chor („Schmückt die Altäre") aus den „Ruinen von Athen", 3) Violinconcert, 4) Phantasie Op. 80, 5) Sinfonia eroica. Das Violinconcert wurde von dem königl. Hofconcertmeister Hrn. Edmund Singer aus Stuttgart vorgetragen. Die Leistung war tadellos in Correctheit und Technik, aber zum Herzen sprach das Spiel eigentlich nicht (nur der 2. Satz wirkte eindrucksvoll); auch kam uns die Cadenz des 1. Satzes, obgleich über Motive des Concertes gebaut, etwas wunderlich vor. Wann wird dieser Cadenzzopf endlich abgeschnitten sein! — Das Institut der Kammersoiréen beging sein Beethoven-Fest erst am 27. Dec. Die gehörten Stücke waren: Quartett in D, Op. 18 No. 3, Claviertrio, Op. 70 No. 2, und Violinquintett Op. 29. Gern hätten wir auch eines der späteren Quartettcompositionen (nach dem Jahre 1808, in das Op. 70 fällt) gehört, die Gelegenheit schien uns doch ganz dazu angethan. Die Ausführung geschah in der gewohnten meisterhaften Weise von den Lehrern unseres Conservatoriums, HH. Japha (Vorgeiger), von Königslöw, Derekum und Rensburg. In der Clavierpartie zeichnete sich Hr. Ed. Mertke durch feines durchdachtes Spiel aus, sodass diesmal die Streichinstrumente nicht in den Schatten gestellt waren. Im Quintett wirkte noch Hr. Schlomieg mit. A. G.

Düsseldorf, 22. Decbr. Von unseren musikalischen Verhältnissen und Bestrebungen ist in letzter Zeit wenig zu berichten. Die Oper hat sich, wie wir dies von vornherein befürchteten, nach und nach verschlechtert. Das Engagement von Anfängern und ungenügenden Kräften, die möglichst vielseitige Verwendung derselben aus Mangel an zureichendem Personal und die daraus resultirende Beschränkung der freien Zeit, der wieder hieraus folgende Mangel genügender Einstudirung, das Bestreben, durch Herabdrückung der Gagen auch bei dem in den Zeitverhältnissen liegenden schwachen Besuche des Theaters noch möglichst viel herauszuschlagen — dieses Alles sind Factoren, welche die Leistungen jeder Besprechung entziehen, und so haben selbst unsere Localblätter theils in stiller Resignation auf jede Kritik verzichtet, theils sich zu dem classischen Ausspruche erhoben, dass man zwar nicht mehr loben könne, dass es aber immerhin bei einer Theaterdirection anerkennenswerth sei, wenn sie mit gegebenen Factoren zu rechnen verstehe! — Der Allgemeine Musikverein veranstaltete am 17. vor. M. zum Besten der Familien dürftiger Landwehrmänner ein Concert, eingeleitet durch die Jubel-Ouverture von Weber. Hierauf folgte „Te Deum zur Feier des Sieges bei Dettingen" von Händel. Ueber die Leistungen, sowohl des männlichen, als des weiblichen Chores, schweigt des Sängers Höflichkeit. Die Basspartie war in den Händen eines Mitgliedes des Opernpersonals, des Hrn. Günzburger, und wurde von demselben recht brav und in edlem Stile gesungen. Derselbe trug den grössten Theil des spärlich gezollten Beifalls davon. Die dritte und letzte Nummer des Concertes, Symphonie (C dur) von Mozart, durch das von dilettantischen Kräften aus Mitgliedern des Vereins verstärkte städtische Orchester executirt, erntete durch ihre präcise Ausführung verdienten Beifall. Ob für den beabsichtigten Zweck etwas erzielt worden, ist bei dem schwachen Besuche mehr als zweifelhaft. — Zur Feier des Beethoven-Tages veranstaltete derselbe am 15. d. M. ein grösseres Concert. Das Programm war ein ziemlich reichhaltiges: Ouverture (C dur), Op. 124, Arie aus „Fidelio" (Frl. Avé-Lallemant aus Hamburg), Phantasie für Piano, Chor und Orchester, Lieder (Frl. Avé-Lallemant), Symphonie No. 5 in C moll. Die Ausführung war eine durchaus befriedigende, und fand namentlich das meisterhafte Spiel unseres städtischen Musikdirectors, des Hrn. Tausch, beim Vortrage der Phantasie den reichsten Beifall. Leider hatte sich auch hier nur ein schwaches Häuflein inniger Verehrer des grossen Meisters eingefunden, und so schliesst denn die Rechnung mit einem nicht unbedeutenden Deficit. — Um der Misère unserer Gesangsverhältnisse einigermaassen abzuhelfen, hat sich in jüngster Zeit ein Comité gebildet, welches die gesammten Gesangskräfte der Stadt zur Bildung einer Vereinigung auf liberaler Grundlage auffordert, zu dem Zwecke der Aufführung von grösseren Gesangsstücken mit Bestimmung des Ertrages zu öffentlichen Zwecken. Der Aufruf hat bei einem grossen Theile musikalisch gebildeter Dilettanten lebhaftes Echo gefunden, und so werden wir denn, wenn nicht Kastengeist und verletzte Dirigenten-Eitelkeit, im Verborgenen wühlend, den Erfolg zu hintertreiben suchen, recht bald den Genuss einer würdigen Aufführung eines grösseren, gediegenen Gesangswerkes haben.

Mannheim, 27. December. Bis vor Kurzem hat sich in unserem Musikleben viel Bemerkenswerthes nicht ereignet, denn die politischen Zeitverhältnisse hielten gar lange alles Leben auf dem friedlichen Gebiete der Kunst in starren Fesseln. Wenn auch hier und da ein Anlauf versucht wurde, so war damit immer noch kein Impuls zu einer ernstlicheren Belebung gegeben. — Als Novität erschien Ende October auf unserer Bühne „Der fliegende Holländer" von R. Wagner, an welchem lange vorher laborirt wurde, bis endlich — nach verschiedenen Strichen, ohne die es bei einer Wagner'schen Oper auch hier selten abgeht — die erste Aufführung erfolgte. Die Oper gefiel und erlebte seitdem zweimalige Wiederholung. Am schwächsten war die letzte (gestrige) Wiederholung der Oper, welche, wie ich nicht ohne Erstaunen vernehme, ohne Probe vor sich ging! Verschiedene Heiserkeiten wurden da zu Tage gefördert, und die Chöre waren durchweg schlecht. Die Aufführung liess aus diesen Gründen ziemlich kalt, ohnedem war ihr die Aufführung des „Lohengrin" kurz vorhergegangen, dessen Abstand vom „Holländer" nicht ohne Eindruck blieb. In der genannten Aufführung des „Holländer" war es die vorzügliche Wiedergabe der Senta (Frl. Pappenheim), welche das Interesse des Publicums vorwiegend in Anspruch nahm. Die erwähnte Vorführung des „Lohengrin" brachte uns in der Titelrolle Hrn. Jäger vom Dresdener Hoftheater als Gast. Der dem Künstler vorangegangene Ruf, wie seine Verwandtschaft mit einem beliebten Mitgliede unserer Oper führten ihm das Interesse unseres Publicums entgegen, aber Hr. Jäger führte sich bei demselben recht unglücklich ein. Er detonirte fortwährend, sein Organ klang vielfach rauh, ausserdem besitzt Hr. Jäger keine Höhe und war bei alledem von Indisposition heimgesucht. Die Fortsetzung seines Gastspiels unterblieb. Wegen anhaltender Unpässlichkeit des Gastes wurde dasselbe zunächst hinausgeschoben, aber Hr. Jäger schien mittlerweile seine Gastspielverpflichtungen gelöst zu haben und reiste ab. Die vortheilhafte Persönlichkeit und edles, machtvolles Spiel hatten allein an jenem verhängnissvollen „Lohengrin"-Abend mit den mancherlei Schwächen des Gastes ausgesöhnt. — Das Publicum überschüttete daraufhin am 18. December in den „Hugenotten" den Tenoristen unserer Oper, Hrn. Schlösser, mit Beifall. — Zwischenhinein (auf den 16.) fiel als Vorfeier des 100jährigen Geburtsfestes L. van Beethoven's die Aufführung des „Fidelio", ein weiteres grösseres Fest fand gar nicht statt. Nur der Dilettantenverein veranstaltete am 17. d. M. eine Beethoven-Feier durch ein starkbesuchtes Concert, das einen glücklichen Verlauf nahm. Als Nachklang an diese Feier hörten wir vorgestern im 1. Akademieconcerte Beethoven's „Schlacht bei Vittoria", gleichzeitig als Ausdruck der kriegerischen Zeitumstände. Im letzten Jahre fand um diese Zeit die vierte Akademie statt, in diesem Jahre werden wir im Ganzen nur deren vier haben. Freilich, der Krieg hat unsere Concertsaison schwer geschädigt, und werden wir schwerlich das noch einholen können, was wir bis jetzt versäumt. W. H.

Concertumschau.

Baden-Baden. Beethoven-Concert mit den Ouverturen Nr. 1 zu „Leonore" und zu „Coriolan", Pastoralsymphonie etc.

Barmen, 2. Abonnementconcert der Concordia unter Leitung des Hrn. Anton Krause: „Israel" von Händel (nach der Originalpartitur), mit Frl. Hedwig Scheuerlein, Frl. Adele Assmann und den HH. R. Otto, Max Stägemann und Carl Hill als Vertretern der Gesangssoli. Ganz besondere Anerkennung fand die Mitwirkung der beiden Letztgenannten. Die Orgel spielte Hr. Gustav Ewald aus Leipzig.

Bern. Kirchenconcert des „Cäcilienvereins": Deutsche Messe von A. Reichel, Larghetto aus Beethoven's 2. Symphonie.

Bremen. Beethoven-Feier der Singakademie: Missa solemnis, 9. Symphonie.

Breslau. 11. Concert der Theatercapelle zu Ehren Beethoven's: Violinromanze, Septett, Sinfonia eroica.

Eisenach. Beethoven-Feier des Musikvereins: 3 Hymnus der Cdur-Messe, Abendlied für Chor, „An die ferne Geliebte" und ausserdem verschiedene für Clavier arrangirte Werke.

Graz. Beethoven-Feier: „Fidelio", „Egmont". Festconcert am 17. December unter A. Pott's Leitung mit einem Orchester von 150 und einem Chorpersonal von 220 Mitwirkenden: Cmoll-Symphonie, Clavierconcert in Esdur, Violinconcert (Pott), „Kyrie" aus der Missa solemnis.

Leipzig. 2. Symphonieconcert der Büchner'schen Capelle: Dmoll-Symphonie von R. Schumann, 2. Orchestersuite von F. Lachner, Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, Concertino für Clarinette von C. M. v. Weber. — 3 Symphonieconcert als Beethoven-Feier: Concert-Ouverture Op. 115, Sinfonia eroica, „Egmont"-Musik (mit Frl. Drechsel für die Clärchen-Lieder).

Magdeburg. Beethoven-Concert im Stadttheater am 16. December: „Egmont", „Leonoren"-Ouverture Nr. 3, Ddur-Symphonie.

Naumburg. Beethoven-Feier des Gesangvereins: „Kyrie" und „Gloria" aus der Cdur-Messe, Chor „Die Himmel rühmen des Ewgen Ehre", 4. Clavierconcert mit Begleitung eines zweiten Pianoforte etc.

Riga. Beethoven-Feier am 17. December im Theater: Ouverturen zu „Coriolan" und Nr. 3 zu „Leonore", „Fidelio" Nachfeier am 19. ebendaselbst mit dem Violinconcert, der Adur-Symphonie etc.

Saarbrücken. Kirchenconcert vom Saarbrücken-St. Johanner Gesangverein unter Leitung des Musikdirector C. Krause zum Besten hinterlassener bedürftiger Familien von Wehrleuten und Reservisten des Kreises Saarbrücken, mit Compositionen von Prätorius, Bach, Händel, Haydn, Hauptmann, Mendelssohn und Reinecke.

Wien. Novitäten-Soirée des Herrn J. P. Gotthard: Claviertrio und zwei Sätze einer Claviersuite von J. Zellner, Phantasie für 2 Claviere von J. Labor, Lieder von Dessauer, von Herzogenberg, Gotthard etc. An der Ausführung dieser zum Theil interessanten Compositionen betheiligten sich u. A. das Becker'sche Quartett, die Professoren Epstein, Door und Pirkhart. — 4. Philharmonisches Concert: „Genovefa-Ouverture von R. Schumann, Clavierconcert (Cmoll) von F. Gernsheim (vom Componisten vorgetragen), Beethoven's Ddur-Symphonie, Arie von Lotti, „l'Absence" von H. Berlioz. — Die Akademie „Haydn" brachte kürzlich Mendelssohn's „Paulus" zur Aufführung.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Im hiesigen königl. Opernhause wird im neuen Jahre der Tenorist Hr. Ucko vom Stadttheater in Hamburg gastiren, da Hr. Niemann am 1. Januar seinen contractlichen Urlaub antritt. Der letztere Sänger gibt als letzte Rolle am 31. Dec. den Faust in Gounod's gleichnamiger Oper. — **Danzig.** Mit Donizetti's „Regimentstochter" beschloss Frl. Orgeni ihr hiesiges Gastspiel. Diese Sängerin hat sich viele warme Verehrer mit ihrem Gesang und munterem Spiel gewonnen. — **Elberfeld.** Auf unserer Stadtbühne gastirte kürzlich Hr. J. Schild und zeigte bedeutende gesangliche, weniger schauspielerische Begabung in dem Dargebotenen. — **Frankfurt a. M.** Hr. Swoboda vom Carltheater in Wien gastirte hier am 26. als Blaubart. — **Hamburg.** Der königl. Kammersänger Hr. Albert Niemann beginnt am 2. Jan. sein Gastspiel als Tannhäuser. Am 26. Decbr. gastirte hier Frl. von Ferenczy vom städtischen Theater in Prag als Azucena im „Troubadour". — **Wien.** Im hiesigen Hofoperntheater wird im August d. J. der königl. preuss. Hofopernsänger Hr. Schelper ein Gastspiel eröffnen. Frl. Ehnn scheint schliesslich doch noch von ihrer Forderung von 18,000 fl. Gage Abstand nehmen und sich mit 16,000 fl. und zweimonatlichem Urlaub begnügen zu wollen. Frau Wilt, deren Vertrag Ende März abläuft, ist neuerdings auf 3 Jahre vom Juni ab mit 16,000 fl. Gage und sechswöchentlichem Urlaub engagirt worden.

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 31. Decbr.: „Berg mich unter deinen Flügeln", von Rietz. 2) „Des Jahres letzte Stunde", von Schütz. — b) Nicolaikirche am 1. Jan.: Hymne von Händel. — **Dresden.** Kreuzkirche am 31. Decbr.: 1) „Meine Seele ist stille zu Gott", von M. Hauptmann. 2) „Es ist so still geworden", Abendlied von Fr. Lachner. 3) „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre", Hymne von Beethoven. Am 1. Jan.: „Te Deum laudamus", von A. Naumann. — **Hamburg.** Kathol. Kirche am 1. Jan.: 1) Messe in Fdur und 2) Ave verum von Mozart. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 1. Jan.: 1) Paukenmesse in C von J. Haydn. 2) Graduale (Hymnus dulcis) von Cherubini. 3) Offertorium (Tui sunt coeli) von Eybler. — b) K. k. Hofpfarrkirche St. Augustin am 1. Jan.: 1) Pastoralmesse von Kreutzer. 2) Graduale (Duett) von Mozart. 3) Offertorium (Tenorsolo) und Kirchenarie aus dem 16. Jahrhundert. — c) Italienische Nationalkirche am 1. Jan.: 1) Festmesse in B von Wittassek. 2) Graduale (Tenor- und Violinsolo) von Proch. 3) Offertorium (Sopransolo: Salvum fac regem) von Cherubini. — d) Dominicanerkirche am 1. Jan.: 1) Secundizmesse von Führer. 2) Sopransolo von Neugebauer. 3) Altsolo in Des von Fr. Lachner. — e) Altlerchenfelder Kirche am 1. Jan.: 1) Messe von Diabelli. 2) Offertorium von L. Rotter. Am 6. Jan.: Messe, Graduale und Offertorium von L. Rotter. — f) Kirche zu St. Ulrich am 1. Jan.: 1) Messe in D von Kreutzer. 2) Tantum ergo und Graduale von Diabelli. 3) Offertorium (Duo für zwei Bassstimmen).

Opernübersicht.

(Vom 26. bis 31. December.)

Leipzig. Stadtth. 30. Undine. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 27. Die beiden Schützen; 28. Iphigenie in Aulis (Gluck); 29. Maurer und Schlosser; 30. Zauberflöte; 31. Margarethe. — Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 26. Orpheus in der Hölle; 29. Orpheus in der Hölle. — Nowackth.: 28. Figaro's Hochzeit; 29. Troubadour; 30. Jüdin. — **Bremen.** Stadtth.: 30. Maurer und Schlosser. — **Breslau.** Stadtth.: 27. Afrikanerin; 29. Figaro's Hochzeit; 30. Figaro's Hochzeit. — **Brüssel.** Théâtre royale de la monnaie: 27. Romeo et Juliette; 29. Les dragons de villars; 30. Tell. — **Carlsruhe.** Grossherzogl. Hofth.: 26. Zauberflöte; 30. Der schwarze Domino (Auber). — **Cassel.** Königl. Hofth.: 26. Prophet; 29. Der Templer und die Jüdin. — **Chemnitz.** Stadtth.: 29. Postillon von Lonjumeau. — **Cöln.** Thalia-Th.: 26. Stumme von Portici; 30. Zauberflöte. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 29. Freischütz; 31. Des Teufels Antheil. — **Florenz.** Teatro nuovo: 28. Giulietta e Romeo. — Teatro Alfieri: 28. Il Trovatore. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 26. Freischütz; 28. Jüdin. — **Hamburg.** Stadtth.: 30. Die beiden Schützen. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 30. Der schwarze Domino; 31. Martha. — **Magdeburg.** Stadtth.: 26. Freischütz; 27. Margarethe; 28. Maurer und Schlosser; 30. Margarethe; 31. Margarethe. — Wilhelm-Th.: 28. Grossherzogin von Gerolstein. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 26. Der fliegende Holländer; 28. Die weisse Dame. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 26. Hugenotten; 29. Rothkäppchen (Boieldieu). — **Prag.** Dtsch. königl. Landesth.: 26. Hugenotten; 29. Die Frau Meisterin (Suppé); 30. Don Carlos (Verdi). — Czech. Nat.-Th.: 27. Hugenotten; 29. Romeo und Julie; 30. Orpheus in der Hölle. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 26. Freischütz; 29. Stumme von Portici. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 26. Tell. — **Wien.** Neues k. k. Hofoperntb.: 26. Tannhäuser; 29. Don Juan. — K. k. Hofoperntb.: 30. Judith (Doppler).

Aufgeführte Novitäten.

Brahms (J.), Chöre aus „Ein deutsches Requiem". (Cassel, Conc. des Weidt'schen Gesangvereins.)

Gernsheim (F.), Clavierconc. mit Orch. (Wien, 4. Philharm. Conc.)

Labor (J.), Duo f. 2 Claviere. (Wien, Novitäten-Aufführung bei Gotthard.)

Lachner (F.), Clavierquartett. (Graz, Aufführung des Tonkünstlervereins.)

Rheinberger (J.), Claviertrio. (Graz, Ebendaselbst.)
Thieriot (F.), Claviertrio in Fmoll. (Graz, musikalische Soirée des Hrn. Buwa.)
Triest (W.), Weihnachtscantate f. Frauenchor. (Sangerhausen, Kirchenconcert.)
Voigtmann (R. J.), „Der Tod ist verschlungen", Motette. (Ebendaselbst.)
Zellner (J.), Claviertrio in H moll. (Wien, Novitäten-Aufführ. bei Gotthard.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 37. Handel's Passion noch einmal. — Anzeigen und Beurtheilungen (Herausgaben älterer Werke). — Musikfest in Birmingham. — Berichte und Notizen.

Echo No. 52. Recensionen (Claviersonate, Op. 10, von C. Adolph. Lieder von P. F. Marxhausen und C. Riedel, Herausgabe altböhmischer Gesänge). — Kunstnachrichten. — Beilage: Eine curiose Musikgeschichte. — Kritisches. — Notizen.

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik No. 12. Volksgesang, Akustik und Einschlägiges. — Notizen.

Musica sacra No. 1. Missa „De Beata Virgine" von Palestrina. Von F. Witt. — Abdruck der im „Echo" erschienenen Besprechung des Kornmüller'schen „Lexikon der kirchlichen Tonkunst". — 43. Jahresbericht des Kirchen-Musikvereins zu St. Carl Borromäus in Wien.

Neue Berliner Musikzeitung No. 52. Besprechung von L. Nohl's „Beethoven-Brevier". — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 1. Prolog zur Beethoven-Feier des Riedel'schen Vereins. Von Oswald Marbach. — Robert Schumann als Classiker. Von W. Christern. — Besprechung J. Handrock'scher Claviercompositionen. — Correspondenzen. — Nachrichten und Notizen. — Kritischer Anzeiger (Op. 12 von J. G. Herzog und Op. 12 von R. Krause).

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Der New-Yorker „Liederkranz" hat bis zum 6. Decbr. und zwar lediglich durch seine Mitglieder die schöne Summe von über 4000 Dollars für den deutschen patriotischen Hilfsfonds zusammengebracht und gibt damit ein schönes Zeichen der Zusammengehörigkeit unserer Landsleute im Auslande.

* Auch in Graz hat sich nach Vorgang der Städte Berlin, Dresden, Leipzig etc. ein Tonkünstlerverein gebildet, der in den dortigen musikalischen Kreisen regen Anklang findet.

* In Hamburg kam der hundertjährige Geburtstag Beethoven's dadurch zur öffentlichen Kundgebung, dass am 17 Decbr. Vormittags von sechs Thürmen der Stadt herab des Jubilars Hymne: „Die Himmel rühmen des Ewgen Ehre" geblasen wurde.

* Hr. A. Pott hat mit der Leitung des Beethoven-Festes in Graz seine öffentliche künstlerische Thätigkeit beschlossen.

* Der Musikschriftsteller Hr. Heinrich Porges in München ist zum königl. Musikdirector extra statum ernannt worden und wird als solcher am dortigen Hof- und Nationaltheater activ sein.

* Der Pester Gesangverein „Pesti Dalarda" wurde gelegentlich einer von ihm veranstalteten Beethoven-Feier von Domcapellmeister Hölzl mit einer Haarlocke des unsterblichen Meisters beschenkt. Der ehemalige Besitzer erhielt sie vor vielen Jahren von einem Dichterfreunde Beethoven's, welcher sie diesem persönlich vom Kopfe schnitt. Die Locke wird von dem Vereine in einem Silberkästchen als unveräusserlicher Schatz bewahrt werden.

* Die in London erscheinende „Academy", an deren Redaction unser Mitarbeiter Hr. Dr. F. Hüffer thätig ist, wird fürderhin in umfassenderer Weise als bislang ihre Aufmerksamkeit der musikalischen Kunst und deren Erzeugnissen zuwenden, weshalb bei der Achtung, welche dieses Blatt in wissenschaftlichen und künstlerischen Kreisen Englands geniesst, die Einsendung neuer werthvollerer Erscheinungen im Gebiete der Musik zur Besprechung an die Redaction gen. Blattes nur von Nutzen sein kann.

* Dr. Heinrich Laube hat ein Gesuch um Concession für den Bau und Betrieb eines Stadttheaters in Wien eingereicht. Das Gesuch, dem Vernehmen nach von den betreffenden Behörden befürwortet, liegt Sr. Maj. dem Kaiser zur Allerhöchsten Genehmigung vor.

* In New-York begann die Beethoven-Feier am 16. Decbr. mit dem „Fidelio". Nähere Nachrichten über den weiteren Verlauf sind noch zu gewärtigen. In Rom hatte man am 28. Decbr. eine gleiche Feier veranstaltet.

* Im Januar kommt im Hofoperntheater zu Wien R. Wagner's Oper: „Der fliegende Holländer" zur Aufführung.

* Offenbach's Muse findet bekanntlich im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin liebevolle Pflege. Ein Beweis dafür ist u. A. die daselbst kürzlich stattgehabte 300. Aufführung von dessen „Orpheus". — Geringerer Gunst erfreuen sich die Operetten dieses Componisten dagegen in München, woselbst sie auf königl. Befehl vom dortigen Volkstheater ganz verbannt sind.

* Aus Wien schreibt man: F. Liszt wird mit dem Titel eines Hof-Generalmusikdirector's, in Pest bleiben, welchen Titel, wenn einmal die Landes-Musikakademie ins Leben tritt, er dann mit dem Titel eines Generaldirectors dieses Institutes vertauschen wird.

* Frau Mallinger soll sich für nächsten Sommer einen zweimonatlichen Aufenthalt in Paris zum Zwecke von Studien des italienischen Gesanges vorgenommen haben.

* Musikdirector Ferd. Breunung hat, wie von Aachen gemeldet wird, unter sehr vortheilhaften Bedingungen einen Ruf als Hofcapellmeister nach Sondershausen erhalten. Die den Prof. Rudorff mit diesem Posten in Verbindung bringende Notiz in verschiedenen Blättern würde damit widerrufen.

* Der Riedel'sche Verein in Leipzig wird, statt auf den Lorbeeren auszuruhen, welche er sich im vorigen Jahre durch viermalige Aufführung der Missa solemnis errungen, auch im laufenden verschiedene interessante Concerte veranstalten. Das erste derselben ist für den 22 d. M. angesetzt, für spätere wird Mendelssohn's „Elias", Berlioz' „Requiem" etc. vorbereitet.

* Hr. Julius Kniese in Leipzig ist in die durch Hrn. Thieriot's Weggang nach Graz erledigte Musikdirectorstelle in Gr. Glogau eingetreten.

* **Auszeichnung.** Hofcapellmeister J. J. Abert in Stuttgart hat seine Cmoll-Symphonie dem König von Bayern gewidmet und von diesem als Zeichen der Anerkennung das Ritterkreuz erster Classe des Verdienstordens vom heiligen Michael erhalten.

* **Gestorben.** In Stuttgart verschied am 21. Dec. die früher mit vollstem Recht so hochgefeierte Sängerin Frau Agnes Schebest. Sie war im Jahre 1815 geboren und wurde später Gattin des durch sein „Leben Jesu" in den weitesten Kreisen berühmt gewordenen F. Strauss.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: Der ersten Lieferung der von J. Seiler herausgegebenen Sammlung lateinischer Kirchengesänge für Männerstimmen von den vorzüglichsten Componisten unter dem Titel „Laudate Dominum" ist bereits eine zweite nachgefolgt. — Louis Bödecker, Variationen für Pianoforte Op. 2 und Op. 3.

In Sicht: Die Hoffnung auf ein Violinconcert aus J. Raff's Feder gewinnt nach neueren Nachrichten festen Boden. Des Weiteren hört man von einer eben vollendeten Orchestersuite, sowie einer in Arbeit befindlichen symphonischen Dichtung

(„Macbeth") dieses trefflichen Componisten. — Die von J. Huber componirte P. Lohmann'sche dramatische Dichtung „Die Rose vom Libanon", deren kürzlich erschienenen Partitur wir seiner Zeit Erwähnung thaten, wird in einigen Monaten auch im Clavierauszug erscheinen. Bekanntlich gab dieses Werk bereits Gelegenheit zu zeigen, wie Kritik nicht geübt werden soll. — In neuer Herausgabe durch J. Stern sind in Bälde Solfeggien von Antonio Mazzoni zu erwarten. — J. Rheinberger hat eine grössere Composition für Männerchor mit Orchester („Das Thal von Espingo") geschrieben, die nächstens die Presse verlassen wird.
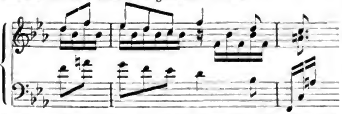
Kritischer Anhang.

A. Wenzel. Lieder ohne Worte für Violine und Clavier, Op. 5. Cassel, J. J. Scheel. 2 Hefte à $7\frac{1}{2}$ Sgr.

Die vorliegenden Compositionen geben für die Begabung des Componisten einen nicht unvortheilhaften Beleg. Die Stücke sind edel und fein geartet; die Erfindung verräth Geist und Geschmack und bewegt sich nicht auf der Heerstrasse des Gewöhnlichen und Hergebrachten. Spielern von Intelligenz seien sie hiermit empfohlen mit der Bemerkung, dass die Schwierigkeit der Ausführung eine nicht bedeutende ist. — —B.

Aug. Winding. Drei Phantasiestücke für das Pianoforte, Op. 1. Hamburg, Aug. Cranz. 20 Sgr.

Soweit sich aus obigen Phantasiestücken erkennen lässt, scheint Winding ein Anhänger der Mendelssohn-Gade-Richtung zu sein. Ohne selbst zu den unbedingten Verehrern dieser die Ausbildung und Abrundung der Form als erste und letzte Bedingung alles musikalischen Schaffens hinstellenden Richtung zu gehören, mögen wir doch Winding aus seiner Innehaltung derselben keinen Vorwurf machen; dass er aber die Verehrung der genannten beiden Componisten bis zur Entlehnung einzelner Motive derselben treibt und z. B. in No. 1 der obigen Stücke die seit Mendelssohn bis zum Ueberdruss gebrachte Phrase



von Neuem bietet, können wir nicht gutheissen. Besondere Anerkennung verdient dagegen Winding dafür, dass er nicht wie so mancher andere eben erst der contrapunctischen Ruthe des Harmoniemeisters entwachsene Componist gleich mit dem ersten besten, die Grenzen einer Harmonisationsstudie kaum überschreitenden Compositionsversuche zum Verleger rannte, sondern sich erst im Stillen die nöthige Beherrschung der Compositionstechnik aneignete, bevor er an die Oeffentlichkeit trat; wenigstens zeigen die obigen drei Phantasiestücke eine Formenglätte, die vermuthen lässt, dass dieses Op. 1 nichts weniger als ein wirkliches Op. 1 sei. Möchte der junge begabte Componist bei späteren Arbeiten sich nun auch eines intensiveren — so zu sagen — unwiderstehlicher packenden Gefühlsausdruckes befleissigen. —e.

Friedrich Hermann. F. Mendelssohn - Bartholdy's Ouverturen „Sommernachtstraum", „Fingals-Höhle", „Meeresstille und glückliche Fahrt", „Mährchen von der schönen Melusine", „Athalia", „Heimkehr aus der Fremde" und in Cdur Op. 101 für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell bearbeitet. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Den Nutzen seiner Arbeit deutet Hr. Hermann selbst in einem Vorwort dahin an: „Vorliegende Bearbeitung der Mendelssohns'schen Ouverturen für Streichquartett ist zwar zunächst für Einzelbesetzung der vier Stimmen unternommen, sie wird jedoch auch für mehrfache Besetzung (4—6 erste Violinen u. s. w.) sich eignen und deshalb dem Unterricht im Ensemblespiel an den Musikschulen zu empfehlen sein. Alle charakteristischen Stellen der Streichinstrumente, wie sie im Originale stehen, sind in der Uebertragung ebenso beibehalten, und hierdurch kann dieselbe auch als vorbereitende Uebung für den Vortrag des Werkes in der Originalgestalt sich nützlich machen." Dem dürfte, da ausserdem der Hr. Bearbeiter als solcher wohlerworbenen Rufes geniesst, Mancher willig Ohr leihen.

Briefkasten. *M. E.* in *N.* Recensionsexemplar Ihrer A.-Bl. erwünscht. — *J. R.* in *R.* Kurz gehaltene Berichte gern gesehen. — *T.'s M. St.* sind bei Guttentag in Berlin erschienen und kosten $1\frac{1}{2}$ Thlr. Seine *G. d. M.* ist vor der Hand nur durch den Bezug d. Blts. zu erlangen. — *C. K.* in *W.* Ein bis Anfang v. J. reichendes Verzeichniss der K.'schen Compositionen finden Sie in No. 11 d. Blts. Wir freuen uns übrigens über Ihr diesem Componisten so günstiges Urtheil. — *J. F.* in *F.* Ihre Besprechung ist seinerzeit pünctlich eingetroffen. Mangel an Raum liess bis jetzt noch nicht ernstlich an deren Aufnahme denken. Letzterer wird noch eine briefliche Anfrage vorausgehen müssen. Berichteinsendung angenehm. — *A. S.* in *B.* Dank für das gegebene Lebenszeichen. Gegen die von Ihnen zu biographischer Würdigung Vorgeschlagenen sprechen zum Theil gelegentlich mündlich zu erörternde Gründe.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 13. Januar 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. [Nr. 3.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

An Herrn F. Stade, Dr. phil.

Geehrtester Herr!

Für die freundliche Zusendung Ihrer Abhandlung über das „Musikalisch-Schöne" des Herrn Hanslick in Wien bin ich meinen Dank, so wie eine Antwort auf das werthe Schreiben, mit welchem Sie diese Zusendung begleiteten, bisher Ihnen noch schuldig geblieben. Diese Versäumniss hat sich bis heute hingezogen, wo ich andererseits durch den mir bewährten freundlichen Eifer des Herausgebers des „Musikalischen Wochenblattes" mich veranlasst fühle, auch diesem meine Erkenntlichkeit zu beweisen, was mir durch einen kleinen Beitrag für sein Blatt am Geeignetsten erzielt scheinen darf. Dieses Zusammentreffen brachte mich nun auf den Gedanken, welchen ich hiermit ausführe, indem ich, was ich auf Ihre freundliche Annäherung etwa zu erwidern haben möchte, in einer öffentlichen Mittheilung an Sie für das Blatt unseres Herrn Fritzsch niederlege, worüber Sie mir, wie ich hoffe, nicht zürnen wollen.

Oft hatte ich mich allerdings dagegen verschworen, in Musikzeitungen zu schreiben, und diess gewiss nicht eigentlich aus Ueberhebung, sondern wirklich des beirrenden Aussehens wegen, welches, wenigstens in meinen Augen, Aufsätze von der einzig mir geläufigen Fassung in einem solchen Blatte annahmen. Während man nämlich, ernstlich genommen, eigentlich gar nicht recht begreift, was über Musik nur geschrieben werden könne, da darüber doch nichts Rechtes zu sagen erscheinen muss, beweisen jene Blätter hingegen recht naiv, wie viel darüber dem Publikum, welches die veröffentlichten Musikstücke kaufen und die Konzerte dieses oder jenes Virtuosen besuchen soll, zu erklären, vor- und einzureden ist. Wer nun gerade damit nichts zu thun hat, müsste hiervon wohl fernbleiben, da er ersichtlich nicht am Platze ist, und nur zu vielerlei Missverständnissen Anlass geben kann. Aber gerade dieses sonderbare Verhältniss bringt Nöthigungen zu Auseinandersetzungen und Erklärungen über unsere Musikzustände hervor, nämlich bei Denjenigen, welche in jenem praktischen Verkehre der an die Musik sich knüpfenden unmittelbaren Interessen das rechte Wesen der Musik sehr einseitig, oder auch gar nicht ausgedrückt sehen. Da ich gerade diese Nöthigung oftmals empfand, gerieth ich immer wieder in neue Verlegenheit; sobald ich vermeinte, für das mich belebende Interesse dem weit zerstreuten Stande der freien Gebildeten mich mittheilen zu sollen, suchte ich wiederholentlich zu den grossen politischen Journalen Zugang zu erlangen, weil ich dort eben zu Zeiten die Musik nach ihrer allgemeinen Bedeutung in Betracht gezogen fand. Diess fiel mir aber so schwer, dass ich es für ganz unmöglich erkennen musste. Die noch immer nach der wissenschaftlichen und kunst-litterarischen Seite hin besonders sich bemühende Augsburger „Allgemeine Zeitung" gelang es mir vor einiger Zeit einmal zur Aufnahme eines Aufsatzes, „Erinnerungen an Rossini" von mir enthaltend, zu bestimmen; weiter wagte ich mich aber nicht, und that daran gewiss sehr recht, da ich neuerdings erfahren musste, dass ich der Redaktion dieses Blattes durch den berühmten Musikdirektor Schletterer in Augsburg, welchem die Leitung der musikalischen Strategie darin übergeben zu sein scheint, nach dem Vorgange des vielleicht noch berühmteren Herrn Chrysander in

Wien, als „kriechend“ und, ich glaube in Anbetracht des von mir bewohnten hübsch eingerichteten Landhauses in der Schweiz, selbst „speichelleckerisch“, jedenfalls aber in einem gewissen Sinne als schauderhaft denunziirt bin, was diese Redaktion bei ihrer bekannten freimännischen und biederen Gesinnung, hätte ich mich abermals ihr zu nähern versucht, voraussichtlich zu einer recht beschämenden Zurückweisung für mich bestimmt haben müsste.

Während mich nun auch anderseitige Erfahrungen stets wieder darüber belehrten, wie sehr verschieden von der mir aufgegangenen Musik die auf unserem grossen litterar-politischen Betriebsmarkte gepflegte Musik sich ausnimmt, bringt die Wahrnehmung anderer Erscheinungen auf dem Gebiete des unmittelbaren musikgeschäftlichen Verkehres mich immer von Neuem auf den gewissermaassen natürlicheren Weg der Befassung mit Musikzeitungen zurück. Unter diesen Erscheinungen stehen für mich Ihre gehaltvollen Aufsätze, geehrtester Herr, welche Sie in zwei Leipziger Musikzeitschriften zu veröffentlichen sich bewogen fanden, als besonders ermuthigend voran, und wirklich haben mich Arbeiten, wie die zunächst hier in Rede stehende über Herrn Hanslick's musikalische Aesthestik, neuerdings mit Bestimmtheit auf die Ansicht hingeleitet, dass den wichtigen Problemen, welche uns beschäftigen, gewiss nur vom praktischen Boden der eigentlichen Musik aus beizukommen sein wird, demnach auch, was hierfür litterarisch zu wirken ist, in einer Musikzeitung, sollten wir darin oft auch in noch so konfuser Umgebung uns befinden, viel besser als irgend wo anders zur Sprache zu bringen sei. Und hiermit ist mir ein weiterer Blick in die Beschaffenheit der uns berührenden Fragen und ihrer wünschbaren Lösung aufgegangen, worüber ich heute mich Ihnen mitzutheilen mir erlaube. —

Sehr auffällig tritt nämlich die Musik jetzt in das Stadium der philosophischen Betrachtung, welcher sie unterzogen wird, wobei es uns nicht verwundern darf zu bemerken, dass diese Betrachtung zunächst von Solchen ausgeht, welche der Musik ferne stehen. So lange von Schöngeistern die Frage nach den Ursachen der Wirkung der Musik und ihrer Bedeutung aufgeworfen und untersucht wurde, konnte sich diess sehr wohl von der Macht dieser Wirkung herschreiben, und manches Gute durfte dabei herauskommen, wenn die Untersuchung nichts Anderem als der eigenen Aufklärung hierüber nachging. Da nun aber heutzutage endlich Alles selbst Musik treibt, und nur sehr wenige, desshalb auch mir verehrungswürdig erscheinende Menschen mir vorgekommen sind, welche bekennen, von der Musik nichts zu „verstehen“ und nur Eindrücke von ihr zu empfangen, so fragt es sich, wie jene Beurtheilungen sich ausnehmen, wenn sie von der sonderbaren Gattung der sogenannten Musikkenner ausgehen, welche, ausser ihrem Reden über Musik, durch Nichts uns beweisen können, dass sie selbst nur richtige Eindrücke von ihr empfangen, was sich dem Zweifelnden doch nur dadurch bezeugen liesse, dass sie Musik wenigstens gut zu executiren, wenn auch nicht zu erfinden, verstünden. Da hat es sich denn nun gezeigt, dass diese konfusen Schwätzer über Musik nicht in den eigentlichen Musikzeitungen sich heimisch befinden, sondern auf einem weit grösseren Markte der Oeffentlichkeit sich ansiedeln, nämlich auf dem politisch-litterarischen, wo man es mit der Musik nicht so genau nimmt, und Geschwätz überhaupt zur Tagesordnung gehört, besonders wenn das von der Oeffentlichkeit eigentlich einzig beachtete, möglichst dem Skandale nahezubringende, rein Persönliche der Künstlerwelt mit gehörigem Freimuth, und, in freisinnigen Zeitungen namentlich, ohne jede Achtung für wahrhafte Leistungen, so recht ohne „Kriecherei“ zum Verkaufe gebracht wird.

Dass auch die philosophische Beurtheilung der Musik von dieser Seite aus betrieben wurde, war beängstigend; aber wirklich geschah es, und mit welchem Erfolge, haben Sie selbst, geehrtester Herr, lebhaft erkannt, da Sie sich bemüssigt fühlten, einer sophistisch-flausenhaften Arbeit, wie der des Herrn Hanslick, eine tief und gründlich eingehende Beachtung zu schenken. Dagegen hat es mich neuerdings nun eben nachdenklich gemacht, nicht nur dergleichen ernste Arbeiten, wie die Ihrige, sondern überhaupt den Ton schicklicher Ernsthaftigkeit in eigentlichen Musikzeitschriften anzutreffen, welchen man auf jenem grossen litterar-politischen Markte so auffällig zu vermissen hat; und namentlich hat es mich zur Erwägung gestimmt, dass hier eine bereitwillige Anerkennung der wirklichen Leistungen als Grundlage für die weitere Beurtheilung sich kundgab, welche wir dort, wo auf der anderen Seite doch Alles nur reales Referat sein sollte, vergebens anzutreffen uns bemühen. Hierdurch hat sich eine Besonnenheit erzeugt, welche dem immer mehr sich bildenden Urtheile einzig zu Statten kommen kann, und somit hat es etwas wahrhaft Rührendes, in einer Musikzeitung, neben dem Betriebe des musikgeschäftlichen Marktes, solche ernste und eindringliche Besprechungen der schwierigsten ästhetischen Probleme, wie sie nur die Musik darbietet, anzutreffen, welche man vergebens in kunst-litterarischen Blättern vom gewichtigsten Anscheine aufsuchen würde.

Es stellt sich somit heraus, dass doch immer nur auf dem eigenen Gebiete die wirklichen Interessen der ihm Angehörigen erwogen werden können, und dass nur Der über eine Sache zu reden habe, der sie als seine eigene anzusehen wirklich berechtigt ist. Von grosser, bisher noch ganz unbekannter Bedeutung dürfte nun aber der Erfolg davon sein, wenn die Musik über sich selbst gewissermaassen zu Worte käme, um auch dem verständlichen Laien diejenigen Aufschlüsse über sich zu geben, die er sich aus seinem eigenen Begriffsmaterial nicht zu gewinnen vermag. Hierdurch würde auf dem Gebiete der Musik im Allgemeinen Das erworben werden, was im Besonderen der Oper zu bewirken bestimmt sein dürfte, wenn sie vom innigsten Centrum der Musik uns auch das eigentliche wahre Drama hervorbrächte. Es müsste nämlich nicht nur nicht unmöglich, sondern sogar sehr natürlich erscheinen, dass

aus der Musik, und zwar aus der Musik, welche offenbar die einzige und höchste Kunsterrungenschaft der neueren Zeit ist, auch ein neues, tieferes und klar sichtendes Urtheil über die Kunst und die weitesten mit ihr verzweigten Interessen überhaupt hervorgehe.

Da ich in Bälde meine Gedanken hierüber noch deutlicher zu fassen beabsichtige, und zwar bei einer mir vorbehaltenen ausführlicheren Besprechung der Bestimmung der Oper, so mögen Ihnen für heute diese Andeutungen genügen, zu denen es mich recht natürlich drängte, als ich Ihnen, geehrtester Herr, über Ihre mir mitgetheilte Arbeit meine Anerkennung ausdrücken wollte. Haben Sie mich freundlich verstanden, so finden Sie diese Anerkennung gewiss auch am Verständlichsten eben hierdurch bezeugt, und somit entgehe ich vielleicht für diesmal dem allerneuestens auch vom pensionirten Kapellmeister H. Dorn in Berlin mir gemachten Vorwurfe der „Speichelleckerei", welche ich, seiner Meinung nach, bis jetzt zwar nur gegen den König von Bayern ausgeübt haben soll, von der aber am Ende doch zu fürchten stehen dürfte, dass ich sie, zum Verderben der kostbaren Reinheit ihres Urtheiles, auch gegen Rezensenten und Zeitungsschreiber in das Werk setzen könnte, was allerdings zur Zeit von dieser Seite her mir noch nicht so recht hat zur Schuld gegeben werden können. Verzeihen Sie daher die vorsichtige Zurückhaltung, mit welcher ich mich für heute von Ihnen verabschiede, indem ich Sie nur noch ersuche, unseren deutschen Landsleuten mit mir, und zwar nicht bloss aus Patriotismus, sondern weil sie bereits so manches Schlechte haben, alles Gute zum Neujahr zu wünschen. Jedenfalls aber seien Sie der wahren Hochachtung versichert, mit welcher ich verbleibe Ihr

ergebener
Richard Wagner.

Luzern, am Sylvesterabend 1870.

Lieblingstonarten der Meister,

mit besonderer Berücksichtigung Beethoven's.

Von Dr. **Theodor Helm.**

(Fortsetzung.)

Wir nähern uns dem Meister der Meister, dem allgewaltigen Beethoven.

Es darf wohl behauptet werden, dass im Allgemeinen der unumschränkte Herrscher im Tonreich allen Tönen ihr vollstes Recht eingeräumt, wohl jedem durch unsterbliche Werke das Siegel seines Genius aufgedrückt hat. Aber eine Vorliebe für gewisse Tonarten ist gerade bei Beethoven am wenigsten zu verkennen, und wenn er als echter, berufener Musiker wie Mozart und Haydn die einfacheren, nächstliegenden Tonarten bevorzugt, so unterscheidet er sich von den Vorgängern bedeutsam — schon durch die ungleich grössere Hinneigung zum Moll-Geschlecht; das Reich der Trauer, des Seelenschmerzes, des heissen Kampfes mit dem Schicksal, in welchem das Individuum nur sich selbst läuternd und vergeistigend den Sieg erringt — wurde ja erst durch den grossen Symphoniker vollkommen erschlossen. Im Gegensatz zu Mozart kleidet Beethoven gerade die langsamen Sätze so gerne in das Gewand der „kleinen Terz" — in ihnen schüttet er sein ganzes Herz aus, diese Klage scheint mitunter wie ein aus dem Innersten der Erde kommender Bergquell, unerschöpflich*) — und wir werden nicht müde, sie auf uns überströmen zu lassen, da hier jeder Ton Wahrheit, innerlichste Empfindung, so zu sagen — Herzblut ist.

Als eigentliche Lieblingstonart Beethoven's ist C moll zu erklären: von dem kleinen, aber bereits bis zur Missverständlichkeit**) über den Horizont der Zeitgenossen hinausgreifenden Claviertrio Op. 1, bis zur trotzig-genialen und zugleich so geheimnissreichen letzten Claviersonate, von jenen ersten bedeutsamen Anfängen der ersten bis tief in die dritte Periode seines Schaffens hinein — hat uns der Meister auf jedem instrumentalen Gebiete eins oder mehrere hochbedeutende Werke in C moll hinterlassen: Marksteine ihres unaufhaltsam vorschreitenden Schöpfers, wie der Kunst überhaupt.

Dieses nach Selbständigkeit ringende, in sich so harmonische erste Trio, Op. 1, das tief ernste Streichtrio Op. 9 mit seinem kühnen ($^6/_8$-)Scherzo, die noch von Mozart's Genius inspirirte, doch so innige, wohllautende Sonate Op. 10, die berühmte pathetische Sonate, das in seinen Ecksätzen schönste der Quartette Op. 18, das Piano-Violin-Duo Op. 30, von Lenz nicht unpassend „Heldensonate" genannt, das Clavierconcert Op. 37, lange für das Ideal dieser Kunstgattung erklärt, jedenfalls die Spitze der Mozart'schen Richtung im Concert bezeichnend; das merkwürdige Document einer unerschöpflichen figuralen Erfindungskraft, betitelt „32 Variationen über ein Originalthema", der wunderbar dramatisch bewegte „Coriolan", das Muster der tragischen Ouverture; die schwermüthig in sich versunkene, dann wieder trotzig emporgerichtete Einleitung der Phantasie Op. 80, die bereits genannte gewaltige Sonate Op. 111, der erschütternde Trauermarsch der heroischen Symphonie, das wilde Scherzo des Quartetts Op. 74. — endlich als die eigentliche Apotheose der Tonart die grosse Freiheitssymphonie No. 5, auf deren Bedeutung für uns Deutsche gerade in dieser grossen „neuesten Zeit" Herr Alfred Dörffel so schön hingewiesen: welche Fülle des Edelsten und Schönsten drängt sich hier in diesem C moll zusammen, lauter Musik, bei deren no-

*) Man denke an das Fis moll-Adagio der grossen B dur-Sonate, Op. 106.

**) Bekanntlich widerrieth Haydn seinem damaligen Schüler Beethoven die Veröffentlichung dieses Trios in bester Absicht, glaubend, es werde beim Publicum nicht Anklang finden.

mineller Aufführung schon dem echten Kunstfreund das Herz im Busen lebendiger schlägt! Auch das Scherzo der projectirten zehnten Symphonie sollte, wie die Skizzenbücher zeigen, aus Cmoll gehen. — — —

Cmoll zunächst hat Beethoven unter den weichen Tonarten D moll und Fmoll am meisten gebraucht. In D moll hat der Meister sein instrumentales Schaffen, seine ideelle Mission mit der letzten, der erhabensten Symphonie, prophetisch die ganze weitere Entwickelung der Kunst verkündend, gekrönt; in D moll strömen mehrere der wunderbarsten Adagios des grossen Herzens unsagbares Leid aus, unaufhaltsam andringend, nächtiger, selbst gespenstiger Vorstellungen voll (Ddur-Sonate Op. 10, Fdur-Quartett Op. 18, Claviertrio Op. 70, Ddur, Piano-Voloncellsonate Op. 102, Ddur; — als objective Darstellung zwar, aber im tiefsten Herzen des Tondichters subjectiv rückgespiegelt: Clärchen's Tod in „Egmont" — milder, als diese unvergleichlichen Stücke, aber darum kaum minder herzlich klagt das Andante der Sonate Op. 28 — in D moll hat Beethoven schon früher einmal dem leidenschaftlichen Ringen und Stürmen seines Innern prägnantesten Ausdruck gegeben, in seiner Lieblingssonate (er pflegte sie am öftersten in Freundeskreisen eigenhändig vorzutragen) Op. 31, No. 2.

In F moll dagegen (dieser von den Vorgängern, besonders Mozart, nur zögernd berührten Tonart, deren Applicatur den Streichinstrumenten so schwierig) hat Beethoven den ersten bedeutsamen Grundstein seines riesigen Sonatenbaues gelegt und zugleich einen der höchsten, in den Himmel ragenden Thürme des letzteren errichtet: Sonaten Op. 2 und Op. 57; diese Tonart ist ferner der unsterblichen republicanischen Ouverture „Egmont" (diesem würdigen Seitenstück der Cmoll-Symphonie in kleinerem Rahmen), Clärchen's köstlichem Soldatenliedchen aus derselben „Egmont"-Musik, dem heisserregten, in seiner stürmischen Sehnsucht fast blutigen Ausdruck gewinnenden Quartett Op. 95, dieser geheimnissvollen Brücke von der zweiten zur dritten Beethoven'schen Schaffensperiode, dem phantastischen und doch so in sich gefesteten Allegretto der Sonate Op. 10 (aus F) verliehen worden; in F moll ziehen endlich drei unvergleichliche Nachtstücke an uns vorüber: die ganz von Trauer und Schrecken erfüllte Orchester-Einleitung zur Kerkerscene in „Fidelio", der farbenglühende Sturmsatz der Pastoralsymphonie, das unübertroffen tragische Largo des F-Quartettes, Op. 59.

Eine der Lieblingstonarten Mozart's, G moll, sehen wir von Beethoven nur selten angewendet, bedeutsam nur ein einziges Mal in der ersten Periode (Violoncellsonate Op. 5) und hier und da vereinzelt später (Phantasie Op. 77, in den Bagatellen Op. 119; die schwächliche Sonate Op. 49 zählt für Beethoven gar nicht mit); dagegen das von Mozart und noch mehr von Haydn vernachlässigte A moll öfter, wenn auch noch nicht als Lieblingstonart, wie von Schubert und Mendelssohn. In A moll steht das schöne, an polnische Volksweisen mahnende Andante der Piano-Violinsonate Op. 12, Adur, Hauptton ist es dem, schon formell sehr eigenthümlichen, zu wenig gewürdigten Duo Op. 23, höchste Bedeutung aber ist der Tonart geworden durch zwei Allegro-Sätze: Kreutzer-Sonate, Op. 47, und Piano-Violoncellsonate Op. 102; in den langsamen Mittelsätzen des C dur-Quartettes Op. 59 und vor Allem der siebenten Symphonie; durch das geheimnissvolle Scherzo der hochpoetischen Violoncellsonate Op. 69, endlich wieder als Hauptton des hinreissend schönen, tief bewegenden Quartettes Op. 132. — Im Gesanglichen geht u. A. das wunderbare Gräberduett in „Fidelio" aus A moll. — —

Selten werden von Beethoven die Moll-Kreuztöne berührt, am häufigsten noch E moll: Quartett Op. 59 und Sonate Op. 90, gewiss zwei der wundervollsten Werke der zweiten Periode, dann noch in einigen Mittelsätzen, so der beiden E dur-Sonaten Op. 14 und 109, endlich mit höchst dramatischem Ausdruck im Andante des G dur-Concertes — und Cis moll, zwei Mal als Hauptton: des Meisters weltberühmtes, unsterbliches Liebesgedicht, die Phantasie-Sonate Op. 27 und das erfindungsreichste, mannichfaltigste, phantasievollste aller Quartette, Op. 131, tragen die Tonart. H moll und Fis moll kommen als Haupttöne grösserer Werke nie vor.

H moll erscheint in Beethoven's Instrumentalmusik nur zwei Mal: in einer allerdings höchst merkwürdigen Bagatelle aus Op. 126 und — hier aber ganz nebensächlich — im Scherzo-Trio der Sonate Op. 28; unter seinen Gesangswerken ist sie dem Liede „Sehnsucht" (von Goethe, Op. 83: „Was zieht mir das Herz so"), dann aber noch einer der grössten Inspirationen des Meisters, dem „Agnus Dei" der Missa solemnis verliehen, gleichsam in grossartig geistiger Verwandtschaft auf den erhabensten Kirchengesang, Bach's „Hohe Messe" zurückblickend.

Fis moll kommt im ganzen Schaffen Beethoven's nur zwei Mal vor und zwar jedes Mal als echter Gräberton, voll Todesahnungen und von der Ewigkeit angehaucht; in diesem Fis moll eröffnet sich ein wahrer Abgrund menschlichen Wehes in dem riesigsten und ergreifendsten Adagio der Claviermusik — aus der grossen Bdur-Sonate, Op. 106; ganz direct als Farbe des Grabes ist die Tonart gewählt in dem Gellert'schen geistlichen Liede „Vom Tode".

Gis moll, von Mozart und Haydn nie gebraucht, findet sich bei Beethoven genau ein Mal: in der so schmerzlich sprechenden Finaleeinleitung des Quartettes Op. 131. —

Ueberhaupt ist es eine Eigenheit der letzten Werke Beethoven's, dass der Tondichter hier, wo er mit Aufgebot aller Kräfte, mit seinem Herzblut nach Ausdruck rang (Urkund dessen die zahlreiche Anwendung des Recitativs und die Ueberschriften der Sätze), er die seltener gebrauchten Tonarten (auch als Mittel der

Charakteristik) immer mehr in die Composition hineinzieht, unbekümmert um die den Ausführenden hieraus erwachsenden Schwierigkeiten; eine harte Zumuthung an die Quartettisten ist hier vor Allem in dem an phantastischem Humor so ganz einzig dastehenden B moll-Presto des Quatnors Op. 130 gegeben. Je einen B moll-Satz enthalten noch die Sonaten Op. 106 und Op. 110 (Scherzo-Trio und Largo), auch das Scherzo-Trio des grossen B-Trios, Op. 97, und das merkwürdige Lied „An die Hoffnung" Op. 94, stehen in dieser Tonart.

Es moll wendet Beethoven nie als Hauptton, wohl aber einige Male vereinzelt an, so höchst eigenthümlich im Scherzo-Trio des Quartettes Op. 127, in demselben Satze der Claviersonate Op. 7, im Tone einer schwermüthigen alten Ballade (selbst Ulibischeff gesteht dies zu), dann in den Variationen des C moll-Trios und über das Prometheus-Thema, Op. 35. –

As moll erscheint als Hauptton eines mehrsätzigen Werkes begreiflicher Weise nie, dagegen zwei Mal in den Sätzen einer und derselben Composition, der As dur-Sonate Op. 26, in der dritten Variation und im grandiosen Trauermarsch. Durch diese weltberühmte „Marcia funebre sulla morte d'un eroe" ist der Tonart As moll ihrerseits die Apotheose geworden.

Noch einmal erklingt As moll und zwar mit intensivstem Ausdruck — im Arioso der Sonate Op. 110 — aber mit der Bezeichnung Es moll (6 b) versehen.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

J. Muck. Lagerscene deutscher Landsknechte (von Bauer) für Soli, Männerchor und Orchester. Leipzig, Seitz.

Es ist wohl als unbestrittene Thatsache zu bezeichnen, dass der Männergesang, wenn derselbe für die Zukunft lebensfähig bleiben soll, in eine andere Bahn gedrängt werden muss, welche denselben künstlerischen Tendenzen mehr dienstbar macht, als dies im Allgemeinen bei dem bestehenden Liedertafelwesen der Fall ist und sein kann. Vom musikalischen Gesichtspuncte aus sind es zwei Momente, welche die künstlerische Entwickelung des Männergesanges bisher beeinträchtigt haben: die Armuth der formellen Gestaltung, insofern die zwei- und dreitheilige Liedform in den beschränktesten Verhältnissen die ausschliessliche Herrschaft führt, und die gemüthliche Selbstgenügsamkeit am eigenen, in sich abgeschlossenen Klangwesen. Die Einführung grösserer, entwickelterer Satzformen und die Verbindung des Männerchores mit dem Orchester bedingen jene von der bisherigen Satzweise der Liedertafelgesänge abweichende Behandlung des Männerchores, welche, nachdem schon früher erfolgreiche Versuche auf dem Gebiete der kirchlichen Composition gemacht worden sind (Cherubini, Löwe, B. Klein), in neuerer Zeit auch auf weltlichem Gebiete in manchen grösseren Werken angewandt und mit grosser Wirkung zur Geltung gebracht worden ist.

Mit der uns hier vorliegenden „Lagerscene" hat auch J. Muck das Gebiet des erweiterten Männergesanges zu betreten versucht, ist aber nach unserer Ansicht auf der Schwelle stehen geblieben; in das oben flüchtig charakterisirte Wesen des künstlerisch erweiterten Männerchores ist derselbe mit diesem Werke nicht eingedrungen. Obwohl dem äusseren Umfang nach ziemlich ausgedehnt, geht das Werk doch nach Inhalt und Stil nicht über das eigentliche beliebte Männergesangslied hinaus: statt einer von innen herausgearbeiteten Satzentwickelung finden wir hauptsächlich aneinandergereihte kleine Liedsätze, statt einer einheitlichen thematischen Grundlage finden wir eine locker zusammenhängende Reihe von kleinen Melodien. Ebenso wenig ist andererseits jene innige und organische Verschmelzung der zwei Tonkörper, des Orchesters und des Chores gelungen, welche in der Klangwirkung nur eine zusammengehörige Masse erkennen lässt. Der Chor, welcher fast ausnahmslos in dem üblichen Viergespann zusammengekoppelt aufmarschirt, ist für sich völlig abgeschlossen und erschöpft vollständig den melodisch-harmonischen Inhalt — daneben läuft das Orchester für sich mit, indem es mit einzelnen Accordschlägen und mit kurzen Zwischenspielen in den Chor eingreift, beziehungsweise den musikalischen Fluss des Gesanges unterbricht und in eine Menge kleiner, meist zweitaktiger, durch Pausen auseinandergehaltener Sätzchen zerbröckelt. An dieser Zerstückelung leidet der ganze erste Satz (Rückkehr aus der Schlacht, Allegro marziale, Es dur, ₵) mit Ausnahme des Mittelsatzes, welcher ein Lied für sich bildet, nicht minder der Anfang des zweiten Satzes (Bei dem Gelage, Allegro feroce, B dur, $^3/_4$), während die folgenden Sololieder mit nachfolgendem Chor-Rundreime sich fliessender gestalten, und dann wieder besonders der folgende Abendgesang (Andantino, D dur, ₵). Bedeutender sowohl in der musikalischen Entwickelung, wie in Hinsicht des melodischen Gehaltes sind die letzten zwei Sätze („Junger Landsknecht auf der Wacht", G dur, $^9/_8$, und Reveille, Es dur, Allegro, $^6/_8$), namentlich der Schlusssatz, in dem endlich der Tonstrom in eine ungehindert fortfluthende musikalische Bewegung geräth. Hier zeigt der Componist, dass es ihm weder an technischem Geschick, noch auch an manchem passenden Gedanken fehlt.

Forschen wir nach dem inneren Grunde dieses Missverhältnisses zwischen dem äusseren Umfange des Werkes und dem technisch-formalen wie tonlich-materialen Gehalt desselben, so müssen wir als solchen den gänzlichen Mangel jeglicher Polyphonie bezeichnen. Ohne Selbständigkeit in der Führung der einzelnen Stimmen ist eine grössere Vocalcomposition nicht möglich; die Polyphonie ist eben jene Triebkraft, die aus einem kleinen Keim den ganzen grossen musikalischen Organismus herauswachsen lässt; ohne sie ist ein ganzes Grosse nur die äusserliche Aneinanderreihung vieler einzelner Bestandtheile. Und dies ist hier der Fall,

wo der Chor in unzertrennlicher viergliederiger Phalanx stets in Reihe und Glied auf- und abmarschirt, wo die Gleichmässigkeit der rhythmischen Bewegung in allen Stimmen die Continuität des Klanges schädigt, insofern die Harmonien beständig zugleich in ununterbrochener Vierstimmigkeit an- und absetzen, wo endlich diese nämliche ausnahmslose vierstimmige Behandlung des Chores die Melodiebildung auf jene bis zur Ermüdung abgeleierte Engbrüstigkeit von 5—6 Tenortönen beschränkt, welche augenscheinlich auch als ein Gewinnst für den tieferen musikalischen Gehalt, wie für die freiere formale Behandlung der Motive im polyphonen Stil bezeichnet werden muss. Wenn eine polyphone Stimmbehandlung schon dem kleinsten Liede den stets anregend wirkenden Reiz innerer Mannichfaltigkeit verleiht, so ist es wohl unbestreitbar, dass eine grössere Vocalcomposition ohne diesen Reiz das Interesse auf die Dauer zu fesseln nicht leicht im Stande sein dürfte.

Was die äussere Ausstattung des Werkes betrifft, so stellt sich damit die junge Verlagshandlung von Seitz unseren grossen berühmten deutschen Firmen in ihren besten Erzeugnissen würdig an die Seite.

A. Maczewski.

Theodor Gaugler. Hymne für siebenstimmigen gemischten Chor, Op. 6. Regensburg, A. Coppenrath.

Theodor Gaugler hat sich durch seine bisherigen Arbeiten, obwohl deren Zahl nicht gross, als ein hoffnungsvolles Talent auf dem in neuerer Zeit nur spärlich cultivirten Gebiete des kirchlichen a capella-Gesanges erwiesen. Seine Hymnen zeigen alle einen guten Sinn für natürliche Führung der Stimmen und fertige Routine in einer über die Vierzahl hinausgehenden Verwendung derselben. Selbst die durch die Eigenthümlichkeit eines so gestalteten Klangkörpers gebotenen Effecte finden sich sinnlich wohlthuend und in guter innerer Begründung ausgenützt. Es sind mithin Aussichten vorhanden, dass Gaugler in diesem Fache später noch einen hervorragenden Platz einnehmen kann, wenn er mittlerweile nur lernt, mit seiner ohne Zweifel guten Technik gewählter zu operiren. Für jetzt lässt sich dem geschätzten Componisten in dieser Beziehung der Vorwurf nicht ersparen, dass er es sich mit den Motiven zu leicht macht. Wie man bei siebenstimmigem und auch noch mehrstimmigem Satze doch noch recht gut Themen produciren und verarbeiten kann, die an sich einen Werth haben, wird Herr Gaugler am besten aus Beispielen des Meisters ersehen, dem er sein Opus gewidmet hat. Auch die Bildung der Schlüsse, der Melismen und anderer kleiner formalen Elemente lässt noch den feinen, wählerischen Sinn vermissen, dem das Wiederkäuen abgebrauchten Stoffes zu billig dünkt. Für den vorliegenden Hymnus specielle Aussetzungen drängen sich uns in musikalischer Beziehung nicht auf; es müsste denn ein Hinweis auf die Octavenparallelen sein, die unstatthafter Weise an zwei Stellen einen contrapunctischen Passus hervortreten lassen, dem sicher Herr Gaugler selbst die Ansprüche auf diese Ehre nicht wird nachweisen können. Nur erinnern wir uns, bereits bei einem früheren Werke des Componisten, „Hör uns Allmächtiger", auf diesen Uebelstand aufmerksam gemacht zu haben.

Dagegen möchten wir einen Missgriff in der formalen Anlage berühren. Herr Gaugler hat zur Composition die dreitheilige Liedform gewählt, und der Text:

O Deus ego amo te	Mein Gott, ich liebe Dich,
Nec amo te ut salves me	Nicht dass Du mich erretten sollst,
Aut quia non amantes te	Oder weil Du die, welche Dich nicht lieben,
Aeterno pugnis igne.	Mit ewigem Feuertode strafst.
Tu, tu, mi Jesu, totum me	Du, mein Jesu, hast am Kreuze
Amplexus es in cruce	Ganz für mich Dich hingegeben,
Tulisti clavos lanceam Multamque ignominiam	Hast Qual, Angst, Schande
Ac mortem et haec propter me	Und den Tod erduldet,
Et pro me peccatore.	Und zwar für mich den Sünder.
Cur igitur non amem te,	Warum nun sollt ich Dich nicht lieben,
O Jesu amantissime.	Du liebestarker Jesu.

berechtigt hierzu vollkommen. Der Hymnus gehört, der Latinität nach zu urtheilen, zwar in eine späte Zeit, zeigt aber noch alle die Vorzüge, welche die geistlichen Lieder der ältesten Zeit durch ihren stichischen Bau dem musikalisch-formalen Entwurf entgegenbringen. Sein erster Theil — die erste Zeile — besagt, dass der Sänger den Herrn liebt, der zweite (von Nec amo—peccatore) bringt die Gründe hierfür, der dritte (Cur—amantissime) greift darnach auf den ersten zurück. Der Sinn der Worte, sowie bestimmte metrische Merkmale lassen hierüber keinen Zweifel. Wir würden, um die im Text gegebene schöne Form auszunutzen, so wie dort auch hier in der musikalischen Umgestaltung die grössere räumliche Ausdehnung der mittleren Partie gegeben, vielleicht auch bei der zweiten Hälfte derselben, welche die Leiden Christi schildert, ein längeres Verweilen in der Molltonart für angezeigt gehalten haben, um dem Inhalte zugleich in der musikalischen Stimmung gerecht zu werden. Doch das steht im subjectiven Belieben des jeweiligen Componisten. Absolut unstatthaft aber ist es, wenn Herr Gaugler den Mittelsatz nicht bei „Nec amo te" beginnt, sondern das neue Motiv und die neue Tonart erst bei „Aut quia" etc. eintreten lässt. Der erste Satz erhält dadurch eine sinnlose Zuthat, der zweite beginnt mit der rathlosen anderen Hälfte eines auseinandergerissenen Distributivsatzes mit einem „Oder". Das nennt man einem unschuldigen Opfer die Glieder ausrenken. Leider sind dergleichen — um ungebührlich milde zu reden — Freiheiten durch den Usus gewissermaassen geheiligt. Um nur ein Beispiel anzuführen für den Unfug, welchen man an lateinischen Texten begeht, machen wir auf den einen Satz aus dem „Gloria" der Messe aufmerksam, welcher von den Worten „Domine Deus, rex coelestis" bis zu „miserere nobis" reicht. Unter hundert Compositionen, kann man getrost behaupten, werden kaum fünfzig eine sinnvolle Bergung dieser Textes-

worte bieten. Glücklich, wenn der Componist sich noch mit zwei selbständigen Sätzen begnügt, deren Musik mit einander gar nichts gemein hat. Und doch enthält dann der zweite das Prädicat zu dem im ersten an die Luft gesetzten Subjecte. Wer Lust und Zeit hat, mag diese Betrachtungen weiterführen; sicher gewähren sie viel tragischen Scherz, führen aber nothwendiger Weise auch zu dem Resultate, dass bei einem grossen Theile der Compositionen zu lateinischen Texten nicht viel mehr gewahrt worden ist, als eine annähernd in den Worten enthaltene Gesammtstimmung, während im Uebrigen die Unterlage der in fremdländischer Zunge erscheinenden Gedanken nahezu den Eindruck eines vergeblichen Comödienspiels macht. Wenn man nun hierzu noch den Umstand in Betracht zieht, dass auch von den Hörern in den meisten Fällen nur ein kleiner Theil sich über den Sinn des Gesungenen klar ist, so kann man nicht umhin, gegen die Composition lateinischer Texte überhaupt Bedenken zu äussern.

Von demselben Verfasser erschien in obgenanntem Verlage:

Lateinische Choral-Messe für vierstimmigen Chor mit Begleitung der Orgel, Op. 8. Partitur und Stimmen. 56 Kreuzer.

Unserer Ansicht nach sollten sich Künstler zur Fertigung von Choralmessen überhaupt nicht hergeben. Nach dem nun einmal für die Beschaffenheit dieser Werke aufgestellten Kanon kann von einer Entfaltung musikalischen Leistens in denselben nur wenig die Rede sein, und was unter den Fesseln des Polyphonieverbotes herauskommen kann, zeigen die beiden grossen Sätze der vorliegenden Messe, das „Gloria“ und „Credo“, in abschreckender Weise. Beide, durch die küchenzettelartige Anhäufung von kleinen Sätzchen ein von jeher schwieriges Compositionsproblem, können in der vorliegenden Fassung für einen Musiker kaum anzuhören sein. Man denke sich melodisch reizlose Sätzchen aneinandergereiht, mit einem Ganzschluss alle vier oder zwei Takte, und dies Alles in harmonischer Monotonie. Der Segen des Genius ist bei dieser Arbeit nicht gewesen, nur das „Kyrie“ und „Agnus Dei“, beide lyrischen Charakters, können wohlgefallen. Im Ganzen macht sich in der Stimmführung Gangler's gute Art bemerkbar, obwohl mehr als sonst Unsauberkeiten aufstossen. Die Klangschönheit, zu der doch die Herbeiziehung der Orgel reiche Mitwirkung in Aussicht stellte, ist nur wenig berücksichtigt worden. —r.

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

New-York.

Die Philharmonie hat ihre segensreiche Thätigkeit aufs Neue begonnen. Leider entspricht das für diese Saison ausgegebene Programm der aufzuführenden Orchesterwerke entschieden nicht den Anforderungen, welche das Publicum an die Gesellschaft zu stellen berechtigt ist. Unter der Masse von angekündigten Ouverturen sind nur wenige, gelinde gesagt, nicht stark abgespielte, als „Ruy Blas“, „Anakreon“ etc. Geradezu spassig wird es Ihnen aber vorkommen, wenn ich Ihnen mittheile, dass die Philharmonie der Stadt New-York, einer Stadt, welche eine förmliche Vorkämpferin der neudeutschen Musik genannt zu werden verdient, dass diese Gesellschaft, sage ich, die Ouverture zu „Idomeneo“ von einem gewissen Wolfgang Amadeus Mozart als — Novität („new“) annoncirt. Wir wollen mit der Gesellschaft nicht rechten, aber dem diesjährigen Programme nach zu urtheilen, scheint das Directorium derselben denn doch seine Mission nicht wichtig genug zu nehmen, vielleicht aber auch diese Mission nicht ganz zu begreifen. Es gibt viele Compositionen von unbestreitbar musikalischem Werthe, denen man mit Vergnügen auf den Concertprogrammen solcher Städte begegnet, welche zwanzig oder mehr Symphonie-Soiréen während der Dauer eines Winters aufzuweisen haben, deren Wahl für die Programme der New-Yorker Philharmonie man jedoch als gänzlich unstatthaft bezeichnen muss, wenn man bei derselben bedenkt, dass in dieser einundeinehalbe Million Einwohner zählenden Weltstadt überhaupt nur Eine Symphonie-Gesellschaft besteht und diese jedes Jahr nur sechs Concerte gibt.

Das erste Concert brachte an Orchesterwerken die A dur-Symphonie von Beethoven, die sogenannte unvollendete Symphonie von Franz Schubert und die „Tannhäuser“-Ouverture von Wagner. Die Werke wurden unter der sicheren Leitung ihres Dirigenten Carl Bergmann mit der gewohnten Präcision vorgetragen. Die Tempi des Schubert'schen Werkes waren jedoch entschieden etwas zu langsam gegriffen, und auch die Symphonie von Beethoven litt gerade nicht an zu grossem Feuer. Die bekannte Sängerin Frau Czillac machte bei dieser Gelegenheit ihr Debut vor dem hiesigen Publicum. Der Dame geht ein ziemlich bedeutender europäischer Ruf voraus, sie entsprach jedoch nicht ganz den Erwartungen, welche man von ihr hegte. Sie ist unstreitig eine gediegene, ja, was schon seltener ist, wenigstens bei den Sängerinnen, sogar eine denkende Künstlerin, welcher ein ganz tüchtiges Material zu Gebote steht; leider huldigt die Dame jedoch der hier unbeliebtesten aller Manieren, derjenigen des Tremolirens nämlich, eine Untugend, an welcher hier schon manche sonst sehr tüchtige Sängerin gescheitert ist. Uebrigens war die Wahl ihrer Vorträge eine unvortheilhafte zu nennen, was die Arie aus „Titus“ anbelangt. Ein wahrer Fehlgriff war jedoch das „Ah mon fils“ aus Meyerbeer's „Propheten“, welche Arie hier zu den abgedroschensten Concertnummern gehört. Wir halten jedoch dieses Auftreten nicht für den Probirstein ihrer Kräfte und sind überzeugt, dass Frau Czillac auf der Bühne, wenn anders sie diesen Winter Gelegenheit hat, in der Oper aufzutreten, einen bedeutenden Erfolg erringen wird.

Herr S. B. Mills spielte das zweite Clavierconcert in A dur von Liszt meisterhaft. Leider secundirte das Orchester in dieser Composition wie auch in den Gesangsnummern nicht ganz mit der gewohnten Sicherheit. Wir dürfen nicht vergessen, hinzuzufügen, dass die obligate Clarinettbegleitung zu der „Titus“-Arie von Hrn. Böhm wahrhaft vollendet ausgeführt wurde.

Es ist hier vielleicht nicht ganz am unrechten Orte, auf eine Geschmacklosigkeit hinzuweisen, welche sich die Direction der Gesellschaft bei der Zusammenstellung ihrer Concertankündigungen zu Schulden kommen lässt, nämlich diejenige, jeden der auftretenden Solisten mit einem herrlichen Begleitungs- oder Eigenschaftsworte zu versehen. Wie möchten Sie sich wundern, wenn auf der Ankündigung eines Gewandhausconcertes in Leipzig an den Strassenecken zu lesen wäre: Herr A., der grossartige Pianist, Frl. N., die weltberühmte Primadonna, oder Hr. X., der liebenswürdige Violinist. Es ist unbegreiflich, dass es noch keiner der als Solist oder Solistin mitwirkenden Persönlichkeiten eingefallen ist, sich eine derartige, dem gewöhnlichsten amerikanischen Concerthumbug entsprungene äusserliche Nebenbezeichnung zu verbitten.

Unter der Leitung eines früheren Schülers des Leipziger Conservatoriums, des Hrn. J. P. Morgan, hat sich hier eine Gesellschaft gebildet zur Pflege von classischer Vocalmusik, als Motetten in erster Linie, ferner Cantaten, Oratorien etc. Die Gesellschaft führt den Namen „Euterpe“, und fand ihr erstes Con-

cert im October statt. Das Programm brachte einen Psalm von Hiller, eine Cantate von Boise, einem hier lebenden Musiker, und eine noch ungedruckte Composition von Mendelssohn, Responsorium und Hymnus. Die Leistungen des Chores waren zwar nicht ganz zufriedenstellend, jedoch ist dies bei der kurzen Existenz der Gesellschaft auch nicht anders zu erwarten gewesen. Wir sind überzeugt, dass der Verein in seinem zweiten Concerte, welches am 22. December stattfinden soll, grosse Fortschritte im Zusammenwirken zeigen und dadurch seine Lebensfähigkeit beweisen wird. Der Psalm von Hiller ist eine effectvolle, gediegen gearbeitete Composition, welche aber in der Breite der Anlage, besonders des Anfanges, nicht ganz mit der knappen Form des Ganzen harmonirt. Ueberhaupt hält sich die ganze Composition nicht auf der gleichen Höhe des Eingangchores, und fällt daher das Ganze gegen das Ende zu merklich ab. Dasselbe ist in noch erhöhtem Maasse von der Composition von Boise zu sagen, welche übrigens ein schönes Talent verräth. Das Mendelssohn'sche Werk ist wohl kaum den übrigen Werken gleicher Art des Meisters an die Seite zu stellen. Die Hymne, welche übrigens durch das viel zu schnell genommene Tempo sehr viel einbüsste, ist sogar stellenweise ziemlich trivialer Natur. Im Uebrigen möchten wir Hrn. Morgan eine grosse Sorgfalt in der Anordnung seiner Programme anempfehlen, da der Erfolg des ganzen Unternehmens durch die Monotonie des Stoffes, wenn zu einseitig gewählt, gar leicht gefährdet werden könnte.

Das bedeutendste musikalische Ereigniss der Saison war bis jetzt unstreitig die hier erste Aufführung des Oratoriums: „Die heilige Elisabeth“ von Franz Liszt durch den Gesangverein „Liederkranz“. Die Aufführung war zwar eine ziemlich mangelhafte, besonders waren die Soli sehr ungenügend, trotzdem muss man der Gesellschaft doch sehr dankbar sein, dass sie uns diesen Genuss verschaffte. Den Maassstab strenger musikalischer Kritik wollen wir jedoch nicht an die Leistung des Vereins legen, denn wenngleich derselbe Billets verkaufte, was wir von einer so wohlhabenden Gesellschaft wie dem New-Yorker „Liederkranz“ höchst unstatthaft finden, da das Concert im Vereinslocale gegeben wurde, so haben wir doch nicht das Recht, eben weil die Aufführung in einem Privatlocale stattfand, uns in Tadel, wenn auch gerechtem, zu ergehen. Die hiesige Presse, deutsche sowohl wie englische, hat in neuerer Zeit einen auffallend Liszt und Wagner feindlichen Ton angenommen, und die „heilige Elisabeth“ ist denn auch demgemäss von den Blättern hier behandelt worden. Es sind Ausdrücke und Vergleiche gebraucht, auf die sich sogar ein Hanslick hätte etwas einbilden können.

Was die Composition selbst anbelangt, so möchte ich sie neben der „Faust“-Symphonie desselben Meisters als das Bedeutendste hinstellen, was Liszt bis jetzt geschaffen hat. Die Chöre sind herrlich, besonders der Knabenchor im ersten Theile, der Jagdchor und der ganze letzte Theil sind von zündender Wirkung. Von den Solos, die theilweise etwas lahm, wenigstens nicht effectvoll genug gehalten sind, ist nur die Verklärung Elisabeth's hervorzuheben. Die Instrumentation ist eine des Meisters würdige, das heisst: das Effectvollste, was nur gedacht werden kann. Die Sturmscene und die Einleitung sind orchestrale Meisterstücke. Fassen Sie Alles, was Begeisterung und Bewunderung Lobendes über dieses Werk Liszt's geschrieben hat, in ein Resumé zusammen, und Sie haben meine Meinung über „Die heilige Elisabeth“ von Franz Liszt.

Die Saison hat wieder einmal eine Masse Genies auf dem Piano, vulgo Hackebret, auch Wimmerkasten genannt, säuseln, hämmern, trommeln und pauken hören. Die Aufzählung eines halben oder ganzen Dutzend unbekannter Namen wird Ihnen wohl ziemlich gleichgiltig sein können, erlassen Sie mir daher dieselbe und begnügen Sie sich mit dem Factum, dass das arme Clavier trotz des noch wenig vorgerückten Winters schon genügend misshandelt wurde. Sollten Sie diese Zeilen etwas zu bissig finden, so mögen Sie wissen, dass dieselben direct nach einer Matinée geschrieben wurden, welche ein englischer oder amerikanischer „Künstleer“ letzthin in Steinway Hall gab, der sich bescheiden als ein musikalisches Wunder ankündigte, da er Piano und Violine zugleich, aber nicht zur selben Zeit, spielte, was wahrscheinlich nach seiner Meinung noch nie dagewesen war. Was sein Pianospiel anbelangt, so kann ich nur constatiren, dass ich auf meinen Concertreisen durch sämmtliche südamerikanische Republiken sowie das Kaiserreich Brasilien, auch in den entferntesten Löchern am stillen Ocean nie so schlecht habe öffentlich Clavier spielen hören. Sein Violinspiel war bedeutend besser.

Die Nilsson hat nun auch in Oratorium „gemacht“, und zwar hat sie im „Messias“ von Händel gesungen. Sehr schön! — aber für die Pariser grosse Oper hat Händel eben nicht geschrieben.

In den letzten Concerten der gefeierten Sängerin trat hier zum ersten Male die lang erwartete Pianistin Marie Krebs auf. Ihr Erfolg war ein durchschlagender. Ihr Spiel ist wunderschön. Einen saftigeren, volleren Anschlag haben wir bei einer Dame noch nicht angetroffen. Gleichmässigere, perlendere Scalen, als sie uns zu Gehör brachte, können wohl kaum gedacht werden. Die Künstlerin gab Ende November ihr erstes eigenes Concert in Steinway Hall. Der Erfolg war ein durchgreifender, das Local vollständig überfüllt. Das Programm war ein sehr reichhaltiges, aber nicht sehr glücklich zusammengestellt. Die erste Nummer, Dmoll-Trio von Mendelssohn, war entschieden zu lang — sie währt beinahe dreiviertel Stunden —, zu oft gehört und vielleicht auch zu zahm. Ein Trio von Raff oder Rubinstein wäre hier eher am Platze gewesen, wenn es denn schon ein Ganzes sein musste, schon der Seltenheit wegen, denn einem Publicum, welches einzig und allein gekommen, um eine berühmte Virtuosin zu hören, muss man nicht zumuthen wollen, allen vier Sätzen eines Mendelssohn'schen Trios volle Aufmerksamkeit zu schenken, welches dem musikalischen Theile desselben wenig Neues bieten kann und dem unmusikalischen Theile schon als Kunstform wenig sympathisch ist. Die Aufführung, an welcher sich die HH. C. Hamm (Violine) und Carl Werner (Violoncell) betheiligten, war eine durchweg glatte und abgerundete. Frau Krebs-Michalesi sang den „Wanderer“ von Schubert, Cavatine aus „Rienzi“ und „Mein Hochland“ von Krebs; ihr Erfolg war ein durchgreifender, mit der letzten Nummer erregte sie einen wahren Enthusiasmus, und ein wahrer Beifallssturm lohnte ihre Anstrengungen. Auch die HH. Werner und Hamm wurden mit ihren Vorträgen vom Publicum auf das beifalligste ausgezeichnet. Die Concertgeberin selbst ist eine Persönlichkeit von grosser künstlerischer Bedeutung. Ihre Technik ist auf das staunenswertheste ausgebildet. Sie bewältigt die grössten technischen Schwierigkeiten mit spielender Leichtigkeit. Ihr Anschlag ist markig und klangvoll, die ganze Pracht des Steinway'schen Flügels kam unter ihren Fingern zur Geltung. Sie spielte eine Concert-Fuge von Bach wahrhaft vollendet. Besonders hervorzuheben bei der Wiedergabe dieser Nummer war diese vollständige Freiheit von aller schablonenhaften Auffassung. Der jedesmalige Eintritt des Hauptmotivs wurde von ihr so ganz anders behandelt, als die meisten zünftigen oder schon mehr zopfigen Fugenspieler es gewöhnlich thun, nämlich das Motiv so roh und polternd wie möglich einzusetzen, um, wie sie meinen, dem Laien dadurch das Verständniss zu erleichtern. Die Toccata Op. 7 von Schumann war eine parforce-Leistung ersten Ranges, reicher Applaus wurde ihr verdientermaassen dafür zu Theil. Die Pointe des Abends war die Wiedergabe der Abschieds-Sonate von Beethoven. Besonders inspirirt wurde der Mittelsatz zu Gehör gebracht, und müssen wir das bei der Fuge Gesagte hier noch einmal wiederholen: alles schablonenhaft Zopfige gewisser, unter dem Deckmantel der Tradition cultivirter classischer Vortragsmanieren war von ihr glücklich vermieden, aus jeder Phrase leuchtete uns eine selbständige, gänzlich individuelle Auffassung entgegen. Die zuletzt gegebenen beiden Nummern von Rubinstein hatten wir lieber durch Compositionen von Liszt oder auch Raff ersetzt gesehen. Die Barcarole ist etwas zu fragmentarisch in der Form, und die „Etude infernale auf falsche Noten“, welche übrigens nur Vorhalte sind, die bei der jedesmal regelrecht eintretenden Auflösung das Prädicat „falsch“ wohl kaum verdienen, ist weder ein geniales noch „originelles“ Musikstück, sondern zwar „original“, speciell aber nur „barock“ zu nennen. Von einem jungen Mädchen vorgetragen, machte die Composition bei aller Brillanz der Ausführung auf mich einen überwiegend unästhetischen und hässlichen Eindruck. Das Publicum lohnte die Anstrengungen der Künstlerin auch nach dieser Nummer mit ungetheiltem Beifall.

Hugo Bussmeyer.

Wien.

„Judith", Oper von Mosenthal, Musik von Franz Doppler

Zum ersten Male aufgeführt im neuen Hofoperntheater zu Wien am 30. December 1870.

Unser als trefflicher Flötenspieler hochgeschätztes Hofopern-Orchestermitglied, Hr. Franz Doppler ist, nachdem er den musikalischen Markt seit einer Reihe von Jahren mit leichterer Waare beschickt hatte, u. A. mit Opern, welche im Wesentlichen den Ton Adam's, Auber's etc. nur mit nationalen Elementen gepaart festhalten, nun dieser Tage mit einem grösseren, ernster intendirten Werke hervorgetreten: mit der aus vier Acten bestehenden Oper „Judith", welche, am 30. Decbr. 1870 zum ersten Male im Wiener neuen Hofoperntheater aufgeführt, einen sehr günstigen Erfolg errang. Der Beifall galt übrigens — darüber dürfen wir uns nicht tauschen — mehr der allgemein beliebten Persönlichkeit, als dem Werthe der Novität. In dieser „Judith" hat sich Doppler vorweg auf den modernsten Standpunct gestellt, die ältere schablonenhafte Form der dreitheiligen Arie mit einleitendem Recitativ ist völlig aufgegeben, dafür erfüllt den grössten Theil der Oper jenes von Richard Wagner so meisterhaft gehandhabte declamatorische Arioso (eine freilich sehr äusserliche, aber wenigstens allgemein verständliche Bezeichnung), wie es uns z. B. im „Lohengrin", der überhaupt als das unverkennbare Vorbild der „Judith" betrachtet werden kann, vorliegt.

Aber leider verstand es Doppler nicht, wie Richard Wagner seiner Declamation wahrhafte Innerlichkeit, Geist und Seele und zugleich jenen nicht zu missenden melodischen Grundton einzuhauchen, durch welchen erst dieses „Arioso" das unbegrenzte dramatische Ausdrucksvermögen erhält; wenn wir die erste beste declamatorische Stelle aus den „Meistersingern", aus „Lohengrin" und der „Walküre" mit sämmtlichen Doppler'schen recitativischen Ariosos (etwa einige innigere Stellen des vierten Actes ausgenommen) vergleichen, so erscheinen uns letztere dürr, trocken, durch Monotonie ermüdend, wir haben überall Wagner'sche Formeln ohne Wagner's Geist vor uns.

Bedeutend wirksamer verstand es Doppler die Ensemblesätze, sämmtliche Chöre, vor Allem die Actschlüsse zu gestalten, obgleich auch hier mehr die praktische Gewandtheit eines bühnenkundigen Routiniers, als eine wahrhaft originale Erfindung hervorsticht. Die Musik umschreibt vielmehr den weiten Kreis von Wagner bis Flotow, von Weber und Meyerbeer bis Donizetti und Verdi; allerdings ist das Ganze mit so unleugbarem Geschick, mit jenem — wie sich der Franzose nicht übel ausdrückt — „savoir faire" combinirt, dass man dem Componisten insofern nicht gram sein kann, als auch dramatischer Sinn und zum Theil edleres Streben nicht zu verkennen sind. Reminiscenzen trifft man in jedem Acte, so im ersten ganz ungenirt an Meyerbeer's „Afrikanerin", Goldmark's Sakuntala-Ouverture, im zweiten an Flotow's „Martha" u. s. w., besonders aber Anklänge an „Lohengrin" treten uns Schritt für Schritt entgegen; indem der Componist das jüdisch-nationale Wesen in seiner Musik zu charakterisiren sucht, bringt er unwillkürlich ungarisch-zigeunerhafte Melodien und Rhythmen, das magyarische Element ist ihm ja seit seiner Oper „Ilka" und seit seinen, für Frl. Murska componirten Bravourstückchen gewissermaassen in Fleisch und Blut übergegangen.

Die Instrumentation behandelt Doppler als Virtuose, erstere knüpft übrigens entschieden mehr an Meyerbeer, als an Wagner an; man kann sie nicht immer ganz edel nennen, durchaus Wagner'sch ist dafür der Chorsatz. Die so sehr die dramatische Entwickelung aufhaltenden Textwiederholungen vermeidet Doppler, wo es nur angeht. Die ganze Oper wird im Wagner'schen Sinne nicht mit einer selbständig ausgeführten Ouverture, sondern mit einem kurzen charakteristischen „Vorspiel" eröffnet. Singstimmen und Orchester versteht der Componist sehr wirkungsvoll und dabei den Organen entsprechend, ohne übertriebene Anforderungen zu stellen, zu behandeln.

Am kräftigsten, entschieden dramatisch wirkte der dritte Act, dagegen verläuft der zweite matt und leer, so zu sagen im Sande. — Für Steigerungen in den Massen, für Schilderung im Volke oder Heere anwachsender Erregung, Wuth, Empörung reicht Doppler's Ausdrucksvermögen ziemlich aus, ganz und gar nicht aber für die Darstellung individueller Seelenzustände, für Individualisirung der Charaktere und psychologische Entwickelung der letzteren; sämmtliche Liebesscenen sind überaus schwach, sie wiederholen nur in dreifacher Degenerirung das bereits von Wagner, Meyerbeer und Gounod Gesagte. — — —

Das Textbuch, in der Diction mitunter roh und abgeschmackt, zeichnet sich doch im Ganzen durch logisch-verständige Anordnung der einzelnen Partien, durch das kluge Abwägen der Effecte, durch einige wahrhaft poetische Situationszeichnungen, endlich durch sehr wirksame Schlusssteigerungen vor Arbeiten ähnlicher Art aus, dabei ist es als wirkliches Drama in Scenen gegliedert, nicht als lediglich die alten Opernformen berücksichtigendes Libretto gedacht.

Den Stoff der „Judith" dürfen wir, als im Ganzen getreu an die biblische Erzählung anknüpfend, bei den Lesern als bekannt voraussetzen. Nur zwei Mosenthal'sche Zuthaten müssen erwähnt werden. Erstlich erhält das jüdische Heldenmädchen, entweder, damit der dramatische Conflict gesteigert werde oder eher wahrscheinlich, um auf geschickte Weise einen Heldentenor in die Oper hinein zu bekommen, in der Person des Athaniel einen leidenschaftlichen Liebhaber beigesellt, welcher übrigens eine recht klägliche Rolle spielt. Judith nämlich, um die ihr anvertraute göttliche Mission, die Vaterstadt vom gefährlichsten Feinde — Holofernes — zu befreien, desto sicherer vollbringen zu können, verleugnet den selbst heiss geliebten Athaniel nicht nur vor Holofernes, sondern sie sieht sogar kaltblütig der Ermordung des ersteren durch den Todfeind zu. Mosenthal'sch ist wohl auch der Ausgang der „Judith", welche, da ihre Sendung erfüllt und nun auf Erden ihres Bleibens nicht mehr sei, durch einen Blitzstrahl von den irdischen Banden erlöst wird.

Die Katastrophe der Enthauptung des Holofernes bleibt dem Auge des Zuschauers glücklich verborgen, das hat, wie Mosenthal im Text notirt, das Orchester „auszudrücken", Letzteres unternimmt Doppler — nach dem Vorgange Berlioz' in der „Sinfonie fantastique" („Marche du supplice") mittelst eines kurzen grellen Becken- und Tamtamschlages.

Die Aufführung der „Judith" war eine allseitig befriedigende. Hr. Beck, welcher einen allen göttlichen und menschlichen Satzungen hohnsprechenden, übertrotzigen Recken darzustellen hat, war in dieser Rolle des „Holofernes" bestens am Platze, Frau Friedrich-Materna sang die schwierige Titelrolle mit viel Hingebung und grosser Energie, Frl. Gindele (Judith's Dienerin Abra) und Hr. Labatt (Athaniel) fanden sich mit ihren vom Dichter und Componisten gleich stiefmütterlich behandelten Partien ab, so gut es gehen mochte, Hr. Schmid sang fast stimmlos, aber mit edler Würde den Hohepriester Joakin.

Chor und Orchester hielten sich unter Dessoff's Leitung sehr wacker. Die Inscenesetzung war überaus lebendig und glänzend. Dingelstedt hat mit der „Judith" von unserer Oper als scenischer Arrangeur den schönsten Abschied genommen. Die Costume waren reich, bunt und doch geschmackvoll, die Decorationen mittelmässig. Sämmtliche Darsteller wurden wiederholt gerufen, nach dem dritten Acte auch der Componist drei Mal. Das Haus war sehr voll, lange dürfte sich die Oper jedoch keineswegs auf dem Repertoire erhalten, da sie kein eigentliches Publicum hat. Der Leser wird das aus unserer über die Musik gegebenen Charakterschilderung rasch herausgefühlt haben.

Dr. Th. Helm.

Kürzere Correspondenzen.

Leipzig. Den Jüngern Mercur's, den Messfremden, wurden am 2. und 5. Januar die „Meistersinger" als Opfergabe dargebracht. Allerdings brachten die Ausführenden mit den rasch auf einander folgenden Aufführungen des anstrengenden Werkes zu Gunsten der Theaterdirection selbst ein Opfer, besonders die Sänger, indess besagte Jünger Mercur's strömten sehr reichlich in beide Aufführungen, sie verhielten sich in den ersten Acten in andächtiger Ruhe, vergnügten sich dann weidlich an den Aufzügen der Handwerker — genug, die „Meistersinger" machten in der vergangenen Woche treffliche Cassenerfolge. Die für den 10. bestimmte

„Meistersinger"-Aufführung musste wegen Krankheit des Hrn. Gross ausfallen. — Vom Erhabenen zu — Offenbach ist nur ein Schritt, bereits am 4. wurde „Die schöne Helena" gegeben, mit Frl. Chorherr vom kaiserlichen Hoftheater zu Petersburg als Gast. Da die Vorstellung der „Schönen Helena" zwischen zwei „Meistersinger"-Vorstellungen kam, konnte man dem Theaterdirector die Worte Hamlet's, welche er an seine Mutter richtet, zurufen: „Du verlässest die Weide dieses grünen Berges, um dich in diesem Sumpfe zu mästen!" wenn nur, was das „Mästen" (der Casse natürlich!) betrifft, das Gleichniss richtig wäre, aber auch dem Sinn der Messbesucher scheint der französische Firlefanz unseres Landsmannes Offenbach nicht mehr zu behagen, seit die jüngste Zeit ein so furchtbares Strafgericht über die „heilige Stadt", den Heerd und die Brutstätte dieser Demimonderien, ergehen lässt. Glücklicherweise ist Frl. Chorherr, die gastirende schöne Helena, so — geistesverwandt mit den Schöpfern des genannten Machwerkes und entbehrt in Gesang und Spiel so sehr der wirklichen weiblichen Anmuth, dass die sittliche Entrüstung über die „Schöne Helena" durch die Darstellungsweise des Frl. Chorherr nur noch verschärft werden konnte. Es ist unnöthig, über ihre Art des Singens und Spielens kritisch sich des Weiteren auszusprechen, dergleichen Leistungen gehören auf eine Sommerbühne und nicht in das Neue Theater. Die Direction scheint dies auch selbst gefühlt zu haben, denn Frl. Chorherr wurde für ihre weitere Gastgaukelei in das Niveau des alten Theaters heruntergenöthigt. Leider aber betrifft dieses Herunternöthigen auch unsere wackeren einheimischen Kräfte mit, es ist bedauerlich, wenn sie — um auch ein „Schustermotiv" zu brauchen — an dem einen Abend Atlasschuhe und an dem anderen Holzpantoffeln verfertigen sollen. — „Rigoletto" von Verdi ist am 11. gegeben worden; Näheres über die Aufführung im nächsten Bericht. Diese Oper ist für Leipzig neu und, vom praktischen Standpuncte der Bühnenleitung betrachtet, als eines der besseren Werke des ohne Frage sehr begabten Maestro wohl der Vorführung werth. Ob aber dann nicht einige vom Repertoire verschwundene Opern („Euryanthe", „Faust" von Spohr, „Lodoiska" von Cherubini) oder andere mit passenderer Besetzung (wie die Marschner'schen Opern oder „Don Juan" und „Fidelio") gegeben werden könnten, ob nicht überhaupt eine grössere Vielseitigkeit des Opernrepertoires eintreten könnte? Möge die musikalische Oberleitung diese Anfragen bald in möglichst umfassendem und befriedigendem Sinne zu lösen wissen. ***

Barmen. Das Künstlerconcert am 30. Decbr. unter Leitung unseres gewiegten Musikdirectors Anton Krause hat in mehreren Einzelheiten grossen Anklang gefunden. Wir wollen galant Frl. Adele Assmann und Frl. Hedwig Scheuerlein zuerst nennen; Erstere musste das eine der von ihr vorgetragenen Lieder sogar da capo singen. Aehnlichen Erfolges erfreuten sich die Sänger HH. Hill (Liederkreis „An die ferne Geliebte" von Beethoven) und Rud. Otto, sowie der Cölner Pianist Hr. Isidor Seiss, welcher als grösseres Werk Weber's immer noch gern gehörtes Fmoll-Concert vorführte. Weitere Vorkommnisse waren zwei in ausgezeichnetster Weise gesungene Chöre aus Händel's „Israel", das von den genannten Gesangssolisten vorgetragene Quartett aus „Fidelio" und die Ouverturen zu „Ruy Blas" von Mendelssohn und „Freischütz" von Weber. Auf das Vergnügen, bei dieser Gelegenheit auch den Musterbaritonisten Hrn. Stägemann zu hören, musste man schliesslich verzichten und sich mit der blossen Anführung seines Namens auf dem Programm begnügen. Gd.

Breslau, 5. Januar. Das vorgestrige sechste Abonnementconcert des Orchester-Vereins (laut Programm das hundertste seit Gründung des Vereins im Januar 1862) reihte sich würdig dem Besten an, was uns im Laufe dieses Winters geboten wurde. Beethoven's wonnige Adur-Symphonie eröffnete den Reigen. Hieran schloss sich Schumann's Pianoforteconcert in Amoll, welches von Fr. Clara Schumann in der bekannten meisterhaften Weise executirt wurde und der genialen Pianistin lebhaften Dank des Publicums einbrachte. Ein Gleiches gilt von den am Schluss des Concertes von der Künstlerin vorgetragenen Solostücken von Chopin (Cismoll-Impromptu), Bennet (Andante „Le lac") und Mendelssohn (Scherzo Op. 16). Schliesslich haben wir noch einer Novität zu gedenken, der wohl interessantesten Nummer des ganzen Concertes: wir meinen den „Ritt der Walküren" von R. Wagner. Das hinreissend schöne, in blühendster Farbenpracht der Orchestration prangende Stück wurde von der Capelle unter Dr. Damrosch's feuriger Leitung ausserordentlich schwungvoll wiedergegeben. Der Erfolg war durchschlagend. Nur ein kleiner Theil des Publicums machte den ohnmächtigen Versuch, gegen die Beifallsbezeugungen der Majorität zu opponiren. 1—p—.

Brünn. Am 10. Dec. veranstaltete der hiesige Männergesangverein ein Concert, welches sich eines grossen Zuspruches zu erfreuen hatte. Das Programm bot Robert Schumann's Festouverture für Orchester mit Chor, Fr. Schubert's „Nachtgesang im Walde", dann den charakteristischen Chor der Schaarwache aus der Oper „Die beiden Geizigen" von Grétry und zum Schluss „Das Liebesmahl der Apostel" für Soli, Chor und Orchester von Richard Wagner. Die Ausführung dieser Tonwerke war eine äusserst lobenswerthe. — Auch das Florentiner Quartett, angeregt durch den glänzenden Erfolg seines ersten Concertes, gab am 18. ein zweites. Diesmal war in dem Programme die neuere Zeit vertreten. Wir hörten Quartette von Rob. Schumann (Fdur, aus Op. 41), von Rubinstein (Cmoll, Op. 17), von Mendelssohn (Esdur, aus Op. 44). Ueber das vollendete Zusammenspiel dieser berühmten Viermännerschaft noch etwas sagen zu wollen, hiesse einen Pleonasmus begehen. — Von bedeutenden Concerten ist noch das zum Besten des Klosterspitals der barmherzigen Brüder veranstaltete zu erwähnen. Das Programm wurde glänzend durchgeführt, eine treffliche Leistung reichte der anderen die Hand, und so ist es erklärlich, dass das überaus zahlreich anwesende Publicum sämmtliche Nummern mit einem an Enthusiasmus grenzenden Beifall aufnahm. Das Concert wurde mit einer Ouverture zu Goethe's „Torquato Tasso" für Orchester von Wilhelm Graf eröffnet, die nach Inhalt und Form ein weiteres Bekanntwerden verdient. Die Soli, mit Ausnahme einer Declamation und einiger Lieder von Abt, waren in den Händen von Wiener Künstlern. In Frl. Burenne, welche zwei Lieder von Fuchs und Goldmark wiederholen musste, lernten wir eine correcte Sängerin von einnehmender Erscheinung, brillanten Stimmmitteln und trefflicher Schule kennen. Desgleichen bewährte Hr. Schmidtler den vortheilhaften Ruf, der ihm als Concertsänger vorausging, aufs beste. Anstatt des am Hofoperntheater dienstlich verhinderten Violinspielers Hrn. Hoffmann erschien ein trefflicher Ersatzmann, Hr. Wilhelm Junk, ebenfalls Mitglied der Hofcapelle, der durch seine Mitwirkung in einer Spohr'schen Harfensonate und durch den Vortrag des Papageno-Rondos von Ernst sich als ein Violinspieler von vorzüglicher Begabung documentirte. Den Glanzpunct des Abends bezüglich der Virtuosität bildete jedoch Hr. Professor Zamara, unstreitig einer der bedeutendsten jetzt lebenden Harfenvirtuosen, dessen ausserordentliche Technik das allgemeinste Erstaunen hervorrief. — Schliesslich sei noch als ein wichtiges Kunstereigniss für Brünn erwähnt, dass gestern am 1. Januar das neu erbaute Stadttheater auf feierlichste Weise eröffnet wurde. Als Festoper wurde Mozart's Meisterwerk „Don Juan" gegeben. Ein vom Director Hrn. Dr. Frankel sinnreich verfasster und von ihm wirksam gesprochener Festprolog leitete den Abend ein, und die Aufführung der Oper mit neu engagirten Künstlern und bedeutend verstärktem Orchester, unterstützt von einer trefflichen Akustik und Optik des neuen Hauses, liess nichts zu wünschen übrig. △

Cassel. Ueber unsere Beethoven-Feier habe ich noch nachzutragen, dass neben der königlichen Bühne auch das Wipplinger'sche Quartett und die Mannsfeldt'sche Capelle sich in würdiger Weise an der Feier betheiligten. — Hr. Concertmeister Wipplinger hatte eine Soirée für Kammermusik veranstaltet, in welcher das Septett (Esdur) und das Cismoll-Quartett von Beethoven in vollendeter Weise zu Gehör kamen. Bis dahin war das letztere Werk hier nie öffentlich gespielt worden, und haben sich die HH. Quartettspieler mit dem Vortrag dieser Riesenschöpfung alle Kunstkenner zum Danke verpflichtet. — Hr. Capellmeister Mannsfeldt zeichnete den 17. December dadurch aus, dass er im grossen Saale des Orangerieschlosses vor einer sehr zahlreichen Zuhörerschaft mehrere Beethoven'sche Ouverturen, die Romanze

in Fdur, das Septett und die herrliche Cmoll-Symphonie zur Aufführung brachte. Zu hohem Genuss aller Musikfreunde wurden sämmtliche Nummern, namentlich aber die Symphonie in angemessener, würdiger Weise, exact und fein nuancirt und mit Geist und Feuer ausgeführt. — Auf unserer Bühne wird im Laufe des Monates Januar der Tenorist Wachtel an vier Abenden gastiren und zwar in „Postillon“, „Hugenotten“, „Tell“ und in der „Weissen Dame“. Zum ersten Male ging hier in voriger Woche in Scene die Franz Schubert'sche Oper „Der häusliche Krieg“. — Die Oper ist wie ein schönes Schmuckkästchen voll des werthvollsten Inhalts. An Poesie der Stimmung, an geistreichem Humor, an Frische der Melodien und an wunderbarer Klangschönheit wissen wir wenige Werke ihm zu vergleichen. Die Aufführung war eine in jeder Beziehung vortreffliche zu nennen. B.

Dresden. Es ist nach den Beethoven-Festen eine naturgemässe Beruhigung eingetreten. Das Jahr 1871 lässt sich ziemlich still an. Am Sylvesterabend brachte die Hofbühne Auber's „Des Teufels Antheil“. Die Musik dieser Oper, rhythmisch belebt und melodiös (wenn schon nicht in dem Maasse des zehn Jahre früher entstandenen „Diavolo“ oder der fünfzehn Jahre rüher [1829] erschienenen „Stummen“), berührt das eigentliche Gemüths-Element so wenig wie das phantastische. Das Libretto, ein Meisterstück Scribe's, wie die Musik sind vorwiegend pikant, graziös, neckisch. Vielleicht verwundern sich einige Leipziger, dass der Dresdener Intendanz Frl. Zimmermann geeignet schien, den Kobold Carlo Broschi darzustellen. Sie fand sich mit dem Gesangspart stimmschön und nicht ohne angenehm temperirten Ausdruck ab. Die eingestreuten Coloraturen wurden nicht überwunden, und im Spiel ist die Rolle von einer lyrisch-dramatischen Künstlerin ganz und gar unverlangbar. Frl. Pichler, unsere talentirte Soubrette, sang (verkehrte Welt!) die sentimentale Casilde. Von den Sonstbeschäftigten ist Hr. v. Witt hervorzuheben, der die Tenor-Spielpartie mit chevaleresker Leichtigkeit gab und sang und angenehm überraschte durch diesen abermaligen Fortschritt. — Eine Quartett-Soirée der HH. Lauterbach u. Genossen brachte Beethoven Op. 18, No. 2, Schubert's Streichquintett (mit Hrn. Bürchl am zweiten Violoncell) und mit Fr. Sara Heinze als Masterpianistin Schumann's Claviertrio in F. — Hr. Kötschke, ein vorzüglicher Clarinettist der k. Capelle, gab am 3. d. M. ein Concert, in welchem Frl. Hauffe von Leipzig als gute Clavieristin auf einem sehr klangarmen und dürren Flügel der HH. Breitkopf & Härtel ebenfalls aus Leipzig Schumann's Amoll-Concert nicht gerade phantastisch bedeutend, aber klar und verständig spielte. Der Clavierbau jüngerer Firmen hat Resultate erreicht, die den älteren Häusern zu thun machen. Nach Dresden, wo Depôts von Blüthner, Bechstein, Ehrbardt, Steinway — einen Flügel wie obgedachten mitzuführen, ist mit Recht aufgefallen. Ungemein ansprechend spielte Frl. Hauffe mit F. Grützmacher Mendelssohn's Variationen Op. 17. Frau Bellingrath-Wagner sang mit schöner Stimme und echt künstlerisch durchgeistet die Fidelio-Arie und Lieder von Schubert, Mendelssohn und Beethoven. Der Concertgeber blies ein Concert von Rietz, das durch Erfindung nicht hervorragt, indess zur Beweisführung technischer Tüchtigkeit geeignet ist. Hr. Kötschke vollführt eine sehr weiche, sympathische Tonbildung. — Am ersten Weihnachtstag musste das Theater zu Dresden wegen — Kälte geschlossen werden. Bekanntlich ist der provisorische Bau von Holz aufgeführt und die Heizung sehr schwierig. Die Semper'schen Pläne zum neuen Hause waren ausgestellt und finden viele Bewunderer. Die Grundidee des Baues ist jene nationale Bühne, für welche Richard Wagner seine „Nibelungen“ sich dachte. In München gelangte jenes Project (mit Ueberbrückung der Isar) nicht zur Ausführung. Seitdem hat Semper jede anderorts gemachte Erfahrung benützt, jenen Plan zu klären und zu vervollkommnen, und in der That ist an Pracht der Façaden, Kühnheit des Hochbaues und Bequemlichkeit der Innenräume ganz Erstaunliches geleistet. Ich deutete Ihnen die Schwierigkeit der Geldbeschaffung neulich an; es ist ein Manco von circa 200,000 Thlr. vorhanden. Und da die Intendantur Platen's und die Macht seiner Personen ungeschmälert fortdauert, ist auf eine generöse nachträgliche Verwilligung des Landtags nicht sicher zu rechnen. Somit wäre doch der (viel billigere) Wiederaufbau des eingeäscherten Hauses nicht so weit zu verwerfen gewesen und hätte in zwei Jahren in jenem Stadium sich befunden, wo das neue Project in fünf, sechs Jahren sein wird. Bis dahin sind Hitze, Kälte, Läuten der Glocken, Rollen der Bahnzüge u. s. w. für eine kunstliebende Residenzschaft unerlässliche Nebengenüsse. Begreiflich dringt in den Holzcircus alles Geräusch leicht und peinlich ein. — Im Symphonieconcert am 10. d. M. kommen Symphonien von Svendsen und Rietz und die Ouverture zu „Alladin“ von Reinecke als Nova vor.

Elbing. Dem Neuen Gesangverein haben wir es mit zu verdanken, dass das Andenken Beethoven's auch in unserer Stadt gefeiert wurde. Am 14. December führte uns der Verein nach einem nach Form und Inhalt höchst angemessenen Prologe in der Cdur-Messe, der Cmoll-Symphonie und der concertirenden Phantasie mit Chor drei hervorragende Werke des Meisters, und was seinen Part, den Gesang betrifft, in durchaus gelungener Weise vor. Die Chöre in der Messe (namentlich das „Kyrie“, das „Gloria“, das „Crucifixus“ mit seinem „Passus et sepultus est“, das herrliche „Benedictus“ und das „Agnus dei“), vortrefflich einstudirt, wirkten tief ergreifend. Die Ausführung der Cmoll-Symphonie dagegen gab zu manchen Ausstellungen Anlass, die sich jedoch durch das noch in Bildung begriffene Orchester entschuldigen lassen. Durchaus befriedigend wurde unter Direction des Capellmeisters Rochlich die concertirende Phantasie ausgeführt. Messe und Symphonie leitete der Director des Neuen Gesangvereins, Hr. Schwalm, welcher auch in vortrefflicher Weise den Clavierpart der Phantasie zur Geltung brachte. — Auf dem Gebiet der Kammermusik und des Solovortrages wurde uns ein gleich erhebender, schöner Kunstgenuss durch die am eigentlichen Festtage dem 16. in den Räumen des Casino von dem Philharmonischen Verein veranstaltete Soirée. Auch hier müssen wir uns darauf beschränken, aus dem fast überreichen Programm nur der vorzüglichen Wiedergabe zweier Lieder, der Cismoll-Sonate, des Opferliedes mit Chor, der „Adelaide“ und des grossen Bdur-Trios Op. 97 zu gedenken. E. S.

London. Wagner's Musik gewinnt immer mehr Boden. So wurden Stücke aus „Lohengrin“ von der Musical Union, einem Dilettantenverein unter Mr. John Ella's Leitung, aufgeführt. — Ein neues grosses Musikgebäude, der Alexandra-Palace, soll im Laufe des Jahres 1871 eröffnet werden. Als drittes in der Reihe wird es für die Nordseite der Stadt das sein, was im Süden derselben der Crystal-Palace und im Westen die Royal Albert-Hall ist. — Fr. Sainton-Dolby gab im Verein mit Sign. Gardoni und Hrn. Sainton, sowie des Pianisten Delaborde und des Violoncellisten Lasserre am 20. Decbr. ein Concert zum Besten des Unterstützungsfonds für Flüchtlinge. — Die alte englische musikalische Burletta kommt von Zeit zu Zeit hier wieder zum Vorschein. Ein besonderes Verdienst in dieser Hinsicht hat sich Mr. Buckstone erworben, welcher ausser anderen alten opernmässigen Dramen „The Castle of Andalusia“ und jetzt im Haymarket-Theatre O'Beefe's „Poor soldier“, ein unter anderem Titel 1783 im Covent-Garden-Theatre zuerst gegebenes Stück, zur Aufführung brachte. So alt auch die Form ist, wird die Frische der Melodien sehr gerühmt. Die italienische komische Oper im Lyceum-Theatre wird unter Leitung des Sig. Tito Matthei am 2. Jan. ihre Vorstellungen mit Rossini's „Italiana in Algeri“ beginnen. Unter Direction des Hrn. G. W. Martin veranstaltet die National Choral Society am 29. Dec. eine Aufführung des „Messias“. 9.

Mainz, 3. Januar. Unsere Stadt ist ihrer Heiterkeit wegen häufig als oberflächlich hingestellt worden; bei genauerem Zusehen findet man indess jene Beschuldigung ungerechtfertigt. So hat wohl keine Stadt von ähnlicher Grösse dem Repräsentanten der ernstesten Musik, dem unsterblichen Kinde unseres Rheines, L. v. Beethoven, eine eingehendere Erinnerungsfeier gewidmet, als das goldene Mainz. Den Reigen eröffnete der Kunstverein, der durch die Aufführung der Sinfonia eroica und der Musik zu „Egmont“ nebst verbindendem Texte sein Bestreben offenbarte, unter seinem neuen Dirigenten Hrn. Beyschlag andere Bahnen in der Musik zu betreten, wozu ihm jeder wahrhafte Kunstfreund nur das glücklichste Gedeihen wünschen kann. Dasselbe wird auch nicht ausbleiben, wenn der jugendliche, talentvolle und vielversprechende

Dirigent es versteht, die Ausführung der Werke auf gleicher Höhe wie die Wahl derselben zu halten, eine allerdings hier sehr schwierige Aufgabe. An einem folgenden Abende brachte uns Hr. Theaterdirector L'Arronge bei festlich beleuchtetem Hause die Oper „Fidelio", welche von einem zahlreichen Publicum in so andächtiger Weise gehört, wie von den Künstlern mit dem ernsthaftesten und eifervollsten Bestreben vorgeführt wurde. Die Krone der Feierlichkeiten aber bildete das Concert der Liedertafel am Jubiläumsabende, dem 16. December selbst. Es wurde nämlich, nach der Festouverture Op. 115 und einer Gedächtnissrede auf Beethoven von Dr. Reis, die Missa solemnis zur Aufführung gebracht unter der Leitung des Capellmeisters Lux und unter Mitwirkung der Solokräfte Frau Freudenberg, Frl. Bartoldi und Hrn. Borchers vom k. Hoftheater zu Wiesbaden und Hrn. N. Reis von hier. Die Aufführung war über alle Erwartung gelungen; die Soli und das Orchester wetteiferten mit dem Chor, der seiner schwierigen Aufgabe nach jeder Richtung genügte; kaum konnte bei der Vortrefflichkeit der Chorleistungen der Wunsch sich erheben, dass die Chöre für dieses schwierige Werk etwas zahlreicher hätten sein dürfen; denn dieser Chor von etwa 100 Mitwirkenden sang mit solcher Sicherheit, freudigen Ausdauer und Begeisterung, dass jeder blos Hörende gewiss die doppelte Zahl geschätzt hatte; dieser schöne Erfolg ist neben dem Fleiss der Mitglieder vor Allem der Energie, der vortrefflichen Methode des Hrn. Lux zu verdanken. Allgemein ward der Wunsch nach einer zweiten Aufführung laut. Zum Schlusse unserer Beethoven-Woche entzückten uns noch einmal die unsterblichen Klänge und Harmonien des „Fidelio". P—s.

München, 8. Januar. Die königliche Vocalcapelle unterbrach die grosse Concertpause wohlthätig durch eine Soirée, welche sie gestern im grossen Odeonssaale veranstaltete. Dass dieselbe nicht reichlich besucht war, wird hoffentlich nicht entmuthigend auf die vorzüglichen Sänger wirken, die uns gestern viele Perlen aus der Schatzkammer früherer Jahrhunderte boten. Das Programm war: 1) Motette „Jubilate Deo", doppelchörig von Palestrina. 2) Zwei geistliche Lieder von Eccard und Stobäus. 3) Kammerduett von Ag. Steffani, gesungen von Frau v. Mangstl und Frl. Ritter. (Die Composition könnte füglich „Huldigung der Langeweile" heissen.) 4) „Crucifixus", zehustimmig von Lotti (von überwältigender Wirkung). 5) Zwei Stücke für Violoncell: Air und Gavotte von J. S. Bach, von Hrn. Bennat seelenvoll, aber doch etwas zu modern gespielt. 6) Zwei altenglische Madrigale von John Bennet und Thomas Morley. Die zweite Abtheilung eröffnete 7) eine Motette „Komm Jesu", doppelchörig von J. S. Bach, nach welcher Frau Diez mit herrlichem Vortrage 8) zwei Lieder sang: „Abendempfindung" von Mozart und „Holder Blüthenmai" von Gluck, welche Gesänge wohl manchen Band moderner Lieder aufwiegen. Bei der „Abendempfindung" mussten wir unwillkürlich an Beethoven's „Adelaide" denken, obgleich letztere den tiefen Ernst, die Gemüthsverklärung des Mozart'schen Liedes nicht erreicht. Nr. 9 bildeten drei bekannte Chorlieder von R. Schumann, und mit Nr. 10 „Der 117. Psalm", doppelchörig von Rob. Franz, schien uns der Dirigent wieder in das gewöhnliche musikalische Flachland (?) führen zu wollen, nachdem man wirklich vorher einige Zeit auf idealem Berge gestanden. M.

St. Petersburg, 26. December. Morgen findet das Beethoven-Fest statt, indem die grosse Messe aufgeführt wird. Wir versprechen uns nicht viel von der Wiedergabe dieses Meisterwerkes, denn die Schwierigkeiten in den Chören sind für unsere Dilettanten unausführbar, die Probe hat Zeugniss davon abgelegt. — Joachim ist noch nicht angekommen, doch soll er bestimmt am 3. Januar auftreten und zwar, wie immer, mit dem Beethoven'schen Concert; darauf sollen noch zwei Quartett-Soiréen mit ihm folgen, so wie auch Joachim ein selbständiges Concert geben wird. — Am 3. Januar findet gleichfalls zur selben Stunde das Concert der Philharmoniker statt, worin als Anziehungskraft die Adelina Patti singen wird. Wo A. Patti singt, da ist das Haus stets überfüllt, so z. B. am vorigen Sonntag zu dem Concert des italienischen Capellmeisters Vianesi, in welchem der gute Mann rein 4000 S. R. eingeheimst hat. Dienstag darauf veranstaltete Besekirsky ein Concert in der kaiserlichen Sänger-Capelle, zu welchem sich das Publicum sehr zahlreich eingefunden hatte und mit grosser Theilnahme den Vorträgen folgte. Die Anfangsnummer bildete die Beethoven'sche Sonate Op. 47, welche in vorzüglicher Weise durch die HH. Joseffi und Besekirsky ausgeführt wurde. Als Solostücke spielte Besekirsky u. A. eine Novität von sich, eine Sarabande, und seine brillante Polonaise, beide Stücke mit vielem Glück. Hrn. Joseffi hörten wir in Petersburg zum ersten Male, er spielte als Solonummern eine Nocturne von Chopin und eine Original-Tarantelle von Liszt in vollendeter Weise. Die mitwirkende Sängerin Fusini fand weniger Beifall. — Was die Theatervorstellungen anbelangt, so ist die Italienische Oper immer ganz gefüllt und wie gewöhnlich verursacht die Patti einen unbegreiflichen Enthusiasmus. In Folge der Weihnachtsfeiertage spielt man vom Sonntag an zwei Mal täglich, morgens Ballet, abends Oper; glücklicher Weise dauert es nicht mehr als fünf Tage; diese schlechte Gewohnheit ist erst seit vorigem Jahr eingeführt worden, und Sie können sich denken, wie das Orchester darüber raisonnirt; die Leute haben Recht, aber die Theaterdirection hat auch ihren Vortheil dabei, und das gibt auch hier den Ausschlag. ***

Rotterdam, 31. December. Das zweite Concert der „Eruditio musica" am 15. d. M. war als eine Vorfeier des einige Tage später folgenden eigentlichen Beethoven-Festes zu betrachten. Das Programm enthielt u. A.: Symphonie Nr. 8 (F dur) von Beethoven, Concert (Op. 32, Es dur) für Pianoforte von C. M. von Weber, Scherzo aus dem „Sommernachtstraum" von F. Mendelssohn-Bartholdy, Variationen (C moll) für Pianoforte und „Meeresstille und glückliche Fahrt" für Chor und Orchester von Beethoven. — Die Ausführung der Orchesterwerke war eine recht gute und besonders die des Scherzo aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum", das da capo verlangt und gegeben wurde, eine vortreffliche. Die Chöre wurden von den Mitgliedern des Gesangvereins sehr brav gesungen, doch hätten wir den Vortrag von „Meeresstille und glückliche Fahrt" feiner nuancirt gewünscht. Hr. Isidor Seiss, Professor am Conservatorium in Cöln, der an diesem Abend im genannten Weber'schen Concert und in kleineren Stücken als Solist auftrat und bereits vorigen Winter in einer Quartett-Soirée das Auditorium enthusiasmirte, hat sich als ausgezeichneter Clavierspieler bewährt. Technik und Vortrag sind untadelhaft, und der warme Beifall, der Hrn. Seiss von Seiten des zahlreichen Publicums zu Theil wurde, war ganz verdient. Das Beethoven-Fest fand am 20. d. M. statt als erste diesswinterliche Aufführung der hiesigen Abtheilung der „Maatschappy tot bevordering der toonkunst" mit „Kyrie", „Gloria", „Sanctus" und „Benedictus" aus der Missa solemnis, dem Elegischen Gesang (Op. 118) für vier Solostimmen mit Begleitung von Streichorchester und der 9. Symphonie. Als Solisten wirkten Jos. Weyringer von hier, Adele Assmann aus Barmen, Carl Schneider von hier und Max Stägemann aus Hannover, und die Chöre wurden von den Mitgliedern des Gesangvereins gesungen. Die Leitung des Ganzen hatte Hr. W. Bargiel. Der für diese Gelegenheit passend decorirte Saal, der über 1200 Zuhörer fasst, war überfüllt und viele Künstler aus anderen Städten wohnten dem Fest bei. — Die Ausführung war eine sehr gelungene und der grossen Meisterwerke würdige, wofür Solisten, Chor und Orchester alle Anerkennung verdienen. Das Violinsolo im „Benedictus" wurde von Hrn. Concertmeister Wirth sehr vollendet vorgetragen. Dass die grossartigen Werke (Messe und Elegischer Gesang wurden hier zum ersten Male aufgeführt) ihren überwältigenden Eindruck nicht verfehlt haben, braucht wohl nicht gesagt zu werden. — In der Oper wurde am 17. der hundertjährige Geburtstag Beethoven's gefeiert mit: Fest-Ouverture „Zur Weihe des Hauses"; Festprolog, gedichtet von Hofrath Fr. Tietz; Festchor nach dem Finale der 5. Symphonie; Apotheose; „Fidelio". Anstatt des Festchors nach dem Finale der 5. Symphonie, dessen Motive zum Singen wenig geeignet sind, hätte wohl etwas Passenderes gewählt werden können. Obwohl, was die Hauptdarsteller betrifft, Manches unvollkommen gelang, so war die Vorstellung des „Fidelio" im Allgemeinen doch befriedigend, und haben die Ausführenden sich wenigstens beeifert, Gutes zu leisten. Orchester und Chor verdienen besonders gelobt zu werden. — Gestern fand eine zweite Vorstellung des „Fidelio" statt, diesmal mit Frl. Weyringer in der Rolle der Marcelline als Gast, welcher Umstand viel zur Hebung des guten Ensemble

beitrag. — Die zweite Quartett-Soirée der HH. Wirth, Kunze, Meerloo und Eberlé, vorgestern abgehalten, war ebenfalls Beethoven's Geburtsfeier gewidmet, und wurden von diesem Meister das Quartett (Fdur) Op. 59, No. 1, Lieder: „Mignon", „Neue Liebe, neues Leben", gesungen von Frl. Jos. Weyringer, das Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (Esdur) Op. 70, No. 2, die Clavierpartie gespielt von Hrn. J. H. Sikemeier, und das Septett (Esdur) Op. 20 für Violine, Bratsche, Violoncell, Bass, Clarinette, Fagott und Horn zu Gehör gebracht. — Trotz des Ungemachs, dass zwei der ursprünglich in Aussicht genommenen Mitwirkenden in letzter Stunde krank wurden und durch andere Künstler vertreten werden mussten, bildete dieser Festabend auch in Betreff der Ausführung doch immerhin einen würdigen Anschluss an die vorhergehenden Festtage.

Concertumschau.

Aarau. Beethoven-Feier am 18. Decbr. mit Adur-Symphonie und „Die Ruinen von Athen".

Bremen. 5. Privatconcert am 3. Januar: Esdur-Symphonie von M. Bruch, Dmoll-Concert für Violine von Spohr (Concertmeister Lauterbach aus Dresden) etc.

Elbing. 1. Orchestervereins-Concert mit Entr'act aus „Manfred" von C. Reinecke, Ouverture zu „Rienzi" von R. Wagner, Einleitung zu „Loreley" von M. Bruch etc.

Hamburg. 4. philharm. Concert am 6. Jan.: Ouverture, Scherzo und Finale von R. Schumann; Serenade (Fdur) für Streichinstrumente von R. Volkmann; Capriccio von H. Graedener; Cdur-Symphonie von Fr. Schubert.

Hannover. Beethoven-Concert mit „Coriolan"-Ouverture, Violinconcert, Cmoll-Symphonie u. A. m.

Jena. Beethoven-Feier am 21. (Orchester-) und 22. Decbr. (Kammermusik): Sinfonia eroica, Violinconcert, Phantasie mit Chor, Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 69, Claviertrio Op. 97 von Beethoven und Beethoven-Ouverture von E. Lassen.

Kronstadt (Siebenbürgen). Beethoven-Concert des Musikvereins mit „Meeresstille und glückliche Fahrt", Clavierconcert in Es dur, „Egmont"-Musik u. A. m.

Leipzig. 12. Gewandhausconcert: Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, 9. Concert für Violine von Spohr, von Hrn. B. Walter aus München vorgetragen, Symphonie in Ddur von J. S. Svendsen etc. — 4. Symphonieconcert der Büchner'schen Capelle: Fest-Ouverture über „Ein feste Burg ist unser Gott" von O. Nicolai; Concert für Violine (Hr. Raab) mit Orchester von L. v. Beethoven; Kamarinskaja, Phantasiestück von Glinka; Violin-Variationen von F. David, Cdur-Symphonie von F. Schubert. — Künstlerischer Gesellschaftszirkel bei Hrn. Dr. Zopff: Streichquintett von J. S. Svendsen, Scene aus R. Wagner's „Walküre", ein- und mehrstimmige Gesänge von v. Holstein, Löwe etc.

Lugos. Beethoven-Fest am 30. Decbr.: Ouverture zu „Prometheus", Gdur-Streichquartett etc.

Mannheim. Concert des Musikvereins: Cantate von J. S. Bach, Chor aus „Paulus" von Mendelssohn, „Der Rose Pilgerfahrt" von Schumann.

Middelburg. Beethoven-Concert der Gesellschaft „tot Oefening en Uitspanning": Missa in Cdur, Pianofortequartett Op. 16, Terzett aus „Fidelio" und „Elegischer Gesang".

Pest. Beethoven-Fest unter Liszt: 9. Symphonie und Violinconcert von Beethoven, Beethoven-Cantate von F. Liszt.

Rotterdam. Concert der Symphonie- und Harmoniegesellschaft am 22. Decbr.: 5. Symphonie von L. v. Beethoven etc. — Concert des „Amphion" am selben Tage: Hymnus „Lobt den Gewaltigen" von Schubert, Macedonischer Triumphgesang von H. Zopff (mit grossem Erfolg) etc.

Stuttgart. Beethoven-Fest: „Fidelio", „Egmont", Ouverture No. 1 zu „Leonore", Violinconcert (Singer), 9. Symphonie. — 4. Concert der Bürgergesellschaft mit Beethoven's Septett, Tannhäuser-Marsch von Wagner-Liszt etc.

Wien. Letztes Concert des Florentiner Quartettes: Fdur-Quartett aus Op. 59 von Beethoven, Dmoll-Quartett von Schubert. — Concert des Hrn. L. Tarnowski: „Ave Maria", Concertetude No. 3 und Rhapsodie hongroise No. 2 von Liszt, Sonata quasi Fantasia von Beethoven etc. — Concert von Frl. Pauline Fichtner: Adur-Concert von Liszt, Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette von Schumann, Gavotte von Raff und weitere Clavierwerke von Liszt und Scarlatti, sowie Lieder von der Concertgeberin und R. Wagner („Im Treibhaus", „Träume"). Es wird dieses Concert als eines der auserlesensten der Saison von der Wiener Presse bezeichnet.

Zofingen. Beethoven-Feier. Erster Tag am 17. Decbr.: Sonate ou fantaisie No. 2 für Pianoforte, Violinsonate Op. 24, Streichquartett Op. 18, No. 1, „Prometheus"-Ouverture, Concertarie „Ah perfido", Violinromanze, „Meeresstille und glückliche Fahrt". Zweiter Tag am 25. Decbr.: Elegischer Gesang, 2. Symphonie, Cdur-Messe. Diesen beiden Tagen soll noch ein dritter im Januar folgen. Das den Verhältnissen Zofingens angepasste chronologische Arrangement ist dem Hrn. Petzold zu danken.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Hr. Ucko vom Hamburger Stadttheater hat sein von uns bereits in voriger Nummer d. Blts. erwähntes Gastspiel im hiesigen Opernhause am 6. d. M. als Eleazar in der „Jüdin" eröffnet. Hr. Ernst, der bisherige Director des Hamburger Stadttheaters, welcher — wie wir ebenfalls früher bereits meldeten — für die hiesige königl. Oper als Oberregisseur gewonnen wurde, ist am 1. Januar in letztgenannte Stellung eingetreten und wird vorläufig ein Jahr in derselben verbleiben. Der Eleve der königl. Oper, Hr. Gudehus, betrat am 7. d. M. als Nadori („Jessonda") zum ersten Mal die Bühne. Im Kroll-Theater traten am 6. d. M. die für die ganze Saison gewonnenen Gäste Hr. Th. Formes und Frl. Ohm als Fernando, resp. Leonore in der „Favoritin" auf. — **Bremen.** In dem 5. Privatconcert am 3. Januar wirkten Frl. Burenne aus Wien und Hr. Concertmeister Lauterbach aus Dresden mit. Die Erstere sang zwei Arien von Händel und Rossini und Lieder von Brahms und Goldmark, der Letztere spielte Spohr's Dmoll-Concert, ein Arioso von Rietz und Variationen von Rode. — **Breslau.** Der Tenorist Hr. Schleich ist von der Direction des Stadttheaters entlassen worden; als Ersatz für ihn ist — wie wir vernehmen — Hr. Gruner aus Darmstadt engagirt worden. Frl. Schröder vom Théâtre lyrique zu Paris — eine geborene Breslauerin —, welche in der zweiten Hälfte des vergangenen Sommers am hiesigen Stadttheater gastirte, nunmehr aber der genannten Bühne als stehendes Mitglied angehört, ist ein Liebling des Publicums geworden. Ihre Susanne in der am 30. Decbr. neu einstudirt wieder vorgeführten „Hochzeit des Figaro" ist ein ganz allerliebstes Kammerkätzchen. — **Hamburg.** Niemann's auf zehn Opern berechnetes Gastspiel hat am 2. d. M. begonnen. Dem „Tannhäuser" am eben genannten Tage folgte am 4. und 6. in zweimaliger Vorführung der „Lohengrin". Dass dem Wagner-Sänger par excellence wiederum die glänzendste Aufnahme seitens des Publicums und der Presse zu Theil wurde, ist selbstverständlich. Am 10. d. M. gibt das Florentiner Quartett sein erstes hiesiges dieswinterliches Concert. — **London.** Frau Cannenberg, eine Schülerin des Berliner Conservatoriums und speciell des Hrn. Dr. Engel, deren ausnehmend schöne Mezzo-Sopranstimme allgemeines Aufsehen erregt, ist von dem Impressario Mapleson für eine Concertreise und für die nächste Londoner Opernsaison unter äusserst günstigen Bedingungen gewonnen worden. — **Mannheim.** Hr. v. Bignio von der Wiener Hofoper wird in nächster Zeit hier gastiren. — **St. Petersburg.** Frl. Carlotta Marchisio, welche in Moskau nicht unbedenklich erkrankte, ist — wieder hergestellt — hier eingetroffen, um gemeinschaftlich mit ihrer Schwester an der hiesigen Italienischen Oper zu gastiren. — **Wien.** Hr. Dr. Gunz aus Hannover hat am 5. d. M. sein sich auf den ganzen Monat Januar erstreckendes Gastspiel im Hofoperntheater als Arnold im „Tell" begonnen und liess am 7. d. M. den „Faust" folgen. Weiterhin wird der Gast in den „Hugenotten", im „Postillon" und in der „Lucia" auftreten.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 5. Jan.: 1) „Das alte Jahr ist nun vergangen", von Stobäus. 2) „Herr, nun lässest du", von Mendelssohn. Am 6. Jan.: „Verleih uns Frieden", von Mendelssohn. Am 7. Jan.: 1) „Bleibe, Herr", von E. F. Richter. 2) „Domine, Dominus noster", von Drobisch. Am 8. Jan.: Chor aus dem Oratorium „Die letzten Dinge", von Spohr. — **Dresden.** Kirche zu Neustadt am 6. Jan.: „Gott ist die Liebe", Cantate von J. G. Müller. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 6. Jan.: 1) Messe in D von Nicolai. 2) Graduale (Redemptor nobis) und 3) Offertorium (Pueri concinnite) von Joh. Herbeck. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 6. Jan.: 1) Nelson-Messe von Jos. Haydn. 2) Graduale von Händel. 3) Offertorium von L. Weiss. Am 8. Jan.: 1) Messe von Mozart. 2) Graduale (Altsolo) von Joh. Stohl. 3) Offertorium (Sopransolo) von Joh. Krall. — c) Dominicanerkirche am 6. Jan.: 1) Mariazeller Messe von Jos. Haydn. 2) Männerquartett von Kreutzer. 3) „Laudate" von Mozart. Am 8. Jan.: 1) Messe von Führer. 2) Graduale (Altsolo) von Telle. 3) Offertorium (Frauenquartett) von Fr. Krenn. — d) Italienische Nationalkirche am 6. Jan.: 1) Grosse Heiligen-Messe von Jos. Haydn. 2) Altsolo von Cherubini. 3) Sopranarie (aus „Paulus") von Mendelssohn. Am 8. Jan.: 1) Messe in D von Rotter. 2) Graduale von Randhartinger. 3) Offertorium („Salve regina" für Altsolo mit Chor) von Fr. Krenn. — e) K. k. Universitätskirche am 6. Jan.: 1) Pastoralmesse in A von R. Führer. 2) Sopransolo von Mendelssohn. 3) „O salutaris" von Joh. Krall. 4) Tantum ergo (in Es) von C. Wolf. — f) Pfarrkirche zu St. Carl am 6. Jan.: Pastoralmesse in D von C. Kreutzer. — g) Pfarrkirche zu St. Ulrich am 6. Jan.: 1) Pastoralmesse in C von Lickl. 2) Tantum ergo von Kristinus. 3) Graduale (Et pastores) von Drexler. 4) Offertorium (Laetatus coeli) von Schiedermayr. — h) Pfarrkirche zu St. Peter und Paul in Erdberg am 6. Jan.: 1) Messe in C von Schiedermayr. 2) Tantum ergo von L. Hauptmann. 3) Graduale von Schiedermayr. 4. Offertorium von C. Kreutzer.

Opernübersicht.

(Vom 1. bis 7 Januar.)

Leipzig. Stadtth.: 4. Schöne Helena; 5. Meistersinger; 7. Stumme von Portici. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 1. Oberon; 3. Barbier von Sevilla; 4. Don Juan; 6. Jüdin; 7. Jessonda; — Kroll's Th.: 6. Favoritin. — Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 4. Banditen; 5. Orpheus in der Hölle. — **Bremen.** Stadtth.: 1. Undine; 4. Adlers Horst (Gläser). — **Breslau.** Stadttheater: 1. Sechszehn Mädchen und kein Mann; 6. Figaro's Hochzeit. — **Cöln.** Thalia-Th.: 1. Zauberflöte. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 2 Tannhäuser; 4. Hugenotten; 6. Teufels Antheil. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 4. Die beiden Schützen; 7. Krondiamanten. — Thalia-Th.: 3. Schöne Helena; 5. Blaubart; 7. Banditen. — **Hamburg.** Stadtth.: 1. Robert der Teufel; 2. Tannhäuser; 4. u. 6. Lohengrin. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 4. Martha; 6. Regimentstochter. — **Magdeburg.** Stadtth.: 1. Margarethe; 3. Belisar. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- u. Nationalth.: 4. Martha. — **München.** Königl. Hof- u. Nationalth.: 1. Tannhäuser; 3. Czaar und Zimmermann; 5. Minnefahrten. — **Nürnberg.** Stadtth.: 6. Weisse Dame. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 5. Der fliegende Holländer. — Czech. Nationalth.: 1. Banditen; 3. Ernani; 6. Margarethe. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 1. Don Juan; 5. Lucrezia Borgia. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 2. Wilhelm Tell; 4. Czaar und Zimmermann. — **Wien.** K. k. Hofoperntheater: 1. Zauberflöte; 2. Tannhäuser; 3. Judith; 5. Wilhelm Tell; 6. Judith; 7. Margarethe.

Rückblick.

Im Laufe des Mts. Decbr. waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten (mit Ausnahme der ausserdeutschen: Brüssel, Florenz und Pest) Mozart in 28 Vorstellungen mit 6, Offenbach in 25 V. m. 8, Auber in 21 V. m. 6, Meyerbeer in 20 V. m. 5, Wagner in 18 V. m. 5, Lortzing in 17 V. m. 6, Weber in 17 V. m. 6, Beethoven in 17 V. m. 1, Donizetti in 13 V. m. 7, Boieldieu in 12 V. m. 3, Rossini in 12 V. m. 2, Verdi in 9 V. m. 3, Flotow in 9 V. m. 2, Gounod in 9 V. m. 1, Halévy in 8 V. m. 1, Suppé in 6 V. m. 3, Adam in 6 V. m. 2, Bellini in 5 V. m. 3, Conradi in 4 V. m. 1, Gluck in 3 V. m. 2, Nicolai in 3 V. m. 2, Doppler in 2 V. m. 2, Herold in 2 V. m. 1, Kreutzer in 2 V. m. 1, Méhul in 2 V. m. 1, Schubert in 2 V. m. 1, Smetana in 2 V. m. 1 verschiedenen Werken, Abert, Balfe, Hervé, Hornstein, Kittl, Isouard, Marschner und Thomas je einmal vertreten.

Aufgeführte Novitäten.

Brahms (J.), Clavierquartett in Adur. (Berlin, Concert des Tonkünstlervereins.)

Bruch (M.), Symphonie in Esdur. (Bremen, 5. Privatconcert.) — — Vorspiel zu „Loreley". (Elbing, 1. Orchestervereins-Conc.)

Graf (W.), Ouverture zu „Torquato Tasso". (Brünn, Wohlthätigkeitsconcert.)

Kiel (F.), Violinromanzen. (Berlin, Conc. des Tonkünstlerver.)

Reinecke (C.), Entr'act aus „Manfred". (Elbing, 1. Orchestervereins-Concert.)

Svendsen (J. S.), Symphonie in Ddur. (Dresden, Concert der königl. Hofcapelle.)

Wagner (R.), Walküren-Ritt f. Orch. (Breslau, 6. Abonnementconcert des Orchestervereins.)

Zopff (H.), Macedonischer Triumphgesang. (Rotterdam, Conc. des Männergesangver. „Amphion".)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 38. Zur Quintenfrage. Erwiderung an H. Bellermann. Von W. Oppel. — Musikalisches aus dem Briefwechsel von Mary Granville.

— — Nr. 39. Beurtheilungen (Tänze von F. Schubert und J. P. Gotthard, sowie L. A. Zellner's Classische Studien [für Pianoforte). — Händel's Passion. — Fest-Aufführung in Freiburg im Breisgau am 4. und 5. Mai 1770.

Caecilia (Rotterdam) No. 1. Die Niederländer und die Musik. — Concert- und Opernberichte.

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik No. 1. Vereinsnachrichten. — Zur ersten und zweiten Musikbeilage.

Neue Berliner Musikzeitung No. 1. Plaudereien in der Sylvesternacht. — Recension (Orgelsonate, Op. 27, von J. Rheinberger). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 2. Ueber künstlerisches Choralspiel. Von J. Voigtmann. — Besprechung (Gesangssammelwerke von A. G. Ritter und J. Zahn und J. Helm). — Correspondenzen, Nachrichten und Notizen. — Kritischer Anzeiger (Salonmusikalien).

Urania No. 1. Ueber die Forderungen an ein Kirchengesangbuch der Gegenwart. Von A. G. Ritter. — Disposition von zwei Orgeln in Danzig. — Recensionen. — Vermischtes. — Aufführungen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Hrn. Joachim's Abschiedsgesuch aus seiner Stellung als Director der Berliner Hochschule der Musik ist von König Wilhelm unter Anerkennung der hohen Verdienste des Petenten abschläglich beschieden worden. Hr. Joachim begann die Ausführung des ihm gleichzeitig gewordenen Auftrages, das Lehrercollegium neu zu organisiren, damit, dass er die Wiederberufung des Prof. Rudorff trotz der Gegenvorstellungen des Cultusministers Hrn. v. Mühler durchsetzte. Als vermittelnde Person zwischen dem neuen Instituts-Director und dem Minister wird von nun an ein Regierungscommissar fungiren. Hiermit dürfte die Hochschulen-Affaire vorläufig ihren Abschluss erreicht haben. Hr. Joachim wird — wie wir bereits früher meldeten — demnächst seine dreimonatliche Concertreise nach Russland antreten; während dieser Zeit soll Hr. Prof. Rudorff denselben in der Orchesterclasse der Hochschule vertreten.

* Der Wiener Gemeinderath hat aus Communalmitteln den Betrag von 5000 Fl. für den Beethoven-Fonds zur Unterstützung armer talentvoller Tonkünstler gewidmet.

* Dr. Ludwig Nohl wird am 9., 13. und 17. d. M. in Wien im kleinen Musikvereinssaale je eine Vorlesung über Haydn, Mozart und Beethoven halten.

* In Hamburg erscheint seit Neujahr eine Musikzeitung, welche namentlich für die musikalische Jugend bestimmt sein und nur deren Bedürfniss entsprechende Original-Saloncompositionen und Tänze bringen soll. Das Unternehmen scheint demnach der „Musikalischen Gartenlaube" theilweise Concurrenz machen zu wollen. Der für dasselbe gewählte Titel lässt allerdings etwas Anderes erwarten.

* Das in vor. Nummer erwähnte Dr. H. Laube'sche Gesuch um Betrieb eines neuen Stadttheaters in Wien ist an höchster Stelle genehmigt worden.

* J. S. Svendsen's Ddur-Symphonie gelangte in ein und derselben Woche in Dresden und Leipzig zur Aufführung. In ersterer Stadt hatte die königl. Capelle dieses Werk als Novität auf ihr Programm gesetzt, in Leipzig hielt dasselbe am 12. d. M. seinen etwas verzögerten Einzug in den Gewandhaussaal.

* Vom dritten Theil des Rich. Wagner'schen „Ring des Nibelungen": „Die Götterdämmerung" ist bereits das Vorspiel und der erste Act vollendet. Der zweite Theil: „Siegfried", wird hingegen schon im Laufe des Jahres 1871 im Münchener Hoftheater zur Aufführung kommen.

* A. Sserof's Oper „Rognoda" wurde in Petersburg wiederholt mit Beifall gegeben. In der letzten Vorstellung (10. Decbr.) wurde dem Componisten ein goldener Lorbeerkranz überreicht.

* Wagner's „Fliegender Holländer" ging nach längerer Pause am 5. d. M. im deutschen Landestheater zu Prag in Scene.

* Franz von Holstein's Oper „Der Haideschacht" hat bei ihrer ersten Aufführung in Bremen am 8. d. M. grossen Erfolg gehabt.

* Der Componist Wilhelm Heinefetter in Berlin hat seine Oper „Berthold Schwarz" vollendet.

* Die Direction des Leipziger Stadttheaters fand es für angemessen, das Andenken an Hrn. J. Offenbach durch Aufführung von dessen „Orpheus" aufzufrischen. Mit derselben ist vielleicht einer Privatneigung, aber entschieden nicht dem Geschmacke der Kritik und des Publicums entsprochen worden.

* Der Wiener Hofball-Musikdirector und bekannte Tanzcomponist Joh. Strauss hat dieses Amt niedergelegt, mit dessen Neubesetzung man Ed. Strauss in Verbindung bringt.

* **Auszeichnung.** Prof. Ernst Förchtgott, Chordirigent an der russischen Capelle in Wien, ist vom Kaiser von Russland die grosse goldene Medaille mit dem St. Annen-Ordensbande für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

* **Gestorben.** In Paris starb am 17. Decbr. der in weiteren Kreisen bekannte Pianist und Componist Eugen Ketterer. — Alexis Lvoff, der Componist der russischen Nationalhymne, ist am 28. Decbr. v. J. auf seinem Gute im Gouvernement Kowno verschieden.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: R. Volkmann's Ouverture zu Shakespeare's „Richard III.", deren unter gutem Erfolg in Pest stattgehabte erste Manuscript-Aufführung wir seiner Zeit berichteten, ist soeben durch die durch G. Heckenast in Pest geschehene Druckausgabe in Partitur, Stimmen und vierhändigem Clavierauszug dem Publicum zugänglich geworden. Vom selben Autor erschienen in demselben Verlage gleichzeitig mit genannter Ouverture die Partitur des Streichquartettes in Emoll, Op. 35, 3 Lieder für Sopran, Op. 66, und Duette für Sopran und Tenor, Op. 67, letztere beide Hefte Gesänge mit Clavierbegleitung. — Die neue Hamburger Verlagshandlung H. Pohle debutirt u. A. mit einer Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 2, von Ad. Kölling und drei Marienliedern für 4 Frauenstimmen a capella von C. G. P. Grädener. — Die erste diesjährige Novasendung der Firma Fr. Kistner bringt u. A. die von uns früher als in Aussicht stehend notificirte Deutsche Nationalhymne für Männerchor mit Orchester von G. Reichardt, sowie ein Heft einstimmiger Lieder und zwei Hefte dreistimmiger Frauenchöre mit Clavierbegleitung von C. J. Brambach.

In Sicht: „Das Heidenthum in der Musik" wird sich eine nächstens erscheinende Brochure nennen, deren Autor wir einstweilen noch nicht verrathen wollen.

Kritischer Anhang.

Rob. Steuer. Concert-Etude für Pianoforte, Op. 6. 15 Ngr. Nürnberg, bei Wilh. Schmid.

Den Ansprüchen, die man an eine Concert-Etude zu machen pflegt und berechtigt ist, Ansprüchen auf Gleichheit der Technik, wirklich concertirende Themen und Begleitungsfiguren etc., solchen Ansprüchen genügt vorliegende Etude durchaus nicht. Die gewissermaassen vagabondirende Manier, wie sie sich im grössten Theil der Etude auf folgende Weise darlegt:



(wir haben natürlich die Triolen-Bewegung im Auge) — ist für den „Concertsaal" doch etwas naiv. Wenn man ferner die nachfolgenden Takte als einzelne Repräsentanten in das Bereich seiner Aufmerksamkeit zieht, so lässt sich über völlige Absenz irgend welcher Einheit nicht streiten. Aber das Ganze ist einigermaassen prätentiös; wenn wenigstens die verschiedenen Abwechselungen, sowohl vorbereitet als plötzlich auftretend, zwischen una corda pp und tre corde fff, dann das völlig unberechtigte Lento (Mittelsatz), wie endlich die kurze knallige Coda über ein gewisses „Alles schon dagewesen" hinauskämen; allein das ist leider nicht der Fall. 7.

Louis Göring. Sechs Uebungen für die Bratsche. Leipzig, Fr. Hofmeister. 20 Ngr.

Die vorliegenden sechs Etuden empfehlen sich sowohl durch ihre Zweckmässigkeit bezüglich der Technik, als auch durch ihre musikalische Gediegenheit hauptsächlich schon vorgerückteren Violinspielern, welche sich auf der Bratsche heimisch machen wollen. Dieselben tragen allen Ansprüchen, welche man an ein derartiges Studienwerk stellen muss, Rechnung, da sie gleichzeitig auf Ausbildung der linken Hand, sowie des rechten Armes abzielen und in dieser Beziehung fördernde Arpeggien-, Legato- und Doppelgriffübungen enthalten. Vorwiegend dem Legatospiel zuneigend, dürften sich diese Etuden zur Bildung eines vollen, weichen und schönen Tones ganz besonders eignen. Wir sind überzeugt, dass das schätzbare Werkchen recht bald verdiente Beachtung von Seiten der Musiker finden wird, da die Literatur für Bratsche ohnehin nicht sehr reichhaltig ist. A. T.

Elard Hoffschläger. Der Asra, Gedicht von H. Heine, componirt für eine Bariton- oder Altstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hannover, Gustav Schlüter. 10 Sgr.

So nett auch die Anlage der Composition im Ganzen ist — nur der letzte Theil, „mit freiem Vortrag zu singen", behagt uns. Ob dies an der Verwandtschaft mit der bekannten Rubinstein'schen Composition liegt, wollen wir dahingestellt sein lassen; wer aber die letztere kennt, wird die Hoffschläger'sche weniger beachten. 7.

Briefkasten. *ua.* in *C.* und *ch.* in *R.* Warum so still? — *M. N.* Bei Ansicht der eingesandten Composition fielen uns „Lieder für Clavier mit Begleitung einer Singstimme" ein, welche ein hiesiger Weltenstürmer erfand und mit diesem Titel beinahe auch der Oeffentlichkeit übergeben hätte. — *F. G. R.* in *Q.* F. S. hat auch ernste Werke geschrieben. Eine Symphonie ist u. A. im Leipziger Gewandhausconcert zur Aufführung gelangt; ein Claviertrio liegt gedruckt vor. — *H. B.* in *N.-Y.* Das theure Paquet fällt natürlich auf unsere eigenen Schultern zurück. Gestellte Termine der Einsendungen ganz angenehm. — *F. Rh.* Orlando Lasso und Uebriges pünctlich eingetroffen. Verzeihen Sie die verzögerte Nachricht. — *R. J. V.* in *S.* Durch Zusendung des Blattes glaubten wir Ihnen unsere Zustimmung einstweilen ausgedrückt zu haben. Ueber die Aufnahme der Beiträge lässt sich erst reden, wenn dieselben in unseren Händen sind. — Die kleine Notiz in Ihrem werthen zweiten Briefe dürfte sich eher für eines Ihrer Localblätter eignen, an welchem Platze sich dann auch die zwölf Schüler besser ausnehmen werden. — *R. M.* in *S.* Das Koberberger'sche — nicht, wie jenes Lexikon ungenau angibt, Knoberberger'sche — Werkchen ist ein einfaches Wörterbuch und bei Basse in Quedlinburg erschienen. Ledebur's gediegenes Tonkünstlerlexikon Berlins hat L. Raub in Berlin zum Verleger. Zur Erreichung möglichster Vervollständigung Ihrer Sammlung dürfte Ihnen ein Insvernehmensetzen mit unserem Hrn. A. Dörffel zu rathen sein. — *E. S.* in *E.* Brief erhalten? Als ob das M. W. nicht alle interessanteren Erscheinungen auf dem Gebiete der theoretischen und praktischen Musik unaufgefordert anzeigte!

Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 20. Januar 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 4.

Lieblingstonarten der Meister,

mit besonderer Berücksichtigung Beethoven's.

Von Dr. **Theodor Helm.**

(Fortsetzung.)

Unter den Dur-Tonarten, die Beethoven's von Haus aus kraftvoll gesunde Künstlernatur im Ganzen doch bevorzugt, die ihn wenigstens als Ausgang der Composition meist allein befriedigen*), wählt der Meister, wie schon erwähnt, am liebsten die einfachen, etwa in der Stufenfolge: Cdur, Esdur, Fdur, Bdur, Gdur, Ddur.

Es entspricht Beethoven's wahrhaft antiker Grösse, alle mehr äusserlichen Effectmittel zu verschmähen und das Kunstwerk als ein eigentlicher Schöpfer unmittelbar von innen heraus entstehen zu lassen, in erster Linie durch die Kraft der Gedanken zu wirken; dies erklärt uns die offenbare Bevorzugung der immer für indifferent gehaltenen, von vorneherein gar nicht spannenden Tonart Cdur.

Gerade in Cdur hat uns der Meister eine Reihe seiner allerbedeutendsten Werke hinterlassen: zweite und dritte „Leonoren"-Ouverture, Festouverture Op. 124, Quartett Op. 59, Claviersonate Op. 53, Finale der fünften Symphonie; er behandelt die Tonart überhaupt in vielseitigster Weise, bald harmlos heiter, wie die Vorgänger: Ouverture „Prometheus", Finale der 1. Symphonie; bald in übersprudelndem Jugendfeuer: Claviersonate Op. 2, erster und dritter Satz der 1. Symphonie, Scherzo des Cmoll-Duos Op. 30, erstes Clavierconcert; in weicher, fast zerfliessender Süsse: Adagio der Gdur-Sonate Op. 31; einfach erhaben, doch innerlich tief bewegt: Adagios der Es-Sonate Op. 7, des Es-Duos Op. 12; ganz in sich versenkt und höchst geheimnissvoll: zweiter Satz der Sonate Op. 111; dagegen wieder in zwar glänzendem, aber mehr äusserlichem Tonspiel: Tripelconcert, Op. 56; lebhaft bewegt, in rastloser Energie andringend, nicht frei von Bizarrerie: Ouverture Op. 115, Piano-Violoncellsonate Op. 102; urkräftig realistisch: Spanischer Marsch in „Egmont"; im Jubel der Freiheit: zweites Finale des „Fidelio"; einer glückseligen Stimmung hingegeben: Finale der Phantasie Op. 80; männlich energisch, doch in heiterer Lust bis zum muthwilligsten Humor gesteigert: Quintett Op. 29; — endlich in höchster Macht und Gedankenfülle: die erst aufgezählten Tonschöpfungen. —

Man sieht, Cdur ist eine Lieblingstonart Beethoven's, sie ist dies entschieden erklärt bezüglich der Ouverturen, von denen 6 (unter 11) in diesem Ton stehen.

Nicht minder häufig und mit gleicher Mannichfaltigkeit finden wir vom Meister Esdur angewendet.

Steht eine namhafte Zahl von Werken, die im Ganzen mehr einem anmuthsvollen Tonspiel huldigen, in dieser Tonart: Claviertrio Op. 1, Streichtrio Op. 3, Streichquintett Op. 4, Piano-Violinsonate Op. 12, Clavierquintett Op. 16, Septett Op. 20, Sextett Op. 81, Ouverture

*) — indess dennoch nicht immer: Cismoll-, grosse Fmoll-, Dmoll-, pathetische Sonate, dagegen alle Moll-Quartette mit Ausnahme jenes in Emoll, Op. 59, dessen Finale sich höchst eigenartig zwischen der harten und weichen Tonleiter bewegt.

„König Stephan", so gehören derselben auch wahrhaft poetische Gebilde: alle vier Es-Sonaten, Op. 7, 27, 31, 81, — letztere die „charakteristische" — das Claviertrio aus Op. 70, zwei Bagatellen aus Op. 126, endlich die mächtigsten oder idealsten Inspirationen an: vor Allem die Sinfonia eroica, das fünfte Clavierconcert, Op. 73, die Quartette Op. 74 und 127, überdies wunderbare Einzelsätze, so zwei unvergleichliche Entreacts aus „Egmont" (Oranien's Abschied und Clärchen's Sehnsucht und Entschluss, für Egmont den Tod zu suchen), das so zauberisch süsse Adagio der B dur-Symphonie, die überschwängliche Cavatine des Quartettes Op. 130, das sinnige, romanzenartige Andante der Piano-Violinsonate Op. 30 (G dur) und das an innigstem Gefühl überströmende, tiefsinnige Adagio der Sonate Op. 96 (ebenfalls Clavier und Violine, G dur). — Es ergibt sich, dass auch Es dur eine Lieblingstonart Beethoven's ist. Denselben musikgeschichtlichen Ehrentitel dürfen wir schliesslich auch den Tonarten F dur und B dur nicht vorenthalten. Auch hier haben wir wieder zu unterscheiden: edlere Unterhaltungsmusik (wenn auch, wie sich bei Beethoven von selbst versteht, stets geistreich und beseelt) und Werke, denen der Stempel einer höheren Idee aufgedrückt ist; nach der ersteren Richtung aus F dur: Piano-Violoncellsonate Op. 5, Piano-Violinsonate Op. 24, Violinromanze Op. 50, Quartett Op. 18; aus B dur: Sonate Op. 22 (die wegen ihres ersten Satzes wohl schon sehr nahe der zweiten Gruppe steht), Quartett aus Op. 18, zweites Clavierconcert, Claviertrio Op. 11.

Dagegen an idealen Werken aus F dur: zwei Symphonien, No. 8 und die Pastorale, zwei Quartette, Op. 59 und 135; aus B dur: die vierte Symphonie, die Perle der Claviertrios: Op. 97, das so unvergleichlich humoristische Quatuor Op. 130, die noch immer räthselhafte Quartettfuge Op. 133. — —

As dur, obwohl zwei der schönsten und gänzlich verschiedenen Claviersonaten, Op. 26 und Op. 110, als Hauptton verliehen, wird doch viel häufiger in den langsamen Mittelsätzen von Werken anderer Tonart gebraucht; aus As dur verdanken wir dem Meister eine Reihe der innigsten Andantes und Adagios: so des Septetts, der Claviersonaten Op. 10 (C moll), 13, 27 (Es), 31 (Es ist dieses eigentlich ein reizendes, elfenartiges Scherzo), des Trios Op. 70 (Es), der Piano-Violinsonate Op. 30 (C moll), endlich aus den Quartetten Op. 74 und 127 und aus der C moll-Symphonie, letztere drei Sätze, jeder für sich zu den höchsten Emanationen Beethoven'scher Gefühlswärme und Geisteskraft zählend: eine wahre Apotheose der Tonart.

An die Tonart Des dur knüpft sich eine Beethoven betreffende biographische Notiz, für uns deshalb wichtig, weil sie offenbart, dass der Meister sich der Charakteristik der Tonarten gegenüber nicht völlig ablehnend verhalten habe.

Rochlitz nämlich überliefert eine an ihn gerichtete Aeusserung Beethoven's aus dem Jahre 1823 des Inhalts: „Sie wundern sich, dass ich Klopstock gelesen habe? — Es ist wahr, ich habe nicht Alles verstanden — fängt er doch immer gar so hoch von oben herab an — immer maestoso — Des dur — nicht wahr? — aber er ist doch gross und hebt die Seele."

Beethoven hat also dieses Des dur, welches uns durch zahllose seichteste Saloncompositionen (ja zum Theil selbst durch Chopin) als Trägerin hypersentimentaler, krankhafter Schwärmerei sehr discreditirt worden ist, als Ausdruck des Göttlichen, überirdisch Erhabenen gefasst und in diesem Sinne hat der Meister die von ihm nur selten erwählte Tonart stets gebraucht.

In allen Des dur-Sätzen Beethoven's liegt, mit tiefer Sehnsucht nach einem Unerreichten vereint, eine erhabene Andacht; wir erwähnen als herrlichste Beispiele die ergreifenden Mittelsätze der grossen F moll-Sonate Op. 57 und des letzten Quartettes Op. 135; doch auch schon die in eine frühere Periode fallenden Scherzo-Trios aus den Sonaten Op. 10 (F dur) und Op. 26, ja selbst das höchst merkwürdige humorerfüllte Andante des B-Quartettes Op. 130 lassen den andachtsvollen und sehnsüchtigen Grundton deutlich genug durchklingen.

Nur der Charakter des Des dur-Trios im Scherzo der As-Sonate Op. 110 ist luftige Phantastik, ganz in der Weise Schumann's.

Als Hauptton kommt Des dur bei Beethoven eben so wenig vor als Ges dur, welche letztere Tonart wir auch in einzelnen Sätzen des Meisters nie angetroffen haben, wir müssten denn die Episode „Meno mosso e moderato" in der grossen Quartettfuge Op. 133 als selbständigen Satz ansehen.

Was die Kreuz-Tonarten des Dur-Geschlechtes betrifft, so bevorzugt auch unter diesen Beethoven die einfacheren, zunächst liegenden: G dur, D dur, A dur; er gebraucht sie ziemlich häufig, wenn auch entschieden seltener, als die B-Töne.

Die G dur-Compositionen Beethoven's prägen zum grossen Theil zufällig wirklich jenen kindlichen, idyllischen, selbstgenügsamen Charakter aus, den Marx als der Tonart unmittelbar innewohnend bezeichnet: so die übrigens ganz unbedeutenden Claviersonaten Op. 49 und Op. 79, die liebliche, gleichsam nur flüchtig hingehauchte Sonate Op. 14, selbst die Sonate Op. 31, trotz ihres virtuos kecken ersten Satzes, das Claviertrio Op. 1 mit den reizenden Mittelsätzen, das Streichtrio Op. 9, die Violinromanze Op. 40, das ganz im Haydn'schen Geiste gedachte Quartett Op. 18 (von den Musikern auch „Complimentirquartett" genannt), die Ouverture zu den „Ruinen von Athen" und der übrigens von einer gewissen grandiosen Popularität erfüllte Marsch aus „König Stephan". Der wunderliebliche „Deutsche Tanz" im B-Quartett Op. 130 ist geradezu die verkörperte musikalische Idylle.

Dagegen abweichend von Marx' Anschauung braust die geistsprühende Piano-Violinsonate aus Op. 30 in rauschendem Wirbel an uns vorüber (daher auch „Champagner-Sonate" genannt) und steigert sich der friedfertig-kindliche Ausdruck zur höchsten Weihe und Verklärung im vierten Clavierconcert, Op. 58, in der Piano-Violinsonate Op. 96, im Larghetto des Violinconcertes. — Wie reimt sich nun erst zur Marx'schen Idylle die stürmische Seligkeit des Duetts „O namenlose Freude" aus „Fidelio" — oder selbst der so zauberisch stimmungsvolle Kanon im ersten Acte dieser Oper?

Mozart's Lieblingstonart D dur gebraucht Beethoven viel seltener und in wesentlich verschiedener Weise. Hat er in einer Reihe von Compositionen den altherkömmlichen, mehr äusserlichen Glanz, die festlich harmlose Heiterkeit des Mozart'schen D dur beibehalten, wenn auch meist nach aussen und innen gesteigert — die zweite Symphonie kann nach Farbenpracht und Intensität des Ausdrucks ohne Weiteres eine höhere Potenz von Mozart's D-Symphonie ohne Menuett (aus dem Jahre 1786) genannt werden, die herrliche Claviersonate aus Op. 10 nimmt unter den Sonaten etwa den Rang der zweiten Symphonie ein, ganz in die Region heiteren Tonspiels fallen die Streichtrios Op. 8, 9 und 25, die Piano-Violinsonate Op. 12 — so hat dagegen der Meister in einer überwiegenden Anzahl von Werken die Tonart D dur gleichsam in eine höhere Sphäre erhoben, ihr den Charakter männlicher, unbeugsamer Entschlossenheit, öfter aber noch seelenvoller Innigkeit, geistiger Vertiefung bis zur sublimsten religiösen Andacht zu verleihen gewusst.

Wer denkt hier nicht an die Idealität des Violinconcertes, an die grosssinnige Sonate Op. 28, an die unwiderstehliche Energie des Geistertrios Op. 70 und der Piano-Violoncellsonate Op. 102, an eine Reihe der edelsten und seelenvollsten Adagios in der Sonate Op. 2 aus A, dem Piano-Violinduett Op. 30 in A, an die rührenden, dankesgefühlvollen, beseligten Alternative im lydischen Satz des Quartettes Op. 132 und das an Intensität und Verklärung des Ausdrucks ewig unübertroffene Andante des grossen B-Trios, an das wie ein grosser Weltenspruch ins Weite hinausschallende Scherzo-Trio der A dur-Symphonie, — endlich an einen der unübersteiglichen Culminationspuncte Beethoven'scher Schaffenshöhe — die Missa solemnis, Op. 123?! Dass Beethoven ein anderes Mal wieder — in der Siegessymphonie der „Schlacht bei Vittoria" — und in einem nachgelassenen „Militairmarsch" für Piano — D dur als die herkömmliche militairische Tonart acceptirt, wie seine Vorgänger und nach ihm besonders Spontini, kommt gegenüber den angeführten Beispielen einer Verklärung der Tonart kaum in Betracht.

So Herrliches und höchst Bedeutendes uns Beethoven in A dur hinterlassen — wir nennen vor Allem die eben so glanzvolle, als blühende siebente Symphonie, die prächtige „Kreutzer-Sonate" Op. 47, die aus zartsinnigster Schwärmerei sich zu energischer Thatenlust aufraffende Sonate Op. 101, die überaus stimmungsvolle Piano-Violoncellsonate Op. 69 — so reizend lieblich uns andere Tonbilder: das Larghetto der zweiten Symphonie, das Streichquartett Op. 18, die Claviersonate Op. 2, die Piano-Violinsonaten Op. 30 und selbst Op. 12, das ergreifende Terzett „Euch werde Lohn" aus „Fidelio" und mehrere der schönsten Sätze in „Egmont" entgegenleuchten: — zu Beethoven's erklärten Lieblingstonarten zählt A dur nicht.

Noch weniger lässt sich dies von E dur behaupten, obwohl die hellfunkelnde „Fidelio"-Ouverture, das selig verklärte, doch auch von den herbsten, unerklärlichen Herzenskämpfen erschütterte Adagio des E moll- und das in kühnster Genialität toll losgebundene Scherzo des Cis moll-Quartettes, der sprechende Ausdruck der ganzen so merkwürdigen Sonate Op. 109, selbst die schon aus dem Stimmungsgebiete der ersten Beethoven'schen Schaffensperiode seltsam herausragenden Adagios der Sonate Op. 2 in C, des G dur-Trios Op. 1, endlich die vom Geiste einer edelsten Mission ganz inspirirte, erst so hoffnungsinnige, dann heldenmüthig entschlossene „Fidelio"-Arie (mit den drei Hörnern) — der Tonart ewige Berühmtheit verschaffen könnten, wenn dieselbe nicht vielmehr auf den unsterblichen Meister selbst zurückfiele.*)

H dur kommt bei Beethoven als Hauptton niemals vor, doch spielt sich die eigentliche Kampfesscene der „Schlacht von Vittoria" in dieser Tonart ab, welche auch dem so süss beruhigenden Adagio des Es dur-Concertes und dem Finale der Clavierphantasie Op. 77 zu Grunde liegt.

Fis dur finden wir genau einmal als Hauptton der für Beethoven keineswegs bedeutenden Sonate Op. 78.

Blicken wir auf das in Vorstehendem über Beethoven Gesagte zurück, so erkennen wir nochmals unter den Tönen des Moll-Geschlechtes C moll, dann D moll und F moll, unter den Dur-Tönen C dur und die einfacheren B-Tonarten F, B und besonders Es dur als vom Meister mit Vorliebe gewählt; ausser dem Lieblingstone C moll unterscheidet ihn aber noch besonders der sinnveränderte Gebrauch des (als die eigentliche „Musikertonart" angesehenen) D dur, dann die charakteristische Aufnahme der complicirteren oder doch seltener gebräuchlichen Tonarten Des dur, F moll, B moll, Es moll, A moll, Cis moll — von den Vorgängern. — Die Tonarten H moll, Fis moll, Cis moll, Gis moll, B moll, Es moll, Des dur, Ges dur finden sich beinahe nur in der letzten Periode, es überwiegt hier das Complicirtere über das Einfache; da aber die näher liegenden Töne nicht minder ihr Recht erhalten, so enthält die dritte Periode

*) Die unbedeutende Sonate Op. 14 in E zählt unter Beethoven's Werken gewiss nicht mit.

Beethoven's, wie überhaupt im Formellen, so speciell in den Tonarten die grösste Mannichfaltigkeit: es sind sämmtliche Töne der Dur- und Moll-Scala vertreten (selbst Fis dur und Cis dur fehlen nicht, indem das Adagio der grossen B-Sonate, bezüglich das Finale des Quatuors Op. 131 so schliessen). —

In diesen letzten Quartetten findet sich nun ein Mal in höchst eigenthümlicher Weise eine altgriechische, auch noch im Mittelalter angewendete Tonart, der „Modus lydicus", gebraucht in jener berühmten „Canzona di ringraziamento offerta a la divinita da un guarito" (ursprünglich „Heiliger Danksagung eines Genesenen an die Gottheit" überschrieben) — dem Meister ist für dieses subjectivste, tiefinnigste seiner Adagios jede der vorhandenen modernen Tonarten zu weltlich und daher zu ausdruckslos erschienen. Formell hört sich der Modus lydicus hier als ein F dur mit consequenter Vermeidung des B an.

Noch wäre in Beethoven's Verhalten zu den Tonarten die gegenüber den Vorgängern (besonders Mozart) weit freiere Zusammenstellung derselben — in einem und demselben Werke zu betonen. Mozart beobachtet gerade in den Instrumentalcompositionen seiner höchsten Reife (aus Dur) ein bestimmtes Schema der Tonarten, in der Weise, dass die ersten, letzten und Menuettsätze stets in der Tonica, die Andantes aber in der Unterdominante stehen. Nur in seinen am freiesten gebildeten Instrumentalwerken, den grossen Clavierconcerten, weicht er von dieser wahrhaft scholastischen Regelmässigkeit (die selbst Haydn nicht als durchaus bindend erachtete) ab — und zwar in den Adagios zu Gunsten der Mollparallele.

Beethoven verlässt schon in Erstlingswerken diese einförmige Manier und stellt Adagios in die Oberdominante, Mollparallele, ja in scheinbar ganz entfernte Tonarten (Adagio des Es-Concertes in H dur, der B-Sonate Op. 106 in Fis moll, schon der C-Sonate Op. 2 in E); auch die Scherzi verlassen gerne die Tonica des Grundtones — endlich in den letzten Werken herrscht die grösste formelle Freiheit im Einzelnen, obwohl die höhere Einheit des Ganzen stets gewahrt bleibt. — Wir hielten hier eine Recapitulation dieser — freilich als Theil eines grossen Ganzen — sehr geringfügigen Seite in Beethoven's reformatorischem Wirken deshalb für angezeigt, da gerade diese Neuerung von den Nachfolgern übermässig ausgebeutet worden ist.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Dr. **Carl Löwe's** Selbstbiographie. Für die Oeffentlichkeit bearbeitet von C. H. Bitter. Mit dem Portrait Löwe's und mehreren Musikbeilagen. Berlin, W. Müller. 1870.

Löwe nimmt in der deutschen Musikgeschichte eine Stelle ein, die kaum durch einen Anderen ausgefüllt oder ersetzt werden könnte. Ganz besonders eigenthümlich in seinen Balladen-Compositionen, hat er mit diesen ein Feld eröffnet, das ihm unsterbliche Lorbeeren brachte, das immer und immer wieder auf ihn zurückgehen, von ihm ausgehen muss, wenn auch einzelne Theile derselben prägnanter oder detaillirter gefasst werden können, wenn auch der Ausdruck sich in mancher Hinsicht noch immer mehr vervollkommnen muss und die oft groben — man verzeihe diesen etwas unparlamentarischen Ausdruck! — Pinselstriche Löwe's noch minutiöser ausgeführt werden können und müssen! Um so eigenthümlicher, um so auffallender ist es bei einer solchen originalen Erscheinung, dass sie, mit Rücksicht auf andere Koryphäen, bis jetzt noch gar nicht mit einer umfassenden Biographie und Charakteristik bedacht wurde. Man kommt sicher in Verlegenheit, soll man dafür einen stichhaltigen, triftigen Grund ausfindig machen. Für einen „Löwe" ist es doch sicher ein viel zu Weniges, was bis jetzt darin geleistet worden. Rechnen wir nämlich die in den fünfziger Jahren von Neumann bei Balde in Cassel in den „Componisten der neueren Zeit" erschienene, in Fritzsch's Verlag in Leipzig übergegangene Biographie, dann die von Ambros in seinen „Culturhistorischen Bildern" gegebene treffende und treffliche Charakteristik und einige kleinere Zeitschriften-Artikel ab, so dürfte der Stand der Löwe-Literatur so ziemlich Null sein. Um so wohlthuender ist es, eine umfassendere biographische Arbeit jetzt, nachdem der Meister geschieden, erhalten zu haben. Wenn auch darin nur eine Selbstbiographie geboten wird, über deren künstlerisch beschränkten Werth überhaupt hier etwas Weiteres nicht erst beigebracht werden soll, so erhält doch die Arbeit in diesem speciellen Falle wieder dadurch, oder vielmehr eben deswegen, einen besonderen Werth, der durch die treffliche Bearbeitung des geschätzten Bach-Biographen C. H. Bitter noch gehoben wird.

Das Werk ist in mehrere Abschnitte eingetheilt und bringt nächst einem längeren werthvollen Vorworte des Herausgebers die im Ganzen kurze Selbstbiographie. Das Vorwort ergeht sich in der Fixirung der Stellung und Bedeutung Löwe's namentlich als Balladen- und Oratorien-Componist und hebt sowohl deren Vorzüge und originales Wesen hervor, als es aber auch ebensowenig seine Schwächen und Mängel verschweigt. Um so mehr ist eine solche Skizze hier am Orte gewesen, als Löwe in seinen Mittheilungen und in den beigefügten Reisebriefen mit besonderer Vorliebe seine Thätigkeit als Balladensänger hervorhebt und über die Art und das innere Wesen seiner Compositionen wenig spricht. Wir erfahren nur hie und da von der Aufführung seiner Oratorien und dem Eindrucke, den diese auf das Publicum gemacht haben; aber in welchem Sinne die Oratorien entstanden und gesetzt wurden, verschweigt er gänzlich. Ebenso ist seine reichlich 100 Seiten füllende Autobiographie davon frei; dieselbe ist vielmehr in einem so unbefangenen, unmittelbar sich gebenden, oft kindlich naivem Tone geschrieben, dass es Einem daraus recht frühlingsfrisch anmuthet. Man liest sich so gemüthlich in die verschiedenen Lebens-

verhältnisse und verfolgt die einzelnen Ereignisse mit solch angenehmer Spannung, dass man sicher das Buch, ohne Langeweile empfunden zu haben, aus der Hand legt.

Die zweite Abtheilung umfasst Briefe von und an Löwe und Tagebuchblätter, welche ergänzen, was die Selbstbiographie unvollständig gelassen. In ihnen namentlich sind die Berichte über die Aufführungen seiner Oratorien und die Erfolge seiner Balladen-Soiréen in den verschiedensten und grössten Städten Europas von besonderem Interesse. Bedauern lässt sich nur nach Einblick in dieselben, dass Löwe infolge seiner amtlichen Stellung zu keiner anderen Zeit als nur während der Sommerferien seine künstlerischen Excursionen veranstalten konnte, eine Zeit, welche dazu immer die unvortheilhafteste ist und wohl auch bleiben wird! Sicher wäre Löwe's Ruf ein grösserer, sein Name ein bekannterer, seine Muse noch beliebter geworden, wäre ihm das Glück in dieser Beziehung holder gesinnt gewesen, und durch fast alle Briefe zieht auch wie kühle Reifluft die mehr oder weniger verhüllte Klage der Abwesenheit der bedeutendsten Musiker, wenn auch diese Schatten wieder durch manchen, trotzdem schönen Erfolg erhellt werden.

Die dritte Abtheilung, „Ergänzungen zu Löwe's Skizzen bis zu seinem Tode", beschliesst das Biographische und lässt durchaus nicht weder den Ton noch den Stil des Meisters vermissen. Bilden wir uns nun ein Urtheil aus dem Gelesenen, so tritt uns ein grosses, echtes und schönes Künstlerleben voll und wahr entgegen; eine Persönlichkeit, die man achten und lieben muss, wie sie ja auch nur stets Liebe, die grösste Zuvorkommenheit und aufrichtigste Bewunderung des Schönen, Grossen und Echten in der Kunst und dessen Vertreter hatte; eine Persönlichkeit, die sich das allgemein schön Menschliche neben dem Künstler gewahrt hatte und Letzteren zu immer grösserer Vervollkommnung zu bringen strebte; eine Persönlichkeit endlich, die zu allen Zeiten der Menschlichkeit und der Kunst unverändert treu, treu bis zum letzten Athemzug blieb!

Eine werthvolle Bereicherung des, nebenbei bemerkt, auch vom Verleger schön und gut ausgestatteten Buches sind noch die verschiedenen eingestreuten Bemerkungen des Herrn Herausgebers, welche sich speciell auf einzelne Schöpfungen Löwe's einlassen und ein gesundes treffendes Kunsturtheil erblicken lassen, das, gereift an der hohen Schule Bach's, auch ein offenes, freies Auge sich für eine der modernsten Richtungen der Musik offen erhalten hat. Den Schluss bildet ein vom Custos der Berliner königl. Bibliothek, Herrn Espagne, sorgfältigst zusammengestelltes Verzeichniss sämmtlicher Werke Löwe's, unter denen z. B. allein über 100 Balladen (die Balladen-Cyklen, z. B. „Gregor auf dem Stein", „Der Bergmann", „Carl V.", „Agnete", „Esther" u. A. nur einfach gezählt), 200 Lieder und Gesänge, gegen 25 Legenden, 16 Oratorien und 5 Opern sich befinden, der anderen Massen von Compositionsgattungen nicht zu gedenken. Gewiss, ein schön und edel ausgefülltes Leben!

R. M-l.

Biographisches.

Richard Wagner.

(Fortsetzung.)

Im Frühjahr 1841 ging Wagner auf das Land nach Meudon. Er setzte die Journalarbeiten fort, unter denen sich Aufsätze befanden, die er unter dem Namen V. Freudenfeuer in Lewald's „Europa" schrieb („Pariser Amusements", „Pariser Fatalitäten für Deutsche"). Beim Herannahen des Sommers sehnte er sich, nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles musikalischen Producirens, wieder nach einer künstlerischen Thätigkeit. Aller Ironie, alles bitteren oder humoristischen Sarkasmus, wie ihn seine Lage ihm eingegeben, hatte er in seinen literarischen Ergüssen sich entledigt; jetzt bemächtigte sich seiner der Drang nach wirklichem künstlerischen Gestalten. Die in dieser Zeit stattfindende Erledigung seiner Unterhandlungen mit der Grossen Oper war die äussere Veranlassung, welche ihn jetzt sich auf den Stoff des „Fliegenden Holländer" werfen liess. Schon wiederholt war ihm der „Fliegende Holländer" „aus den Sümpfen und Fluthen seines Lebens mit unwiderstehlicher Anziehungskraft aufgetaucht." Auch in ihm, dem in öder und herzloser Fremde Umhergetriebenen, war das Gefühl der Heimathlosigkeit lebendig. So war ihm der Stoff vertraut geworden und hatte Seelenkraft in ihm gewonnen. Jetzt, wo er mit seiner Heimath aufs Neue in Beziehung getreten war — er hatte in demselben Sommer den „Rienzi" nach Dresden geschickt — ergriff ihn eine warme Sehnsucht nach derselben. Diese Sehnsucht bezog sich aber nicht auf ein altes Bekanntes, Wiederzugewinnendes, sondern, wie beim „Fliegenden Holländer", auf ein geahntes und gewünschtes Neues, Unbekanntes, Erstzugewinnendes, von dem er nur das Eine wusste, dass er es hier in Paris, wo er es gesucht hatte, nicht finden würde. In solcher wollüstig-schmerzlichen Stimmung führte er den „Fliegenden Holländer" in Dichtung und Musik — die letztere in sieben Wochen — mit grosser Schnelligkeit aus. Am Ende dieser Zeit überhäuften ihn aber wieder die niedrigsten äusseren Sorgen. Noch einmal musste er zur musikhändlerischen Lohnarbeit greifen. Er kehrte im Herbst nach Paris zurück und fertigte für Schlesinger Clavierauszüge von Halévy'schen Opern an. Ein gewonnener Stolz bewahrte ihn aber bereits vor der Bitterkeit, mit der ihn früher diese Demüthigung erfüllt hatte. Er behielt guten Humor, correspondirte mit der Heimath wegen der vorrückenden Zurüstungen zur Aufführung des „Rienzi", der inzwischen in Dresden, besonders in Folge der Bemühungen des mit begeistertem Interesse sich des Werkes annehmenden Chordirector Fischer und Tichatscheck's, angenommen war; von Berlin erhielt er bejahende Antwort in Betreff einer Aufführung des „Fliegenden Holländer", welchen die Bühnen von München und Leipzig abgelehnt hatten („da sich die Oper für Deutschland nicht eigne"). Er lebte ganz schon in der ersehnten, nun bald zu betretenden heimischen Welt.

In dieser Stimmung fiel Wagner das deutsche Volksbuch vom „Tannhäuser" in die Hände; diese wunderbare Gestalt der Volksdichtung ergriff ihn sogleich auf das heftigste. Keineswegs war ihm der Tannhäuser an sich eine völlig unbekannte Erscheinung; schon früh war er ihm durch Tieck's Erzählung bekannt geworden, ohne indess in dieser Fassung auf seinen Gestaltungstrieb Einfluss ausgeübt zu haben. Was ihn aber vollends unwiderstehlich anzog, war die wenn auch sehr lose Verbindung, in die er den „Tannhäuser" mit dem „Sängerkrieg auf Wartburg" in jenem Volksbuche gebracht fand. Auch dieses dichterische Moment hatte er in der Erzählung E. T. A. Hoffmann's kennen gelernt, ohne dadurch zu dramatischer Gestaltung angeregt zu werden. Der Urgestalt des „Sängerkrieges" weiter nachforschend, wurde er zu dem Studium des mittelhochdeutschen Gedichtes vom „Sängerkriege" geführt, welches ihm glücklicher Weise ein Freund, ein deutscher Philolog, verschaffen konnte. Dieses Gedicht ist bekanntlich unmittelbar mit einer grösseren epischen Dichtung „Lohengrin" in Zusammenhang gesetzt, auch dieses studirte er, und hiermit war ihm mit einem Schlage eine neue Welt dichterischen Stoffes erschlossen, von der er zuvor, meist nur auf bereits Fertiges, für das Operngenre Geeignetes ausgehend, nicht eine Ahnung gehabt hatte.

Es ist bedeutsam, dass Wagner vor der Conception des „Tannhäuser" sich mit dem Entwurfe zu einer historischen Operndichtung beschäftigt hatte, deren Stoff ihm, als er in sehnsüchtigem Heimathverlangen sich in die deutsche Vorzeit versenkt hatte, aus der Hohenstaufenzeit entgegengetreten war, dass dieses Bild sich aber sogleich verwischte, als seinem inneren Auge die Gestalt des Tannhäuser sich darstellte. Diese entsprang aus seinem Innern und war ihm in ihren unendlich einfachen, plastischen Zügen, in welchen sie sich in dem, stets den Kern der Erscheinung erfassenden Volks-Mythus darbot, umfassender und zugleich bestimmter, deutlicher, als jenes bunte historisch-poetische Gewebe, welches wie ein prunkend faltiges Gewand die wahre, schlanke menschliche Gestalt verbarg.

Wagner verfuhr bei der Wahl des Tannhäuser-Stoffes gänzlich ohne Reflexion; er fühlte sich, ohne kritisches Bewusstsein, durchaus unwillkürlich zu seiner Entscheidung bestimmt. „Es erhellt, wie ganz ungrundsätzlich ich mit dem „Fliegenden Holländer" meine neue Bahn eingeschlagen hatte. Mit der „Sarazenin" — so benannte sich die entworfene „historische" Operndichtung — „war ich im Begriff gewesen, mehr oder weniger in die Richtung meines „Rienzi" mich zurückzuwerfen und eine grosse fünfactige „historische" Oper zu verfertigen: erst der überwältigende, mein individuelles Wesen bei Weitem energischer erfassende Stoff des „Tannhäuser" erhielt mich im Festhalten der mit Nothwendigkeit eingeschlagenen neuen Richtung." —

Endlich, nach fast dreijährigem Aufenthalt, verliess Wagner am 7. April 1842 Paris. Zum ersten Male sah er den Rhein; „mit hellen Thränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue." Seine directe Reise nach Dresden führte durch das thüringische Thal, aus dem man die Wartburg auf der Höhe erblickt. „Wie unsäglich heimisch und anregend wirkte auf mich der Anblick dieser mir bereits gefeiten Burg, die ich — wunderlich genug! — nicht eher wirklich besuchen sollte, als sieben Jahre nachher, wo ich — bereits verfolgt — von ihr aus den letzten Blick auf das Deutschland warf, das ich damals mit so warmer Heimathsfreude betrat, und nun als Geächteter, landesflüchtig verlassen musste!" —

Wagner traf in Dresden ein, um die versprochene Aufführung seines „Rienzi" zu betreiben. Vor dem wirklichen Beginn der Proben machte er noch einen Sommerausflug nach Teplitz; dort verfasste er den vollständigen scenischen Entwurf des „Tannhäuser". Bevor er jedoch an seine Ausführung gehen konnte, wurde er mannichfaltig unterbrochen. Im Herbst nach Dresden zurückgekehrt, begann er den „Rienzi" einzustudiren, wobei noch manche Zurechtlegungen und Aenderungen vorgenommen wurden. Die Beschäftigung mit der endlichen Aufführung dieser Oper unter so günstigen Verhältnissen, wie sie das Dresdener Hoftheater darbot, war für Wagner ein neues Element, das lebhaft zerstreuend auf sein Inneres wirkte. Er fühlte sich damals von seinem Grundwesen so heiter abgezogen und zum praktischen Handeln aufgelegt, dass er es sogar vermochte, den längst vergessenen König'schen Roman: „Die hohe Braut" für seinen nachmaligen Collegen im Dresdener Hofcapellmeisteramte, Reissiger, in leichten Opernversen nebenbei mit auszuführen. (Es ist dies derselbe Text, der später von Kittl componirt und unter dem Titel: „Die Franzosen vor Nizza" mit verschiedenen Abänderungen in Prag zur Aufführung gekommen ist.)

Die erste Aufführung des „Rienzi" fand am 22. October statt und zwar mit glänzendstem Erfolg. Der bis dahin Vereinsamte und zu leidenvollem Entsagen Gezwungene sah sich plötzlich zum Liebling des Gesammtpublicums erhoben, fand sich geehrt, bewundert, und dieser Erfolg sollte seiner ganzen Lebensexistenz eine gründlich dauernde Basis durch seine Alles überraschende Ernennung zum Capellmeister der k. s. Hofcapelle geben. Wie verzeihlich, wenn er sich Täuschungen zu überlassen begann, aus denen er doch mit schmerzlicher Empfindung wieder erwachen musste! Er blieb nicht im Unklaren darüber, dass nicht der Kunst, wie er sie erkennen gelernt hatte, sondern einem durchaus anderen, nur mit dem künstlerischen Anschein sich schmückenden Interesse in den Erscheinungen des öffentlichen Kunstlebens gedient wurde. Gleichwohl liessen ihn der Rückblick auf seine bisherigen kummervollen äusseren Verhältnisse, die von nun an sicher geordnet werden sollten, sodann die Hoffnung, viel Gutes für die Kunst zu Tage fördern zu können, sowie der Hinblick auf den äusseren Glanz, in welchem jene ihm in Aussicht gestellte Beförderung Anderen erschien, seine

Abneigung und Bedenken gegen die Annahme derselben siegreich überwinden.

Sogleich nach dem Erfolge des „Rienzi" auf dem Dresdener Hoftheater fasste die Direction den Beschluss, auch den „Fliegenden Holländer" alsbald zur Aufführung zu bringen. Dieselbe erfolgte denn auch am 2. Januar 1843, war aber in der Hauptsache misslungen. Nur die genial-schöpferische Darstellung der „Senta" durch die Schröder-Devrient rettete die Oper vor völligem Unverständnisse von Seiten des Publicums und riss dieses selbst momentan zur Begeisterung hin. Wagner sah durch den Gesammterfolg seine Anschauungen vom Wesen des öffentlichen Kunstinteresses nur bestätigt. Das Publicum hatte durchaus etwas dem „Rienzi" Aehnliches erwartet und verlangt, nicht aber etwas ihm geradeswegs Entgegengesetztes.

Im Innersten zwar verstimmt, lag es doch in Wagner's damaliger heftig nach aussen gerichteter Hauptstimmung, dass er in der Richtung auf das zunächst Erfolgreiche verharrte, sich nach innen zu mit den Hoffnungen betäubend, die in jener bisher erfolgreichen Richtung sich ihm darboten. — Inzwischen erfolgte im Februar desselben Jahres seine Anstellung als k. s. Capellmeister. — Die persönliche Berührung mit der Schröder-Devrient, welche, wie schon erwähnt wurde, auf Wagner in früherer Jugend einen ausserordentlichen und nachhaltigen Eindruck gemacht hatte und jetzt durch seine künstlerische Beziehung zu ihr sein Interesse mächtig anregte, erweckte ihm den Wunsch, für sie selbst unmittelbar zu dichten, und er griff um dieses Zweckes willen zu dem verlassenen Plane der „Sarazenin" zurück, den er nun schnell zu einem vollständigen scenischen Entwurfe ausführte. Diese ihr vorgelegte Dichtung sprach sie aber wenig an, namentlich um Beziehungen willen, die sie gerade in ihrer damaligen Lage nicht wollte gelten lassen.

In jene Zeit fällt auch die Composition des „Liebesmahls der Apostel", welches an dem in diesem Jahre stattfindenden Sächsischen Männergesangsfest zur Aufführung gelangte. —

Die glückliche Veränderung seiner äusseren Lage, die in einem gewissen Sinne berauschende Berührung mit einer ihm neuen und geneigten Umgebung hatten in Wagner ein Verlangen genährt, das ihn auf unmittelbarsten Lebensgenuss hindrängte. Dieser Trieb wäre im Leben nur zu stillen gewesen, wenn Wagner auch als Künstler um des äusseren Glanzes und sinnlichen Genusses willen sich in den Dienst des öffentlichen Kunstgeschmacks, der Mode begeben hätte; hierbei aber wurde es seinem Gefühl klar, dass er beim wirklichen Eintritt in diese Richtung vor Ekel zu Grunde gehen musste. Wandte sich seine menschlich-künstlerische Natur von dieser Richtung mit Widerwillen ab, so äusserte sie sich nothwendig als Sehnsucht nach Befriedigung in einem höheren, edleren Elemente, dass ihm als ein reines, keusches, jungfräuliches erscheinen musste. Was war im Grunde dieses Verlangen Anderes, als die Sehnsucht der Liebe, einer Liebe, die, zwar aus dem Boden der edelsten Sinnlichkeit entkeimt, doch auf dem Boden der in dem öffentlichen Kunstgeschmacke sich spiegelnden ihn anwidernden Genusssinnlichkeit sich nicht befriedigen konnte? — In dieser Stimmung tauchte die Gestalt des Tannhäuser wieder in ihm auf und mahnte ihn zur Vollendung des Werkes. Er begab sich im Sommer des genannten Jahres nach Teplitz und begann die Composition und setzte dieselbe im folgenden Jahre (1844) mit grossen Unterbrechungen fort. Im Januar nämlich kam in Berlin der „Fliegende Holländer" zur Aufführung. Obwohl dort der Erfolg ein durchaus günstiger war, verschwand dennoch die Oper sehr bald vom Repertoire, entweder weil die Direction dieselbe als unpassend für ein Bühnenrepertoire ansah, oder weil das Publicum, nachdem es sich von der ersten Ueberraschung erholt hatte, wieder in seine alltägliche Apathie verfiel. Von zwei Personen in Berlin, einem Manne und einer Frau, die der Eindruck seines Werkes ihm plötzlich zugeführt hatte, empfing er die erste bestimmte Genugthuung und Aufforderung für die von ihm eingeschlagene eigenthümliche Richtung. — Schon vor der Berliner Aufführung hatte übrigens Spohr in Cassel den „Holländer" zur Darstellung gebracht und persönlich zu Wagner's Erstaunen und freudiger Ueberraschung demselben in einem Briefe seine volle Sympathie kundgegeben, indem er seine Freude erklärte, einem jungen Künstler zu begegnen, dem man es in Allem ansähe, dass es ihm um die Kunst Ernst sei. — Auch der „Rienzi" war in Hamburg in Folge grosser Bemühungen persönlicher Freundschaft zur Aufführung gebracht worden, jedoch ohne Erfolg. Ein durchaus ungeeigneter Sänger verdarb die Hauptpartie. Wagner ersah dort zu seinem Erstaunen, dass selbst der „Rienzi", den jedenfalls ein jugendlicher, heroisch gestimmter Enthusiasmus durchweht, kein Verständniss fand. Unter solchen Umständen seine Hoffnungen auf schnelle Erfolge durch Verbreitung seiner Opern unerfüllt sehend — wurden ihm doch von den bedeutendsten Directionen seine Partituren, oft sogar im uneröffneten Paquet, ohne Annahme zurückgeschickt — wurde Wagner in seiner eingeschlagenen Richtung nur noch bestimmt; er verlor in seinem künstlerischen Gestalten das „grosse Publicum" immer mehr aus den Augen. Hatte die Rücksicht auf dieses letztere sein Gestalten bisher insofern beeinflusst, als dasselbe mehr oder weniger ins Allgemeine, in unbestimmte Umrisse sich verlor, so streifte er jetzt mehr und mehr diese Richtung auf das Massenhafte von sich ab, er „trennte die Umgebung von dem Gegenstande, der früher oft gänzlich in ihr verschwamm, schärfer ab, hob diesen desto deutlicher hervor und gewann so die Fähigkeit, die Umgebung selbst aus opernhafter, weitgestreckter Ausdehnung zu plastischen Gestalten zu verdichten." In diesem Sinne führte er die Composition des „Tannhäuser" aus und vollendete sie im Winter von 1844—45.

Sogleich nach dem Schlusse dieser Arbeit war es ihm vergönnt, zu seiner Erholung eine Reise nach Marienbad in Böhmen zu unternehmen. Hier fühlte er

sich bald leicht und fröhlich gestimmt; zum ersten Male machte sich eine, seinem Charakter eigenthümliche Heiterkeit, auch mit künstlerischer Bedeutung, merklich bei ihm geltend. Hauptsächlich mit auf den wohlgemeinten Rath guter Freunde, die von ihm eine Oper „leichteren Genres" verfasst zu sehen wünschten, weil diese ihm den Zutritt zu den deutschen Theatern verschaffen und so eine günstigere Gestaltung seiner äusseren Verhältnisse herbeiführen sollte, hatte er sich in der letzten Zeit bereits dazu bestimmt, eine komische Oper zu schreiben. Wie bei den Athenern ein heiteres Satyrspiel auf die Tragödie folgte, erschien ihm auf jener Reise plötzlich das Bild eines komischen Spieles, das in Wahrheit als beziehungsvolles Satyrspiel dem „Sängerkrieg auf Wartburg" sich anschliessen konnte. Es waren dies „Die Meistersinger zu Nürnberg". Jene Heiterkeit war indess von keiner wahrhaften Dauer und wich wieder der sehnsüchtig ernsten Stimmung. Seine Natur reagirte augenblicklich gegen den Versuch, sich durch Ironie mit einer Umgebung der Trivialität auszusöhnen, der er im „Tannhäuser" bereits mit schmerzlicher Energie sich entwunden hatte. Kaum hatte er den Plan zu den „Meistersingern" skizzirt, so liess es ihm auch schon keine Ruhe, den ausführlicheren Plan des „Lohengrin" zu entwerfen. Es geschah dies während desselben kurzen Badeaufenthaltes, trotz der Ermahnungen des Arztes, mit derlei Dingen sich jetzt nicht zu beschäftigen.

(Fortsetzung folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Dresden.

Aus der zweiten Januarwoche ist vor Anderem des Symphonieconcertes der königl. Capelle (am 10.) zu erwähnen. In selbem kam dieselbe Symphonie Svendsen's zur Aufführung, die zwei Tage darauf in Leipzig gemacht wurde. Der Leipziger Erfolg ist hier noch nicht bekannt. Im Dresdener Concert stand die Novität an sich günstig und hat durch Frische und Erfindung dauernde Sympathien für den Autor geschaffen. Namentlich der erste Satz baut sich ungemein schwungvoll auf und spiegelt jene Stimmung und Erregtheit des schaffenden Künstlers ab, ohne deren Vorhandensein die pünctliche Erfüllung metrischer oder harmonischer Gesetze unbelohnte Mühe bleibt. Die Absicht Svendsen's in dieser Symphonie ging nicht auf erschöpfende Vertiefung der Stimmung, sondern auf rhythmische und poetische Anregung derselben. Auch das Scherzo athmet diese Vorzüge und ist nebenbei in prächtige nationale Farben getaucht. Die Vorstellung weist hier etwa auf einen norwegischen Volkstanz, der durch feinsinnige Instrumentation und originelle Rhythmik anoblirt erscheint. Auch das Finale läuft lebensvoll aus, und nur etwa das Adagio hat ein fremderes Gesicht, verräth mehr Combination und schwermüthige Nervosität, als sonst das Werk voraussetzt. In dem Leipziger Conservatorium gebildet, lässt Svendsen in Allem dagegen doch erkennen, dass er der Neubewegung der Musik mit aufmerksamem Verständniss folgt, ohne die Eigenart preiszugeben. Man kann dies der Rietz'schen Symphonie in Gmoll, die rastlos den Mendelssohn'schen $^6/_8$-Takt fortpulsirt und in allen Sätzen unruhig, doch keine warme Theilnahme erzielt, nicht nachrühmen, ausgenommen das Adagio, das, wenn auch eng Mendelssohn'sch, doch durch vorzügliche einfache Klangschöne wohlthut. Die Länge des Werkes mehr als andere Eigenschaften weisen darauf zurück, dass es vor längerer Zeit geschrieben wurde. Die anderorts günstiger aufgenommene „Aladin"-Ouverture von Reinecke (die dritte Novität des Abends) ward hier von der gesammten Kritik kühl abgelehnt und liess auch im Publicum kalt. Der gewandte Autor beherrscht den Formalismus zwar überall leicht, aber es ist keine nachhaltige Innerlichkeit in dem verstandeszersetzten Stücke und andererseits nicht die Naivität, die eine Mährchenouverture glücklich charakterisiren würde. — Zum 16. Januar findet, von Hrn. Alwin Wiek gegeben, eine Art Schülersoirée statt, in der als Gäste die Gebrüder Jimenez von Cuba auftreten, Eingeborene, welche in Leipzig ihre künstlerische Civilisation empfingen. Sonst ist concertlich zur Zeit Ebbe. Die Oper erlebte „Templer", „Norma" und „Barbier". Letzteres Meisterwerk Rossini's gab man mit Frl. Mila Röder als Gast. Die Reclame hatte für die Dame Erwartungen angespannt, die naturgemäss eine Enttäuschung erfahren mussten. An sich ist Frl. Röder eine Soubretteuerscheinung comme il faut, hat in Paris beträchtliche Einblicke in das bühnliche savoir faire gethan (die französischen Adjectiva sind nicht zufällig gebraucht) und kann durch Piquanterie und Lieblichkeit selbst den haut goût eines Banquier-Mäcen befriedigen. Ihr Spiel ist intelligent, graziös. Auch singt Frl. Röder ein wenig. „Das kommt so zuletzt?" Ja, das ist es eben. Man kann gewiss ohne Barbier leben; viele Leute lieben nicht einmal barbiert zu werden. Aber wenn eines ersten Theaters Gast als Rosine im Rossini debutirt, so ist der Coloratur- und Kunstgesang die erste einschlagende verlangbare Kenntniss. Frl. Röder gruppirt das Wenige von Stimme geschickt, hat von selbstthätiger Empfindung kaum die Ahnung und singt die Coloratur mit Ausnahme einiger hübschen Staccati herzlich mittelschlecht. Hr. Röder, Vater, ist der bekannte Theateragent und offenbar im Irrthum, das offenbar Offenbach'sche Specialtalent der Tochter den grossen Hoftheatern aufzuoctroyiren. Die von R. Wagner so unwiderleglich bedenklich skizzirte Musikzeitungsfrage könnte verhundertfacht ins Theateragentur- und Redactionsfach hinübergespielt werden. Der Vampyrismus und kalte Hohn, mit dem hier in „Kunst" gemacht wird, sträubt das Haar derjenigen, die unverhofft einen Einblick zu thun in der Lage sind. — Zum Trost des Häufleins rechtgläubiger Puritaner sei übrigens constatirt, dass das berühmte Opernensemble und die vorzüglichsten sonstigen Kräfte der Dresdener Bühne früher ausnahmslos ohne Agentien und Theaterzeitungen für Dresden gewonnen wurden. Frl. Mila Röder dürfte — freilich wohl nur der Kleinheit ihrer Stimme wegen — hier nicht engagirt werden. — Zu Grillparzer's 80jährigem Geburtstag gab die Intendanz „Die Ahnfrau". Die nächste grössere Novität ist im Februar Auguste Götze's, unserer trefflichen Altistin, Trauerspiel: „Susanna Mountfort", an dem die Künstlerschaft besonders regen Antheil nimmt.

L. Hartmann.

Kürzere Correspondenzen.

Leipzig. Das zwölfte Abonnementconcert und die erste Kammermusik des 2. Cyklus waren die beiden dieswöchentlichen Vorkommnisse im Gewandhaus. Das Concert am 12. d. M. brachte eine für Leipzig neue Sängerin, einen mit demselben Prädicat zu bezeichnenden Violinspieler und eine grössere Novität in J. S. Svendsen's Symphonie. In Frl. Marie Schröder, vom Théâtre lyrique in Paris, wie das Programm besagte, machten wir die Bekanntschaft einer italienisch-französischen Coloratursängerin vom reinsten Wasser. Mit den zum Vortrag gewählten Compositionen von Rossini, Gordigiani und Donizetti bezeichnete dieselbe zugleich den Maassstab, mit welcher sie ihre Kunst gemessen wissen wollte; ein auf lebhaftes Verlangen zugegebenes Lied von Mendelssohn war unabhängig von dieser Absicht. Dass das Publicum im Gewandhaus sich so ausnehmend an der blossen Kehlenfertigkeit ergötzen kann, ist ein Vergnügen für sich. Eine seiner künstlerischen Bildung weniger entsprechende Wahl schien uns Hr. Benno Walter aus München mit dem Concert von Spohr und der Polonaise und Ballade von Vieuxtemps getroffen zu haben, denn auch das erstere Werk ist nicht viel mehr, als eine Folie für die Technik. Dieser letzteren nach rangirt aber Hr. Walter



Beethoven-Monument in Heiligenstadt bei Wien.

entschieden unter die vorzüglichsten Violinspieler, die wir kennen, und die spärliche Gelegenheit, die sich ihm zur Aussprechung seiner Psyche bot, hat er als wirklicher Künstler ausgenutzt. — Das Hauptereigniss des Abends dürften jedoch die Meisten in der Aufführung und dem immensen Erfolge der Symphonie von Svendsen, unter Leitung des Componisten in hinreissender Weise vom Orchester gespielt, gefunden haben. Der geniale Zug, der durch diese Composition geht, mochte wohl instinctiv auch von den Zuhörern gefühlt werden, anders sind wenigstens die „stürmischen Beifallssalven" nach jedem Satze, wie im Leipziger Tageblatt die zustimmenden Kundgebungen des Publicums bezeichnet werden, nicht zu erklären. Geradezu bestrickend wirkte in seiner wunderbaren Wiedergabe der dritte Satz; die „Mätzchen und Kinkerlitzchen", welche ein bekannter Referent bei Gelegenheit der vorjährigen Euterpe-Aufführung in diesem dritten Satze fand, sind bekanntlich als Aushängeschild für die kritischen Beleuchtungen des glücklichen Finders zurück behalten worden. — Diese Symphonie ist entschieden aus eigenstem Holze geschnitzt; es kümmert sie dabei nicht, ob der treibende Saft hier und da einen Wildling schiesst, sie weiss von keiner Einschränkung ihrer jugendstrotzenden Natur und nur im Andante gibt sie sich etwas Ruhe und erzählt von nordischen Sagen. — Sittsamer daher kommend erwartet man eine Schwester dieses Werkes. Wir glauben nicht recht an eine stricte Erfüllung dieser Hoffnung; mit ihr würde ja auch gerade der Reiz der Urwüchsigkeit, welcher uns diese Symphonie so anziehend macht, zum Theil verschwinden müssen. — Erlaube man uns noch auf ein anderes Talent des Hrn. Svendsen, welches sich an jenem Abend so auffällig geltend machte, zu sprechen zu kommen. Wir meinen seine eminente Gabe, Orchestermassen zu leiten. Wir haben aus eigener Anschauung noch Niemand gesehen, der diesem schweren Amte mit gleicher Siegesgewissheit und Grazie vorgestanden hätte. Speciell im beregten Concert erkannte man unter seiner Direction das Orchester der vorhergehenden Mendelssohn'schen Ouverture nicht leicht wieder, so frisch und feurig ging es an seine schwere Aufgabe und so sieghaft erledigte es dieselbe. — Konnten wir im Vorstehenden unserer Begegnung mit einem hervorragenden Orchesterwerk freudigen Ausdruck geben, so befinden wir uns in gleich angenehmer Lage der eingangs beregten Kammermusik gegenüber: J. Brahms' herrliche Sonate für Pianoforte und Violoncell fand endlich Eingang in das Gewandhaus und, ganz vorzüglich durch die HH. Reinecke und Hegar zu Gehör gebracht, lebhaften Anklang bei den Hörern. Wir führen letzteres Factum an, weil die maassgebenden Leiter dieser Abende gerade der Brahms'schen Musik eine derartige Wirkung nicht zuzutrauen und deshalb wohl auch Brahms'sche Werke so viel als möglich zu umgehen scheinen. Oder gibts andere Gründe gegen die Vorführung der Kammermusikwerke dieses auf diesem Gebiete in vorderster Reihe stehenden Autors? — Als neu kam in dieser Kammermusik noch ein Streichquartett-Fragment in Cmoll von F. Schubert zur Aufführung, das mehr durch seine Abkunft, als durch sein eigenes Wesen interessirte, wenn es auch manche schöne Schubert'sche Züge in sich birgt. Zu erwähnen bleibt noch ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von Haydn, das Clarinetten-Quintett von Mozart und, dass ausser den zwei bereits genannten Künstlern noch die HH. David, Röntgen, Hermann und Landgraf mitwirkten. — —.

Leipzig. „Rigoletto" von Verdi, für Leipzig neu, wurde am 11. d. M. mit sehr günstigem Erfolg gegeben. Wenn man das Opernrepertoire der letzten Wochen mit den verschiedenen Gängen eines grossen Diners vergleicht, dann sind wir mit „Rigoletto" bei der Vanille-Crème angelangt — mit spanischem Pfeffer gewürzt. Ohne Zweifel ist Verdi ein sachverständiger dramatisch-musikalischer Kochkünstler; wer seine Gerichte vertragen kann und will, für den wird es in „Rigoletto" viel Gaumenreiz geben. Die sinnlichen Effecte, das Raffinement eines Meyerbeer hat sich Verdi ebenfalls angeeignet und diese Eigenschaften mit unleugbarem Talent in die musikalische Sprache seines Vaterlandes übersetzt. Ist er seinen Vorgängern Bellini und Donizetti in der Erfindung nicht ebenbürtig, so übertrifft er sie bei weitem in der Kenntniss der Hilfsmittel, um glänzende Wirkungen zu erzielen, wie überhaupt sein Talent ihn zu energischem Ausdruck leidenschaftlicher Stimmungen mehr befähigt als jene. Wenn nun oben gesagt ist, dass „Rigoletto" bei dem Leipziger Publicum, obgleich dasselbe bei der ersten Aufführung der in Rede stehenden Oper wegen der Messe noch mit vielen fremden Elementen versetzt war, Gnade gefunden hatte, so sei damit der gesunde Geschmack unseres Opernpublicums keineswegs verdächtigt. Es war wohl in erster Reihe die Freude an dem wirklich vorzüglichen Gesang der Frau Peschka und des Hrn. Gura, welche das Auditorium zu lebhaften Beifallsäusserungen während offener Scene und zum Herausrufen bei den Actschlüssen veranlasste. Das präcise und lebendige Ineinandergreifen aller Mitwirkenden, ein Zeugniss der durch Hrn. Capellmeister Schmidt gewissenhaft einstudirten Oper, trug ebenfalls zum günstigen Erfolge viel bei. Das Sujet der Oper (irren wir nicht, nach Victor Hugo's: „Le roi s'amuse") ist zu einem Extract von Liederlichkeit und Verbrechen zusammengebraut, es enthält jedoch für den Componisten einige im gewöhnlichen Wortsinne wirksame Scenen und Charaktere. So ist der Träger der Titelrolle, der Hofnarr des Herzogs von Mantua, mit den verschiedensten Stimmungen: mit der des Spottes, der Vaterliebe, der Klage und zuletzt denen des Hasses, der Rache und Verzweiflung im Verlaufe der Handlung bedacht. Hr. Gura als Rigoletto wusste alles dies durch verständnissvolles Spiel geltend zu machen, die Trefflichkeit seines Gesanges wurde bereits erwähnt. Gilda, die Tochter Rigoletto's, eine zwar mehr passiv gehaltene, aber gesanglich ebenfalls sehr dankbare Rolle, war im Besitz von Frau Peschka. Die dritte der Hauptrollen und musikalisch betrachtet noch die annehmbarste, wurde von Hrn. Hacker dargestellt. Noch erinnert die hin und wieder mühevolle Tonerzeugung an die Reconvalescenz des wackeren Sängers, sonst könnte seine Leistung denen der Frau Peschka und des Hrn. Gura ebenbürtig genannt werden, denn er gab ein Bild von gewinnender Natürlichkeit in der Wiedergabe dieses „Don Juan" in kleinem Format. Frl. Borée und Hr. Krolop haben die delicate Aufgabe, ein sehr anrüchiges Geschwisterpaar zu geben: eine Strassentänzerin und einen Banditen. Beide bemühten sich, so naturwahr als möglich zu erscheinen. Die übrigen weniger wichtigen Rollen wurden von den Damen Mühle und Karfunkel nebst den HH. Behr, Ehrke und Hinze sicher in das Ensemble eingreifend gegeben. Schliesslich sei noch des im letzten Acte vorkommenden Effectes erwähnt, Sturmesgeheul durch Männer-Brummstimmen auszudrücken. *.*

Leipzig, 11. Januar. Das gestrige vierte der Büchner'schen Symphonie-Concerte wurde mit O. Nicolai's kirchlicher Fest-Ouverture über den Choral „Ein feste Burg" eröffnet, einem mit ziemlich hausbackener Contrapunctik ausgestattetem Werk, welches nur an den Stellen, wo der Choral in seiner einfachen Würde von wuchtigen Posaunenaccorden getragen erklingt (wie in der Einleitung und am Schluss) sich zu grösserer Wirksamkeit erhebt. Das nun folgende Violinconcert von Beethoven hatte in Hrn. Raab einen das aufrichtigste Streben nach künstlerischer Vortragsweise bekundenden Interpreten gefunden, dessen Kräfte jedoch nicht ganz an die gestellte Aufgabe heranreichten. Besser gelangen Hrn. Raab die später noch vorgetragenen David'schen Variationen über ein Thema von Mozart; nur störte auch hier hin und wieder — jedoch viel weniger als im Concert — die mangelhafte Intonation. Uebrigens liess es das Publicum keineswegs an aufmunterndem Beifall fehlen. Zwischen den beiden Solovorträgen spielte das Orchester ein Phantasiestück über russische Nationallieder („Kamarinskaja") von Glinka, welchem wir — und, wie es schien, auch das Publicum — keinen Geschmack abzugewinnen vermochten. Den Beschluss bildete die vom Orchester äusserst brav gespielte Cdur-Symphonie von Schubert. Einzelne Mängel der Ausführung vergassen wir willig über der frischen Wiedergabe des Ganzen. —x.

Leipzig. Die 56. Kammermusik-Unterhaltung im Riedel'schen Verein am 15. Januar war wiederum eine nach Inhalt und Ausführung äusserst genussreiche. Das Programm war aus der Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 69, dem Streichquartett Op. 135 und den vier schottischen Liedern: „O du nur bist mein Herzensbub", „Der treue Johnie", „Noch einmal wecken Thränen", „Das Bächen in unserm Strässchen" für Sopran mit Piano-

forte, Violine und Violoncell von Beethoven und dem Schumann'schen Clavierquartett zusammengestellt; an der Wiedergabe dieser Werke betheiligten sich Frau Röntgen, Frl. Khuwell und die HH. Concertmeister Röntgen, Haubold, Hermann und Hegar.

Bremen, 9. Januar. Gestern fand im hiesigen Stadttheater die erste Aufführung der Oper: „Der Haideschacht" von Franz von Holstein statt. Die Erwartungen des Publicums diesem Werke gegenüber, dem von Dresden und Leipzig aus ein so bedeutender Ruf vorausging, waren hoch gespannt, aber man darf dreist behaupten, dass sie übertroffen worden sind. Die Zeichen des Beifalls waren so warm, ja begeistert, wie unser gewöhnlich recht passives norddeutsches Publicum sie nur dann äussert, wenn es sich wirklich innerlich ergriffen fühlt. Schon die prächtig gespielte Ouverture wurde mit lebhaftem Beifall begrüsst, ebenso das erste Lied der Ellis, die Arie der Valborg; sehr starken Beifall erhielt das reizende Lied des Björn; am Schluss des 1. Actes Hervorruf der Sänger. Dass der Beifall nicht nur den Sängern galt, sondern in erster Linie dem Dichter-Componisten, zeigte sich im 2. Act, wo die frischen, prächtigen Chöre lebhaft applaudirt wurden. Es würde zu weit führen, jede Nummer, die Beifall erhielt, zu erwähnen, denn er wurde fast allen zu Theil; es sei nur ausgesprochen, dass die Theilnahme der Hörer im Verlaufe der Oper immer erregter wurde und dass nach dem 2. und 3. Act mehrmaliger stürmischer Hervorruf die Sänger belohnte, der auch dem Componisten gegolten haben würde, wäre er zugegen gewesen. — Ueber den hohen dramatischen und musikalischen Werth der Oper selbst ist von Leipzig aus so oft und so erschöpfend geschrieben worden, dass ein näheres Eingehen darauf kaum am Platze sein würde; es wurde auch hier den Sinnigeren unter den Hörern bald klar, dass sie sich einem Kunstwerk gegenüber befanden, welches in meisterhafter Form echt deutschen Inhalt ausspricht und zwar in allen Nuancen, von derber volksthümlicher Frische an durch alle Stufen der Empfindung bis zu den Schauern des Todes und hilfloser Verzweiflung. Aber über die Darstellung seien noch einige Worte gestattet. Franz von Holstein würde seine Freude daran gehabt haben, wenn er dieser ersten Bremer Vorstellung hätte beiwohnen können. Die Sänger und Sängerinnen waren offenbar ganz erfüllt von ihrer grossen Aufgabe, das neue Werk ins rechte Licht zu stellen. Ganz vorzüglich in Gesang und Spiel war der Bariton, Hr. Lehmann, als Swend Stirson. Der tiefe Bass, Hr. Ganzemüller, brachte die dämonische Rolle des Olaf zu voller Geltung, und der Tenor, Hr. Geist, sang die schöne Partie des Ellis so frisch und empfindungsvoll, wie wir selten uns erinnern ihn gehört zu haben. Unter den Damen war die Altistin, Frl. Bärmann, eine im Ganzen treffliche Vertreterin der Helge, dieser so unendlich schwierigen Rolle; besonders wirkten die ersten Scenen durch Gesang und Spiel wahrhaft ergreifend, dagegen war der wunderbar schöne Sterbegesang nicht tief genug erfasst. Frl. Jäger war eine überaus anmuthige, kecke Darstellerin des frischen Knaben Björn; dagegen stand Frl. von Telini der Rolle der Valborg noch etwas kühl und fremd gegenüber; sie wird sich gewiss bei wiederholter Aufführung mehr hineinleben und ihre Aufgabe zarter erfassen. — Die kleineren Partien und die Chöre griffen frisch und exact in das Ganze ein. — Ein ganz unbeschränktes Lob gebührt der Leistung des Orchesters, welches die schwierige Oper mit Hingebung und höchster Aufmerksamkeit begleitete, sodass nicht das geringste Versehen vorfiel, und dies ist das Verdienst unseres verehrten Capellmeisters Hentschel, welcher mit einer der grossen Aufgabe würdigen Begeisterung und Gewissenhaftigkeit den „Haideschacht" einstudirt hat und leitete. — Für den gesunden Sinn des Publicums spricht auf hocherfreuliche Weise die herzliche Aufnahme, die es diesem wahrhaft edlen, echt deutschen Werke zu Theil werden liess, in welchem nichts von Piquanterien und crassen Effectstellen vorhanden, dagegen Alles von warmer, keuscher Empfindung durchdrungen ist. —t—ch.

Cöln, 14. Januar. Zum Besten einer hiesigen Speiseanstalt für bedürftige Landwehrfamilien gab unser „Cölner Männergesangverein" unter Leitung des königl. Musikdirector Hrn. Franz Weber am 8. Januar ein Concert im grossen Gürzenichsaale. Wie bei dem ersten Männergesangsconcert im November, so war auch diesmal der grosse Saalraum bis auf den letzten Platz gefüllt. Das Programm war aber nach anderen Gesichtspuncten zusammengestellt. Das patriotische Element zeigte sich eigentlich nur durch die Schlussnummer „Was ist des deutschen Vaterland?" vertreten; das Uebrige von Quartettnummern, Solo- und Chorvorträge alternirend, war mehr so gewählt, dass man auch auf dem Gebiete des gefeilten künstlichen Vortrages Lorbeeren pflücken konnte. In der Ausführung wurde allerdings Schönes geleistet, aber wahrlich der Inhalt war kaum der grossen Mühe werth. Es wurden meist Quartette gesungen, von denen gerade zwölf auf ein Dutzend gehen, manche sorgfaltig mit bunten Effectflittern ausgestattet, aber innerlich öde, voll prosaischer Gedanken, wie etwa die bekannte Wetterconversation. Eine wahre Oase bildete No. 8: „Der Entfernten", Chor von Fr. Schubert, und „Lied für die Deutschen in Lyon" von Mendelssohn, ersteres einfach, edel, mit prachtvollen, ungekünstelten Klangeffecten, letzteres in der bekannten frischen Manier Mendelssohn's. Einen weit höheren Genuss, als die Quartette im Allgemeinen, boten die Sololeistungen. Hr. Kammersänger Ernst Koch sang zwei Lieder für Tenor und eine hiesige Dilettantin, Frl. Marie Sartorius, solche für Sopran (Mendelssohn, Hiller, Litolff, Taubert). Hr. Koch, als Gesanglehrer in weiteren Kreisen rühmlichst bekannt, trug in der gewohnten meisterhaften Weise vor; über Frl. Sartorius genüge die Bemerkung, dass bei ihr die Grenzen zwischen Dilettantin und Künstlerin fast geradezu verwischt sind, wenigstens für den Liedvortrag. Von Instrumentalsoli hörten wir „Hommage à Haendel", Duo für zwei Pianoforte von J. Moscheles — artige gegenseitige Reverenzen zwischen Händel'scher Gravität und modernen Salonpassagen, nur etwas lang gesponnen. Die Ausführung hatten die HH. Ed. Mertke und Wilh. Hülle, beide Lehrer des Conservatoriums. Dann spielten Hr. Concertmeister Japha und Hr. Mertke Rondo brillant (H moll) für Violine und Pianoforte von Frz. Schubert und endlich Hr. Japha noch zwei Spohr'sche Violinpiècen: Barcarole und Scherzo. — Im Tonkünstlerverein kamen am 9. zur Aufführung: der im verflossenen December zuerst gedruckte Quartettsatz (C moll) von Franz Schubert, aus den nachgelassenen Werken des Componisten, eine Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 18 von Ant. Rubinstein und das A moll-Quartett Op. 132 von Beethoven. Alles wurde sehr beifällig aufgenommen. A. G.

Hamburg, 9. Januar. Am vergangenen Freitag gaben die Philharmoniker ihr viertes, diesmal ausschliesslich Orchesterwerke bietendes Concert. Mit Schumann's Ouverture, Scherzo und Finale Op. 52 beginnend und mit Schubert's grosser C dur-Symphonie schliessend, enthielt das Concert in seinen beiden mittleren Nummern Novitäten von R. Volkmann und Hermann Grädener (Sohn). Des Ersteren Serenade für Streichinstrumente (F dur) Op. 63 vermochte nicht recht zu interessiren; die Motive erschienen uns etwas zu matt, auch sollte das Ganze etwas weniger ins Breite gehen. Die Aufnahme des Werkes war ziemlich reservirt. Lebhafteren Anklang beim Publicum fand Grädener's Capriccio, in welchem der Orchestersatz mit vielem Geschick gehandhabt ist. Das Orchester hielt sich durchgehends sehr gut und leistete namentlich in den Werken von Schumann und Schubert Treffliches. ff—

London. Das am 9. Januar abgehaltene Monday Popular-Concert wurde interessant mehr durch das Auftreten der Pianistin Frau Claus-Szarvady und des Violinisten Hrn. Sivori, als durch die Seltenheit der gewählten Instrumentalwerke, denn zur Aufführung kamen das Clavierquintett von Rob. Schumann und Streichquartett (G dur) von Mozart (No. 1 in der Reihe der 10 Quartetten). Als Soli wurden von Frau Szarvady die Pianofortesonate Op. 27, No. 1 von Beethoven und von Hrn. Sivori die Romanze in G dur von Beethoven vorgetragen. Frau Szarvady gefiel vorzüglich in den Adagios der von ihr gespielten Werke. Ausserdem wirkte Hr. Stockhausen noch mit. — Die Sacred Harmonic Society hat für den 20. Januar die Aufführung von Mendelssohn's „Elias" angezeigt. — Die Schubert-Society unter Direction des Hrn. Schubert wird ihre Aufführungen nächsten Monat beginnen. — Das diesjährige Provinzial-Musikfest soll in Gloucester abgehalten werden. — Die von den vereinigten

Comités der Crystal-Palace-Company und der Sacred Harmonic Society zu veranstaltende Händel-Feier wird insofern eine ausserordentliche werden, als 4000 Mitwirkende (Sänger und Instrumentalisten) dabei betheiligt sein sollen. Nur schade, dass bei solchen Gelegenheiten die Hälfte bekanntlich überflüssig ist! — Einem Gerücht zufolge wird hier zu Ostern eine zweite italienische Oper eröffnet werden. Die Opera buffa im Lyceum besitzt einige vorzügliche Kräfte, darunter Mlle-Colombo, deren Leistungen als Sangerin und Darstellerin als aussergewöhnliche gerühmt werden und die man denen von Frl. Adeline Patti und Frl. Nilsson zur Seite setzt, — als ob letztere beide Damen die einzigen Sterne am Gesangshimmel wären. — Bei den diesjährigen Prüfungen der Royal Academy of Musik wird einer der Preise eine werthvolle Cremoneser Geige, natürlich ohne den nöthigen Bearbeiter, sein. — Das in der Royal Albert-Hall von der Capelle des 1. Garderegiments abgehaltene Concert behufs der Prüfung der akustischen Brauchbarkeit des Baues hat die günstigsten Resultate gehabt. 9.

Prag, 10. Januar. Von den musikalischen Ereignissen der letzten zwei Wochen ist zuerst die Aufführung von Händel's „Messias" am 23. December zu erwähnen, welche unter Leitung des Capellmeisters Smetana in böhmischer Sprache stattfand. Die Solopartien hatten die Damen Ress-Blaczek und Bennewiz und die Herren Lukes und Czech übernommen. Die Aufführung war leider höchst mangelhaft, wie es auch mit Rücksicht auf den Umstand, dass derselben nur eine einzige Probe vorherging, nicht anders erwartet werden konnte. Ueberdies wurden mehrere grössere Nummern weggelassen, um das Ende des Oratoriums rechtzeitig vor Beginn der böhmischen Opernvorstellung zu erzielen. Ob auch die auffallende, höchst unangemessene Beschleunigung der Tempi vieler Nummern damit im Zusammenhange stand, wollen wir nicht entscheiden. — Im deutschen Landestheater wurde Wagner's „Fliegender Holländer" neu einstudirt gegeben; die sonst gute Vorstellung litt jedoch bedeutend durch die schwache Besetzung des Streichquartetts und des Chors, welcher eine nicht geringe Anzahl von Veteranen und Matronen mit matten Stimmen enthalt. Frl. Löwe (Senta) und Hr. Schebesta (Holländer) boten anerkennenswerthe Leistungen. — Die „Meistersinger von Nürnberg" werden endlich doch zur Aufführung vorbereitet, und erwarten wir, dass es dem Eifer des seit Abgang des Capellmeisters Hrn. Rappoldi fungirenden zweiten Capellmeisters Hr. Slansky gelingen wird, eine des herrlichen Werkes wenigstens einigermaassen würdige Vorführung zu Stande zu bringen. — Am 8. Januar gab das Florentiner Quartett die vierte Matinée in dieser Saison. Es kamen zum Vortrage die Quartette Op. 14 von Volkmann und Op. 59, No. 2 von Beethoven, zwischen welchen drei Cabinetsstücke (Rubinstein, Adagio aus dem Cmoll-Quartett, Haydn, Serenade, und Schubert, Variationen) besonders die zahlreich vertretene Damenwelt entzückten. Ein hiesiger Musikreferent entblödete sich nicht, die früheren Concerte des Florentiner Quartetts auf die gemeinste Art zu besprechen, weil er, wie von ihm selbst als Grund angegeben wird, nicht mit einer Freikarte bedacht wurde, was allgemeine Heiterkeit erregte. A. K.

Concertumschau.

Basel. 4. Abonnementconcert am 17. Decbr. als Beethoven-Feier: Festouverture Op. 124, Violinconcert (Concertmeister Deecke aus Carlsruhe), Concertarie „Ah, perfido!" 9. Symphonie. — Concert unter Musikdirector Reiter's Leitung mit Beethoven's Cmoll-Symphonie und Gade's „Kreuzfahrer".

Carlsruhe. Vom Cäcilien-Verein veranstaltete Trauerfeier zu Ehren der gefallenen Krieger: Chöre aus Händel's „Judas Maccabäus" und Mendelssohn's „Paulus", Cherubini's „Requiem" u. A. m.

Frankfurt a. M. 6. Museums-Concert mit Cdur-Symphonie von Schubert, Concertstück für Violoncell (Friedrich Grützmacher aus Dresden) von F. Hiller etc.

Hamburg. 2. Concert des Florentiner Quartettes im grossen Saale des Convent-Gartens am 13. Jan.: Fdur-Quartett (No. 9) von Mozart, Ddur-Quartett (Op. 18, No. 3) von Beethoven, Esdur-Quartett (Op. 44, No. 3) von Mendelssohn.

Königsberg. Beethoven-Feier des Neuen Gesangvereins unter Hamma's Leitung: Beethoven's Musik zu den „Ruinen von Athen" mit Heije's neuem Text, „Meeresstille und glückliche Fahrt", Violinconcert (1. Satz) etc.

Leipzig. 13. Gewandhausconcert: Ouverture zum „Vampyr" von Marschner, Scene und Arie aus „Faust" von Spohr, Clavierconcert in Cmoll von Beethoven (Frl. Agathe Backer aus Christiania), Arie aus Mozart's „Entführung aus dem Serail", Polonaise für Pianoforte von Weber, Mendelssohn's Musik zu Shakespeare's „Sommernachtstraum".

Lübeck. Beethoven-Feier. Am 14. Decbr. „Fidelio" Am 17. Concert: Phantasie Op. 80, Cmoll-Symphonie, Cdur-Messe. Am 18. Matinée musicale des Musikvereins: Claviertrio Op. 70, No. 2, Claviersonate Op. 53 etc. Abends im Theater „Egmont".

Oldenburg. 3. Abonnementconcert: Cherubini's „Medea"-Ouverture, Arien von Stradella und Gluck, Romanze für Violine mit Orchester von C. Grädener, Ouverture „Im Freien" von B. Scholz, 4. Symphonie von Gade, Lieder von Hauptmann, Mendelssohn und Schumann. Die Werke von Grädener, Scholz und Gade waren Novitäten für Oldenburg.

Plauen. Beethoven-Feier unter Musikdirector Gast's Leitung und mit Capellmeister Reinecke aus Leipzig als Pianist: Kammermusikabend mit Kreutzer-Sonate, Sonate Op. 28 und Bdur-Claviertrio. Concert mit Cmoll-Symphonie, Ouverture „Zur Weihe des Hauses", „Egmont"-Ouverture, Clavierconcert in Esdur. Hr. Reinecke hat sich nach einem dortigen Bericht bei Vielen ein unverlöschliches Andenken mit seinem Spiel gesichert.

Schwerin. Beethoven-Feier: Violinsonate in Esdur aus Op. 12, Claviertrio in Ddur aus Op. 70, Streichquartett Op. 135, 8. Symphonie, Missa solemnis, „Fidelio", „Egmont".

Stuttgart. 3. Soirée für Kammermusik im Saale des oberen Museums am 14. Jan. mit Compositionen von Beethoven: Fdur-Quartett (Op. 18, No. 1), Bdur-Trio Op. 97, Amoll-Quartett Op. 132.

Thorn. Beethoven-Concert des Orchestervereins: „Egmont"-Ouverture, Violinconcert, Sinfonia eroica.

Wien. 5. Philharmonisches Concert: Gade's Gmoll-Symphonie, Emoll-Suite für Streichorchester von Händel, 7. Symphonie von Beethoven.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Hr. Ucko aus Hamburg setzt sein Gastspiel im hiesigen Opernhause mit Erfolg fort; am 10. d. M. trat er als Manrico und am 13. als Robert der Teufel auf. Frl. Toni Amann vom Stadttheater in Königsberg wird im Monat Mai ein auf Engagement abzielendes Gastspiel im Opernhause eröffnen. Am 12. d. M. debutirte im Réunion-Theater Hr. Hermann aus Posen in der „Martha". Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater eröffnete Frl. Chorherr vom kaiserl. Hoftheater zu St. Petersburg am 15. d. M. ein auf nur kurze Dauer berechnetes Gastspiel als Schöne Helena. Die Soubrette wird ausserdem noch im „Blaubart" (als Boulotte) und in der „Grossherzogin von Gerolstein" auftreten. — **Breslau.** Hr. Grund vom Berliner Kroll-Theater gab am 16. d. M. als Masaniello seine erste Gastrolle im hiesigen Stadttheater. Im Lobe-Theater wird in nächster Zeit Frl. Chorherr aus Petersburg gastiren. — **Chemnitz.** Der Hofopernsänger Hr. Scaria aus Dresden gastirte hier am 14. d. M. als Bürgermeister van Bett in „Czaar und Zimmermann". — **Dresden.** Frl. Mila Röder gastirte am 11. d. M. als Rosine im „Barbier" im hiesigen Hoftheater. Frl. Bubeniczek aus Prag, deren Gastspiel in Berlin von vielem Erfolg begleitet war, soll — wie verlautet — von der hiesigen Hoftheaterintendanz einen sehr vortheilhaften Gastspiel-Antrag erhalten haben. — **Florenz.** Frl. Fanny Jervis trat im Pergola-Theater mehrere Male in der „Sonnambula" mit grossem Beifall auf. — **Frankfurt a. M.** Im 7. Museums-Concert am 13. Januar wirkte Frl. E. Brandes mit; sie spielte u. A. Weber's Concertstück in Fmoll. — **Hamburg.** Sein hiesiges Gastspiel mit ungeschwächtem Erfolg fortführend, trat Hr. Niemann am 8. d. M. als Faust, am 10. als Lohengrin, am 12. als Tannhäuser und am 14. als Joseph auf.

— **Mannheim.** In nächster Zeit wird der königl. württembergische Hofopernsänger Hr. Sontheim hier und in Frankfurt a. M. einige Gastvorstellungen geben. — **Regensburg.** Als Orovist in „Norma" begann Hr. Carl Fischer aus München ein auf mehrere Rollen beabsichtigtes Gastspiel. — **Wien.** Die zweite und dritte Gastrolle des Hrn. Dr. Gunz aus Hannover waren der Ottavio am 8. d. M. und der Chapelou am 10. und 14. d. M. Dem Vernehmen nach ist von der Hofoperndirection ein Gastspiel der Dresdener Hofopernsängerin Frl. Emmy Zimmermann in Aussicht genommen.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 14. Jan.: 1) „Ich weiss es, Herr", von M. Hauptmann. 2) „Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzet", von E. F. Richter. Nicolaikirche am 15. Jan.: „Heilig ist Gott der Herr", von Spohr. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 25. Decbr.: 1) „Singet frisch und wohlgemuth", 5stim. Chor von Joh. Eccard. 2) „Stille Nacht! heilge Nacht", nach einer Melodie aus dem Zillerthale 8stim. gesetzt von H. Giehne. Am 26. Decbr.: „Es ist ein Ros entsprungen", Chorlied von Mich. Prätorius. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 1. Jan.: „Halleluja" aus dem „Messias" von Händel. Am 6. Jan.: „Lauda anima mea Dominum", Chor a capella von M. Hauptmann. Am 15. Jan.: „Tief im Staub anbeten wir dich", Chor von Beethoven. St. Jacobikirche am 1. Jan.: „Wie lieblich sind deine Wohnungen", Männerchor a capella von E. F. Richter. Am 6. Jan.: Chor („Mache dich auf") und Choral („Wachet auf") aus „Paulus" von Mendelssohn. Am 15. Jan.: „O Gott, von dem wir Alles haben", Chor a capella von Fr. Schneider. — **Dresden.** Kreuzkirche am 14. Jan.: 1) „Gott, mein Heil", von M. Hauptmann. 2) „Gott, du bist meine Zuversicht", Männerchor von Jul. Otto. Am 15. Jan.: „Kyrie" und „Gloria" von J. Seyfried. — **Magdeburg.** Domkirche am 8. Jan.: „Ich lag in tiefer Todesnacht", 5stim. Choral von Eccard. Am 15. Jan.: „Lobet den Herrn, ihr Heiden all", Motette von Vulpius. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 15. Jan.: 1) Messe in E, 2) Graduale („Domine, Dominus noster") und 3) Offertorium („Lauda anima mea") von Rud. Bibl. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 15. Jan.: 1) Messe von Fr. Schubert, 2) Graduale (Altsolo) von L. Weiss. 3) Offertorium (Sopransolo mit Chor) von Gottfried Preyer. — c) Dominicanerkirche am 15. Jan.: 1) Messe Nr. 4 in C von Horak. 2) Sopransolo in Es („Cantabo") und 3) Tenorsolo in Gmoll von C. Wolf. — d) Italienische Nationalkirche am 15. Jan.: 1) Festmesse No. 2 in D von L. Rotter. 2) Basssolo in Des („Sit gloria") von Joh. Krall. 2) Altsolo („Cum invocarem") von Assmayr. — e) Pfarrkirche zu St. Ulrich am 15. Jan.: 1) Messe in B von Mozart. 2) „Tantum ergo" von Mich. Haydn. 3) Graduale („Qui seminant in lacrimis") von Gänsbacher. 4) Offertorium (Duett für Sopran und Bass von X. — f) Altlerchenfelder Kirche am 15. Jan.: 1) Messe von L. Rotter. 2) „Tantum ergo" von Führer. 3) Offertorium („Dixit Dominus", für Sopransolo mit Orgel) von J. Döcker (neu). — g) Pfarrkirche in Floridsdorf am 15. Jan.: Messe von Fr. Schubert.

Opernübersicht.

(Vom 8. bis 14. Januar.)

Leipzig. Stadtth.: 8. Schöne Helena; 11. Rigoletto; 13. Meistersinger. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 8. Wilhelm Tell; 10. Troubadour; 11. Krondiamanten; 12. Jessonda; 13. Robert der Teufel. Kroll's Th.: 8. Favoritin; 10. Figaro's Hochzeit; 12. Favoritin. Réunion-Th.: 12. Martha. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 10. Orpheus in der Hölle; 12. Banditen. — **Bremen.** Stadtth.: 8 und 11. Haideschacht. — **Breslau.** Stadtth.: 11. Stumme von Portici; 12. Sechszehn Mädchen und kein Mann. — **Chemnitz.** Stadtth.: 9. Johann von Paris; 12. und 14. Czaar und Zimmermann. — **Cöln.** Thalia-Th.: 8. Robert der Teufel; 11. Waffenschmied; 12. Robert der Teufel. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 8. Templer und Jüdin; 11. Barbier von Sevilla; 13. Norma. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 9. Norma; 10. Krondiamanten; 12. Glöckchen des Eremiten (Aimé Maillart); 14. Lustige Weiber von Windsor. Thalia-Th.: 9. Zehn Mädchen und kein Mann; 10. Banditen; 11. Pariser Leben; 12. Zehn Mädchen und kein Mann; 14. Banditen. — **Hamburg.** Stadtth.: 8. Margarethe; 9. Alessandro Stradella; 10. Lohengrin; 12. Tannhäuser; 14. Joseph in Egypten. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 8. Stumme von Portici; 10. Flotte Bursche (Suppé); 11. Czaar und Zimmermann; 12. Freischütz. — **Magdeburg.** Stadtth.: 8. Zauberflöte. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 8. Figaro's Hochzeit; 11. Titus. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 8. Wilhelm Tell; 12. Undine. — **Nürnberg.** Stadtth.: 12. Tannhäuser. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 10. Mignon; 13. Fliegender Holländer; 14. Fortunio's Lied. Czech. Nationalth.: 8. Margarethe. — **Regensburg.** Stadtth.: 2. Die beiden Schützen; 6. Freischütz; 9. Lustige Weiber von Windsor; 11. Norma; 13. Martha. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 8. Wilhelm Tell. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 8. Wilhelm Tell; 11. Johann von Paris. — **Wien.** K. k. Hofoperuth.: 8. Don Juan; 10. Romeo und Julie (Gounod); 11. Postillon von Lonjumeau; 13. Afrikanerin; 14. Postillon von Lonjumeau.

Aufgeführte Novitäten.

Brahms (J.), Sonate f. Pianoforte u. Violoncell. (Leipzig, Kammermusik im Gewandhaus.)
Dietrich (A.), Symphonie in Dmoll. (Cöln, 5. Gürzenich-Conc.)
Franz (R.), der 117. Psalm. Doppelchor. (München, Soirée der königl. Hofcapelle.)
Grädener (C.), Romanze f. Viol. m. Orch. (Oldenburg, 3. Abonnementconcert.)
— — (H.), Capriccio f. Orch. (Hamburg, 4. Philharm. Conc.)
Hiller (F.), Concert-Ouverture in Adur. (Breslau, 7. Abonnementconcert des Orchestervereins.)
Reissmann (A.), „Drusus' Tod". Dramat. Scene f. Soli, Männerchor u. Orch. (Berlin, Conc. des Frauenver.)
Scholz (B.), Symphonie in Fmoll. (Berlin, 4. Symph.-Soirée der königl. Capelle.)
— — „Im Freien", Orchesterstück. (Frankfurt a. M., 7. Mus.-Concert. — Oldenburg, 3. Abonnementconcert.)
Svendsen (J. S.), Symphonie in Ddur. (Leipzig, 12. Gewandhausconcert.)
Volkmann (R.), Serenade f. Streichorch. (Hamburg, 4. Philharm. Concert.)
— — Streichquart. Op. 59, No. 2. (Prag, 4. Matinée der Florentiner.)
Wagner (R.), Vorspiel zu den „Meistersingern". (Cöln, 5. Gürzenichconcert.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 40. Fortsetzungen, ein Bericht und einige Notizen.
— — No. 41. Ueber die für Musik-Aufführungen geeigneten Räumlichkeiten. Mit besonderer Rücksicht auf Leipzig. Vortrag von H. Altendorff. — Berichte und Notizen.
— — No. 42. Zur Quintenfrage. Von H. Bellermann. Zweiter Artikel. — Besprechung (Ueber Gesangskunst und Kunstgesang, von G. Carlberg). — Berichte und Notizen.
Euterpe No. 9. Der 126. Psalm, comp. von Gustav Flügel. — Zum 17. December. Gedicht von Louise Nitzsche. — Recensionen. — Nachrichten.
— — No. 1. Einleitendes Wort des neuen Redacteurs F. W. Sering. — Fugirter Choral für Orgel, componirt von F. W. Sering. — Die Bedeutung des Gesanges im Allgemeinen, des Chorals und Volksliedes im Besonderen. — Orgeln und Organisten in Hamburg. — Die Quellen und der Ursprung des Lutherischen Liedes. — Recensionen. — Nachrichten.
Neue Zeitschrift für Musik No. 3. Zur Reform der Musikschulen. — Correspondenzen. — Nachrichten und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die bekannte Liedersängerin Frl. Auguste Götze hat ein Drama („Susanne Mountfort") geschrieben, welches im Dresdener Hoftheater zur Aufführung gelangen soll.

* **Hans v. Bülow** wird im Verein mit dem Violinisten Hrn. Giovacchini und dem Violoncellisten Hrn. Sbolci im Laufe dieses Monats drei Concerte in Florenz veranstalten, je eins mit Werken von Schubert, Mendelssohn und Schumann.

* Die Redaction der unter dem Titel „Euterpe“ seit einer Reihe von Jahren in Leipzig erscheinenden Musikzeitschrift für Deutschlands Volksschullehrer ist mit dem neuen Jahrgang vom königl. Musikdirector Ernst Hentschel auf F. W. Sering, königl. Musikdirector in Barby, übergegangen.

* Anlässlich der schweren Zeiten sah sich eine grössere Anzahl deutscher Bühnen genöthigt, ihre Vorstellungen schon jetzt einzustellen. So mussten die Theater in Bromberg, Posen, Halle, Düsseldorf, Aachen u. A. m. schon am 1. Januar geschlossen werden; das zweite Theater in Cassel beendete am 9. Januar seine dieswinterliche Thätigkeit. Auch in Crefeld und einigen bayrischen Städten sahen sich die Theaterdirectoren gezwungen, ihre Gesellschaften unter den gegenwärtigen Zeitverhältnissen aufzulösen.

* Wagner's „Meistersinger“ haben in Leipzig bereits sechs Aufführungen erlebt, ohne, wie ein bekannter, in der „Europa“ sich angesiedelt habender Missvergnügter der Wagner'schen Musik zutraut, dem Publicum den „Magen verdorben“ zu haben. Im Gegentheil gewinnt sich gerade in Leipzig „dieser Wagner'sche dramatisch-musikalische Humbug“ — eine Bezeichnung aus demselben Munde — immer mehr die verdiente Anerkennung. Mehr komisch in seiner ohnmächtigen Gesuchtheit zeigt sich das der in zwei Berliner Musikzeitungen aufgenommenen Mittheilung, dass in Rede stehendes Werk in Leipzig über 100 Proben nöthig gemacht habe, gewordene redactionelle Anhängsel: „Nun da wird es die Direction oder der Componist doch wenigstens an klingendem Danke nicht haben fehlen lassen?“ Dass die „Direction“ nur als Brücke, um an den „Componisten“ heranzukommen, dient, ist klar.

* Einem kürzlich herausgegebenen Jahresbericht der Münchener Hoftheaterintendanz entnehmen wir Folgendes über die Thätigkeit in Rede stehender Bühne auf dem Gebiete der Oper im vergangenen Jahre: Ueberhaupt vorgeführt wurden Werke von Wagner in 14, Weber in 10, Auber in 9, Meyerbeer in 7, Rossini und Cimarosa in je 5, Beethoven, Marschner und Verdi in je 4, Gluck, Grétry, Spohr, Gounod, Boieldieu und Lortzing in je 3, Adam, Nicolai, Flotow, Isouard, Fél. David u. A. in je 2 Vorstellungen. Von Novitäten ist ausser Wagner's „Walküre“ nur noch Hornstein's Spieloper „Adam und Eva“ zu nennen. Neueinstudirt wurden: Grétry's „Richard Löwenherz“, Isouard's „Minnefahrten“ (neue Bearbeitung von dessen „Joconda“), Gluck's „Orpheus“, Cimarosa's „Heimliche Ehe“, Auber's „Gott und die Bajadere“, Marschner's „Templer und die Jüdin“, Rheinberger's „Die sieben Raben“ u. s. w.

* Johann Strauss' Operette „Vierzig Räuber“ (also nochmals umgetauft!) soll am 20. d. M. zum ersten Mal im Wiener Theater an der Wien in Scene gehen. Der Componist wird die ersten beiden Aufführungen seines Werkes selbst leiten.

* Der Pianist Hr. Julius Leviu ist von Leipzig nach Carlsruhe übergesiedelt.

* **Auszeichnung.** Johann Strauss in Wien hat in Anerkennung seiner Verdienste als seitheriger Leiter der Hofballmusik und als Componist das Ritterkreuz des Franz-Josephordens vom österreichischen Kaiser verliehen erhalten.

* **Gestorben.** In Genf verschied am 4. d. M. im 44. Lebensjahre der Componist und Pianist Vincent Adler. — Der in weiteren Kreisen bekannte dänische Componist Hermann von Lövenskjold ist Anfang v. M. in Copenhagen verschieden.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: Joh. Seb. Bach, Tripel-Concert für eine Violine und zwei Flöten mit Begleitung von zwei Violinen, Viola, Violoncell, Violone und Continuo. Für zwei Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von G. Krug. [Der Titel, ausser Deutsch und Italienisch zusammen vermengend, ist willkürlich und müsste nach Bach's ursprünglicher Angabe eher lauten: Concert für Principal-Violine mit Begleitung von zwei Flöten etc. In einer Vorbemerkung wird richtig gesagt, dass dieses Concert später vom Componisten zu einem Concert für Clavier anstatt der Principal-Violine umgearbeitet worden sei, unrichtigerweise wird hinzugefügt, dass es in letzterer Gestalt zum ersten Male in Band XVII der Bach-Ausgabe abgedruckt worden sei, da es doch mindestens schon seit zwanzig Jahren durch die Peters'sche Ausgabe Verbreitung gefunden hat. Die vorliegende Bearbeitung für zwei concertirende Claviere, heisst es weiter, schliesse sich dieser späteren, „obgleich dem früheren Werke Takt für Takt folgenden, doch eine Menge neuer, claviermässiger Gedanken enthaltenden, wohlklingenderen und prachtvolleren Bearbeitung aufs Genaueste an.“ Wenn dies der Fall ist, so hätte der Titel bestimmter lauten müssen: „Concert für Clavier, zwei concertirende Flöten“ etc. statt wie oben.] — Ferdinand Hüllweck, Zwei Stücke für das Violoncell mit Begleitung des Pianoforte, Op. 15. — Louis Köhler, 4. Heft der Sonaten-Studien für den Clavierunterricht, Op. 165. [Der berühmte Polygraph besagt mit dem inneren Titel für Viele noch zu wenig. Dieser lautet: „Sonaten-Studien in Sätzen classischer und neuerer Meister als nothwendiges Material für den Clavierunterricht zubereitet und mit theoretischem Texte herausgegeben von Louis Köhler.“] — W. A. Mozart, Arien mit Begleitung des Orchesters. Clavierauszug. 12 Nummern in einem Bande roth cartonnirt. [Enthält bei der Inhaltangabe wiederum das oft belächelte Curiosum der No. 6, dass sie „mit Begleitung des Pianoforte allein“ sei, statt bekanntlich „mit obligatem Pianoforte“.] — Carl Reinecke, Musik zu Schiller's „Wilhelm Tell“, Op. 102 (Sr. k. H. dem Grossherzoge Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach in tiefster Ehrfurcht gewidmet) und Deutscher Triumph-Marsch für grosses Orchester, Op. 110 (Sr. k. H. dem Kronprinzen Albert von Sachsen [nicht in tiefster Ehrfurcht, aber] ehrfurchtsvoll gewidmet). [Zu scenischer Aufführung der Reinecke'schen Tell-Musik berechtigt der Besitz der Partitur noch nicht, sondern erst eine nachweisliche (Honorar-[?]) Einigung mit dem Componisten oder den Verlegern. Mit dem Triumph-Marsch gibt der renommirte Componist ein neues Zeichen — frühere Kundgebungen in der „Musikalischen Gartenlaube“, bei Kistner und Seitz fanden bereits Erwähnung — seines regen Patriotismus.] — H. Zopff, Religiöse Gesänge für eine Singstimme mit Violine, Viola und Orgel Op. 27. Clavierauszug. [Bei der seltenen klanglichen Zusammenstellung dieser Compositionen wäre nach unserer Ansicht, die einem so erfahrenen Hause, wie der Verlagsfirma Schuberth & Comp aber durchaus nicht maassgebend sein will, eine Druckausgabe der Partitur und Stimmen der Verbreitung derselben noch günstiger gewesen, als der blosse Clavierauszug.] Robert Schumann, Kinderscenen. Leichte Stücke für Pianoforte, Op. 15. Für Violine und Pianoforte übertragen von Ferd. Hüllweck. [Endlich!] — Aug. Reissmann, „Gudrun“. Grosse Oper in 3 Acten. Clavierauszug. [Es soll, wie wir bereits früher mittheilten, diese Oper zunächst in Leipzig zur Aufführung gelangen.] — F. Möhring, 6 deutsche Kriegsgesänge auf das Jahr 1870 für vierstimmigen Männerchor, Op. 75. [Dürfen 1871 doch wohl auch gesungen werden?] — Dr. H. Rollett, Beethoven in Baden. [Als Brochure aus dem „Badener Boten“ post festum abgedruckt.]

Kritischer Anhang.

Joseph Labor. Phantasie über ein Originalthema für zwei Pianoforte, Op. 1. Wien, J. P. Gotthard. 3 Thlr. 5 Sgr.

Für ein Opus 1 ist die Composition nicht gerade zu verachten — sie verräth eine recht nette Schreibfertigkeit (die fast an Schreibseligkeit grenzt, denn die Phantasie nimmt Dimensionen an, die das Interesse bald beeinträchtigen), sie bezeugt auch das Streben des jungen Componisten, so viel als möglich originell zu scheinen, sie verbürgt ferner ein redliches, ernsthaftes Studium —, alle diese Factoren reichen jedoch nicht hin, dem Werke irgend welche besondere Bedeutung zu verleihen. Wir begegnen

vielmehr in ihm einem Producte, das, wie tausend andere, an der so unangenehmen „Frühreife“ laborirt. Das Thema selbst ist zwar von diesem Vorwurf freizusprechen und in seiner einfachen Bescheidenheit oder bescheidenen Einfachheit einheitlich und ansprechend, um so weniger aber sind es die Variationen. Diese kommen alle mehr oder weniger nicht über das Niveau gewöhnlicher „Mache“ hinaus. Alle Anstrengungen, die der Verfasser macht, um der peinlichen Alltäglichkeit aus dem Wege zu gehen, scheitern an dem Mangel wirklicher Originalität. Was auf der einen Seite zu viel, ist auf der anderen stets zu wenig vorhanden, selten auch, dass eine Begleitungsfigur consequent durchgeführt zu finden. Wenn nun die Sache wenigstens noch handlich, gut spielbar wäre — so aber dominirt eine Unbequemlichkeit in den Passagen, die hart an Verschrobenheit herankommt. Wir sind wirklich gespannt auf weitere Erzeugnisse dieses Autors und wünschen, dass solche uns zu einem anderen Urtheil über die Compositionsweise des Hrn. Labor führen möchten. 7.

Leopold Damrosch. Romanze in Adur für die Violine mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte, Op. 12. Breslau, Theodor Lichtenberg. 1 Thlr.

Wer nicht allzu starr an einseitig conservativen Principien und überlieferten Formgebilden festhält, sondern auch gern dem Fluge einer freiwaltenden, wenn auch zuweilen zügellosen Phantasie folgt, der wird in der vorliegenden Romanze ein schönes Spiel wechselnder Affecte und den Ausdruck inniger, ungestillter Sehnsucht finden. Die Orchesterbegleitung ist dem entsprechend fein durchdacht, die Solostimme echt violinmässig und wirkungsvoll; gleichwohl können wir das Stück nur solchen Geigern empfehlen, welche ausser tüchtiger Technik auch noch eine reiche Phantasie mitbringen, um allen Intentionen des Componisten gerecht zu werden. A. T.

J. Beschnitt. Liederblüthen, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, Op. 30 und 31. Stettin, Prütz und Mauri.

Das erste dieser beiden Werke, dessen Dichtung „Der Soldat“ betitelt ist, erinnert in seiner Composition zu stark und zu oft an Reissiger, so dass man dies fast für mehr als Reminiscenz halten könnte. Dem zweiten „Die kleine Bettlerin“, Dichtung von Kauffer, ist diese Beschuldigung nun zwar unserem Wissen nach nicht zu machen, aber grösseren Werth, als das vorhergehende hat dasselbe trotzdem nicht, obgleich es zwangloser erscheint, als die in einer der vorigen Nummern d. Bls. besprochenen Männerchöre dieses Autors. Der grossen Masse angehörend, welche für die grosse Masse zurecht gebraut wird, werden auch die beiden vorliegenden Hefte ihre Freunde finden; Schwierigkeiten sind in jeder Hinsicht vermieden, weshalb sie sich immerhin Dilettantenkreisen genehm erweisen dürften. — d.

A. Deprosse. Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung (aus den Gedichten des Mirza Schaffy) von Friedr. Bodenstedt. Op. 31. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Ausser der Opuszahl haben diese vier Lieder mit den vorhergehenden Nichts gemein. Hier ist Eigenthümliches im Schaffen zu merken, und jemehr man diese Compositionen kennen lernt, desto lieber gewinnt man sie. Bei No. 1 „An Zuleikha“ ist für die Begleitung Tempo di Marcia vorgeschrieben, und wie schön schreitet dieselbe dahin, mit welcher Innigkeit gibt die Composition sowohl dieser Nummer als auch die der nachfolgenden die Gefühle des Dichters wieder. Die Gesangstimmen, Bass oder Bariton, sind stets so natürlich und fliessend geführt, dass gewiss jeder gute Sänger auch für sich hinreichenden Erfolg mit dem Vortrage dieser Lieder erzielen wird. No. 2: „Nach einem hohen Ziele streben wir“, im Tempo di Minuetto geschrieben, bewegt sich mit der Eleganz und Anmuth desselben, während No. 3: „Die helle Sonne leuchtet“, obgleich einfach gehalten, doch ebenso schön als die beiden ersteren mit ihrem prächtigeren Colorit erscheint und No. 4: „An Hafisa“ durch seine thematische Arbeit gefällt. —d.

Briefkasten. *B. B.* Nehmen Sie gefälligst Einsicht von der Besprechung, welche diese alten Orgelstücke in der N. L. M. durch H. Bellermann erfahren haben. — *J. R.* in *R.* Regelmässige Fortsetzung der Repertoiremittheilungen erwünscht. — *C. v. R.* in *C.* Bericht kommt nun wohl gar nicht mehr? — *R. S.* Die von Ihnen angekündigte heftige Rede des kleinen, sich nun auch als Poet vollzogen habenden Herrn gegen das M. W. möchten wir wirklich mit anhören. — *W. F.* in *W.* Hiermit einstweilen Dank für Ihre werthen brieflichen Einsendungen. — *Cl. F.* in *G.* bei *M.* Leider ist hier nicht der Ort, eingehender auf Ihre Anfrage einzugehen. Wir wollen Sie aber wenigstens auf den „Wegweiser in der Pianoforte-Literatur“ von Löschhorn und Weiss verweisen. — *Rob. Sch.* in *W.* Hr. T. in P. muss Ihnen auf alle Fälle die zwei restirenden Prämien nach deren Erscheinen aushändigen. Zusenden müssen wir dieselben natürlich ihm, da er (nicht Sie) der directe Abonnent ist.

Anzeigen.

Monatshefte für Musikgeschichte.

Herausgegeben von der *Gesellschaft* für *Musikforschung* 3. Jahrg. 1871. Redigirt von *Rob. Eitner*. Preis für den Jahrgang 2 Thlr.

[13.] Berlin bei **T. Trautwein** *(M. Bahn)*.

[14.] Novitäten-Liste No. 1. 1871.

Empfehlenswerthe Musikalien

publicirt von

J. Schuberth & Comp. in *Leipzig* und *New-York*.

	Thlr.	Ngr.
Fradel, Chs., Op. 33. The Weber Polka pour Piano	—	10
—— Op. 34. Schlachtgesang (Slavonian Battle-Song) für Pianoforte	—	10
Jungmann, Louis, Op. 23. Bunte Blätter. 12 kurze Clavierstücke	—	25
Krebs, Carl, Op 195. Hymne für 1 Singstimme mit Orchester, Piano oder Orgel. **Orchester-Partitur**	—	10
—— Op. 199. Vier Gedichte von Adolph v. Berlepsch (Im Erker, Aus dem Garten, Du bist mir Alles, Jubel) für 1 Singstimme mit Pianoforte	—	15
Krug, D., Op. 63 Le petit Repertoire de l'Opera pour Piano à 4ms. No. 18. Lucrezia Borgia de Donizetti. No. 19. Tannhäuser de Wagner. No. 20. Les Puritains de Bellini à 10 Ngr.	—	—
—— Op. 78. Le petit Repertoire populaire pour Piano à 4ms. No. 18. Wenn die Schwalben. No. 19. Das Alpenhorn. No. 20. Der Tyroler und sein Kind à 10 Ngr.	—	—
Kuntze, Carl, Op. 169. Einfache Lieder für vierstimmigen Männerchor: Trennung (Fr. Oser). Blickst Du mich an (Carl Siebel). Abschied (M. Bardeleben). Es haben zwei Blümlein geblühet (B. Schulz). Singen und Wandern (Jul. Hammer). Im Frühling (H. Francke). Partitur und Stimmen	1	—
Liszt, Franz, Fest-Marsch zur Goethe-Jubiläum-Feier. Orchester-Stimmen	4	—
—— „Benedictus" aus der ungarischen Krönungs-Messe, für Pianoforte zu 2 Händen vom Componisten	—	10
—— Offertorium aus do. für do.	—	7½
Mason, W., Op. 21. Frühlings-Blume (Spring Flower). Impromptu für Pianoforte	—	10
Reinecke, Carl, Op. 41, No. 3. Auf der Wacht! Gedicht von Rob. Reinick, für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von 4 Hörnern und einer Bass-Posaune (ad libitum). Partitur und Stimmen	—	20
Reubke, Julius, Mazurka für Pianoforte. 2. revidirte Ausgabe von Otto Reubke	—	10
Schmitt, Jac., Op. 325. Musikalisches Schatzkästlein. 133 kleine Tonstücke für Pianoforte. Elegant gebunden à 1 Thlr. 10 Ngr	—	—
Schubert, Ferd., 50 leichte Duettinen für Anfänger. Ein Liederschatz in den beliebtesten Volksweisen etc. Eingerichtet für 2 Violinen. Ein Ergänzungsheft zu allen Elementar-Violinschulen	1	—
Schumann, Rob., Op. 32 Vier Clavierstücke zu 4 Händen. No. 3. Romanze. 10 Ngr. No. 4. Fughette. 7½ Ngr.	—	—
Terschak, A., Die Wacht am Rhein (von Carl Wilhelm) Transscription für Flöte und Pianoforte	—	10
Vieuxtemps, H., Op. 43. Suite pour Violon avec Piano (Preludio — Minuetto — Aria — Gavotte)	1	5
Violinschule von Rode, Kreutzer und Baillot. Dritte revidirte, mit Uebungs-Beispielen und engl. Text versehene Ausgabe von J. Schuberth. Cah. 3 à 22½ Ngr.	—	—
Volckmar, W., Dr., Op. 226. Phantasie über das Lied: „Home, sweet Home" für Orgel	—	15
*) **Zopff, H.**, Op. 27. Religiöse Gesänge für eine Singstimme mit Violine, Viola und Orgel. Osterlieder: No. 1. Charfreitag. No. 2. Ostersamstag, für Alt oder Bass. Clav.-Auszug à 7½ Ngr.	—	—
—— Op. 27 Pfingstlieder: No. 3. „Gott ist der Geist", für Alt oder Bass. Clav.-Ausz. 10 Ngr. No. 4. „O heilger Geist." 7½ Ngr. No. 5. „In stillen Stunden." 5 Ngr. No 6 „Getreu bis in den Tod." 10 Ngr., für Sopran oder Tenor. Clav.-Ausz.	—	—
Schuberth's Biographie Dr. Franz Liszt's	—	—

*) Die vollständige Partitur für Violine, Viola und Orgel ist zu jeder Nummer in Abschrift durch die Verlagshandlung zu beziehen.

[15.] Im Verlag von **E. W. Fritzsch** in *Leipzig* erschienen:

Wallenstein.

Symphonisches Tongemälde für Orchester

von

Jos. Rheinberger.

Op. 10.

Part. 5 Thlr. netto. Orchesterstimmen 8 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug zu 4 Händen 3 Thlr. 10 Ngr.

Daraus einzeln der dritte Satz:

Wallenstein's Lager.

Part. 1 Thlr. netto. Orchesterstimmen 2 Thlr. 20 Ngr. Clavierauszug zu 4 und 2 Händen à 25 Ngr.

Vorspiel zur Oper: „Die sieben Raben"

(Op. 20)

von

Jos. Rheinberger.

Part. 2 Thlr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Clavierauszug zu 4 Händen 25 Ngr. Idem zu 2 Händen 20 Ngr.

Symphonie

(D dur)

für Orchester

componirt von

Johan S. Svendsen.

Op. 4.

Part. 5 Thlr. Orchesterstimmen 7 Thlr. Clavierauszug zu 4 Händen 2 Thlr. 15 Ngr.

Loch Lomond.

Symphonisches Phantasiebild für Orchester

von

Ferd. Thieriot.

Op. 13.

Part. 1 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Clavierauszug zu 4 Händen 1 Thlr.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 27. Januar 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22^1/_2$ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 5.

Lieblingstonarten der Meister,

mit besonderer Berücksichtigung Beethoven's.

Von Dr. **Theodor Helm.**

(Fortsetzung.)

Wenn wir nun das Verhalten der neueren Meister den Tonarten gegenüber zu betrachten beginnen, können wir begreiflicher Weise nicht so ins Detail gehen, als bei dem Künstlerpaar Mozart und mehr noch Beethoven, schon deshalb nicht, weil die künstlerische Thätigkeit dieser späteren Componisten zum grossen Theile im Gesange ihren Schwerpunct hat und hier die Wahl der Tonart in der Regel von ganz anderen Factoren abhängt, als dem persönlichen Belieben des Tondichters, dies sogar ausnahmslos, wenn er etwas auf Toncharakteristik hält.

Gerade bei Schubert, dem grossen Meister des Liedes, lässt sich eine principiell charakteristische Behandlung der Tonarten nicht nachweisen, wenigstens nicht im Marx'schen Sinne. Es stimmt mit der Theorie des Berliner Gelehrten wohl recht gut überein, wenn Schubert den fingirten Helden seiner Müllerlieder, den leidenschaftlich glühenden Wunsch: „Ich möchte ziehen in die Welt hinaus" in dem (wohl bemerkt nach Marx) — heissen Hdur aus der Seele heraus singen lässt; ganz und gar nicht aber, wenn derselbe junge Müller die ängstlich-zagende Frage an das Bächlein, „ob die schöne Müllerin ihn liebe", gleichfalls in Hdur ausspricht. Und selbst den Fall gesetzt, Schubert habe die Charakteristik der Tonarten anerkannt, so hat er sie dagegen mitunter offen verleugnet durch Transpositionen eigenthümlicher Art, z. B. des Liedes „Ungeduld" von A nach Fdur, der lieblichen Melodie des Andantes im Amoll-Quartett von C nach B — in den Entr'act zu „Rosamunde" hinein; das Lied: „Der Tod und das Mädchen", ursprünglich aus Dmoll geschrieben, steht als Variationenthema des Dmoll-Quartettes in Gmoll.

Bezüglich eines willkürlichen Verhaltens zur Tonart ist vorerst, als Schubert's Künstlercharakter entsprechend, die grosse Bevorzugung des Mollgeschlechtes hervorzuheben: wohl der Mehrzahl der schönsten Lieder liegt die „kleine Terz" zu Grunde. Unter den 24 Liedern der „Winterreise" stehen 7 Durliedern 17 aus Moll gegenüber — der Stoff war freilich darnach.

Auch unter den Instrumentalwerken des Künstlers behauptet die weiche Tonart grossen Spielraum, die schönsten Kammermusikwerke tragen dieselbe ganz oder doch in hervorragenden Sätzen.

Wenn unter den Durtonarten Schubert keine mit gerade besonderer Berücksichtigung gebraucht — nur im Vergleich mit den Vorgängern tritt Hdur verhältnissmässig viel häufiger auf —, so werden dagegen unter den Tönen der weichen Scala zwei in der eigentlich classischen Periode theils vernachlässigte, theils fast gar nicht gebrauchte Schubert's entschiedene Lieblingstonarten, nämlich Amoll und mehr noch Hmoll; dieses von Seb. Bach häufig angewendete (man sehe z. B. die Matthäus-Passion), in der Zeit Haydn-Mozart-Beethoven fast ganz verschwundene Hmoll tritt erst von Schubert angefangen als den einfachen Tonarten in quantitativer und qualitativer Verwendung völlig ebenbürtig hervor.

Wir haben von Schubert aus Hmoll zwei grosse Orchesterstücke: Entr'act aus „Rosamunde" und die

hochbedeutende unvollendete Symphonie, ferner mehrere der hervorragendsten Scherzi der Kammer- und Claviermusik — im Gdur-Quartett, der Gdur-Phantasie Op. 78, zwei vierhändige Märsche, das besonders durch seine Introduction anziehende Rondo brillant für Clavier und Violine, eine ganze Reihe Tänze (diese sind bekanntlich für Schubert von ungleich tieferer Bedeutung, als für Beethoven, Mozart und Weber — grösstentheils wahre Meisterstücke im kleinsten Rahmen und zu den liebenswürdigsten Einfällen des Componisten zählend) — so Ländler in den Sammlungen Op. 18, 33, 127, 171, sowie unter den jüngst bei J. P. Gotthard in Wien aus dem Nachlasse herausgegebenen. — Hmoll ist die geradezu bevorzugte Tonart der Schubert'schen Ecossaise — besonders mit der Parallele D alternirend findet es sich in Op. 18 a und b, in Op. 33 zwei Mal —; endlich sind noch einige der schönsten Lieder in Hmoll geschrieben; wir nennen hier „Die liebe Farbe“, „Irrlicht“, „Einsamkeit“ (diese beiden aus der „Winterreise“), „In der Ferne“, den „Doppelgänger“ u. a. —

Amoll ist hingegen die vom Meister vorzugsweise für die Claviersonate gewählte Tonart; wenn man bedenkt, dass unter 34 Haydn'schen und 32 Beethoven'schen Sonaten keine, unter 19 Mozart'schen nur eine aus Amoll geht, so muss das dreimalige Auftreten der Tonart unter nur 9 Schubert'schen Sonaten gewiss auffallen. Auch hat uns Schubert in dieser Tonart eines der reizvollsten Streichquartette, dann zahlreiche Einzelsätze in den vierhändigen Märschen, in den übrigen Clavierwerken, besonders Tänzen, dann unter den Liedern hinterlassen. Auch der ergreifendste Satz der grossen C-Symphonie, das Andante, trägt die Tonart Amoll.

In der herrschenden Zeitmanier liegt es wohl, dass Schubert in seinen Miniaturcompositionen (Sammlungen von Tänzen u. dgl.) sich von bestimmten Tonarten gar nicht trennen kann, wenn z. B. in den Walzern Op. 9 die ersten dreizehn hinter einander alle aus Asdur gehen.

Im Gegensatze zu Schubert glauben wir in C. M. v. Weber keinen speciellen Freund bestimmter Tonarten, wohl aber den Anhänger der Charakteristik der letzteren zu erblicken. — Hierfür spricht namentlich die Vertheilung der Tonarten in der unter allen Werken des Meisters am ausdruckvollsten intendirten „Euryanthe“ (z. B. Eglantinen's erregte Arie steht im funkelnden*) Edur, das berühmte, furchtbare Racheduett von Lysiart und Eglantine geht aus dem noch heisseren Hdur). —

In den Weber'schen Clavierstücken dient die gewählte Tonart nicht selten von vorn herein virtuosen Zwecken. Mit seiner „Aufforderung zum Tanz“ hat er eine eigene Gattung Desdur-Compositionen begründet, gänzlich verschieden von dem Beethoven'schen transscendental erhabenen Des, nämlich feinere Salonstücke, bei aller Hervorkehrung des virtuosen Moments von süsser Schwärmerei durchdrungen. Chopin hat dann dieses Feld reich angebaut.

Den eigenthümlichen Charakter dieses Weber'schen Des übersieht Berlioz, wenn er in seiner berühmten Instrumentirung des genannten Clavierstückes dasselbe der leichteren Orchesterausführung halber um einen halben Ton höher nach Ddur versetzt: bei allen Bedenken gegen die systematische Begründung der Toncharakteristik, sagt uns eine unabweisbare innere Stimme, dass die sinnige „Aufforderung“ durch diese Transposition zwar an äusserem Glanz gewonnen, dafür aber ihren ursprünglichen schwärmerischen Charakter fast ganz abgestreift hat.

Dass Spontini's Lieblingstonart Ddur gewesen, aber nicht in dem jugendlich heiteren Sinne Mozart's, sondern mit ostentativer Hervorkehrung militairischen Pompes und Glanzes, ist bekannt und lässt sich an den Ouverturen und Arien des Componisten sattsam nachweisen.

Auch Cherubini wählt — wenigstens in der Ouverture — am liebsten dieses helle schmetternde Ddur; man denke an die durch meisterhafte Thematik und echten Orchestercharakter gleich ausgezeichneten Werke „Anakreon“, „Abenceragen“; auch noch „Lodoiska“ und „Portugiesischer Gasthof“ bedienen sich der Tonart, in welcher endlich sogar Cherubini's einzige, freilich nicht sehr originelle, vielmehr von Haydn'schem Geiste erfüllte Symphonie geschrieben ist.

Doch bei ernsteren Aufgaben scheut der Meister auch nicht vor im Orchester minder gebräuchlichen, in der Ausführung schwierigeren Tonarten zurück: sein innerlichstes Instrumentalwerk, die hochpathetische „Medea“-Ouverture, steht in Fmoll. —

Mendelssohn theilt die ausgesprochene Vorliebe für Amoll und Hmoll mit Franz Schubert, namentlich letztere Tonart hat er noch viel fleissiger und bedeutsamer gepflegt, als der grosse Liederdichter, seit Mendelssohn hat dieses Hmoll seinen fremdartigen Charakter für die Zeitgenossen vollends verloren.

Eine der poesievollsten Instrumentalschöpfungen Mendelssohn's, seine Hebriden-Ouverture ist in Hmoll geschrieben; in dieser Tonart bewegen sich noch das in seiner Factur so meisterhafte Clavierquartett Op. 3, das Capriccio Op. 22 und die Serenade Op. 43 (letzte beiden Stücke für Clavier und Orchester), einzelne Clavierstücke, wie ein Presto agitato und ein Scherzo ohne Opuszahl, eines der sieben Charakterstücke Op. 7, ein Präludium, zwei Lieder ohne Worte, das reizende Scherzo der Piano-Violoncellsonate Op. 58 in D und das sinnige Andante des Ddur-Quartettes Op. 44, auch mehrere der anziehendsten ein- oder mehrstimmigen Gesänge (Wasserfahrt, Jagdlied, Venetianisches Gon-

*) Um nicht missverstanden zu werden, erklären wir ein für alle Mal, dass wir mit dieser Charakterbezeichnung die damals allgemein übliche, nicht unsere persönliche Ansicht aussprechen.

dellied, Sehnsucht, Mädchens Klage, ein wenig bekanntes, der berühmten Schubert'schen Composition desselben Gedichtes freilich sehr nachstehendes Lied). —

Der Tonart A moll hat Mendelssohn hauptsächlich durch seine ungemein populär gewordene — wohl überschätzte — Hochland-Symphonie (No. 3) jenen eigenthümlichen sentimental-weichen Charakter aufgedrückt, welchen wir heute unwillkürlich der Tonart selbst zuschreiben. Auch das „Saltarello" der italienischen Symphonie (No. 4), das Streichquartett Op. 13, das Scherzo aus dem Quartettfragment Op. 81, die Phantasie Op. 16, die Caprice Op. 33, fünf Lieder ohne Worte, selbst drei Ouverturen („Walpurgisnacht", „Paulus" und „Elias" — letztere allerdings mit vorherrschender religiöser Stimmung) — offenbaren den oben ausgesprochenen Charakter, der durch die Vorliebe des Componisten für den grossen Dur-Septimen-Accord nicht selten eine Beimischung des Unfreien, Gedrückten, selbst Krankhaften erhält. —

Durch Mendelssohn ist eine weitere Moll-Tonart aus der Reihe der seltenen in die allgemein gebräuchlichen Tonarten eingefügt worden: Fis moll.

Allerdings kommt diese Tonart, jedoch sehr vereinzelt, schon bei den grossen Classikern vor, jedoch, die Haydn'sche Abschieds-Symphonie und ein Haydn'sches Quartett ausgenommen, nie als Hauptton einer grösseren Composition. Mendelssohn gibt die Tonart Fis moll zwei grösseren Claviercompositionen (Capriccio Op. 5, Phantasie Op. 28), ausserdem noch Einzelstücken, den Scherzos des H moll-Quartettes und der E dur-Sonate Op. 6, einem sehr populär gewordenen, oft in Concerten vorgetragenen Scherzo ohne Opuszahl, drei Liedern ohne Worte, endlich mehreren Liedern und Gesängen (mit Worten), z. B. dem duftigen „Schilflied", der „Neuen Liebe", „Im Herbst" (aus dem Liedercyklus „Der Jüngling"), dem zweistimmigen „Herbstlied" u. a. —

Dagegen ist die Vernachlässigung der Beethoven'schen Lieblingstonarten C moll und F moll auffallend; Cis moll haben wir unter Mendelssohn's Instrumentalwerken nie angetroffen.

Aus C moll gehen zwar das erste Clavierquartett, die erste Symphonie, die Ouverture „Ruy Blas", das zweite Claviertrio — übrigens, den grossartig-energischen ersten Satz des letzteren ausgenommen, durchaus mehr formell-frostige Musik, und noch nicht das eigentliche Mendelssohn'sche Naturell ausprägend.

Echt Mendelssohn'sch sind dagegen in C moll zwei Einzelsätze: das einzige diesem Ton angehörige Lied ohne Worte (3. Heft) und das Scherzo des Es dur-Quartettes Op. 44. — Unter den Gesangswerken*) ist uns im Augenblick nur der Männerchor „Ersatz für Unbestand" als in C moll geschrieben erinnerlich.

*) Die Oratorien, Cantaten, antiken Dramen ziehen wir hier nicht in Betracht.

In F moll hat uns Mendelssohn ein schmerzlich bewegtes, durchaus das Gepräge specieller lugubrer Anregung (bekanntlich des Todes seiner Schwester) verrathendes Kammermusikstück hinterlassen: das Streichquartett Op. 80. Auch ein Paar für Mendelssohn nicht charakteristische Erstlingswerke (seine einzige Piano-Violinsonate, das Clavierquartett Op. 2) gehen aus diesem Ton, dagegen erscheint F moll unter allen 48 Liedern ohne Worte nie, auch sonst sehr selten.

Unter den Dur-Tonarten ist A dur Mendelssohn's erkorener Liebling, nicht weniger als 7 Lieder ohne Worte, eine Symphonie, eine Ouverture („Heimkehr aus der Fremde"), ein Streichquintett, sehr viele Clavier- und Gesangsstücke stehen in A dur.

Auch E dur, besonders mit E moll alternirend (oder umgekehrt), braucht Mendelssohn verhältnissmässig öfter, als die Vorgänger („Sommernachtstraum-Ouverture", Violinconcert, Rondo capriccioso, 4 resp. 2 Lieder ohne Worte etc.).

(Schluss folgt.)

Kritik.
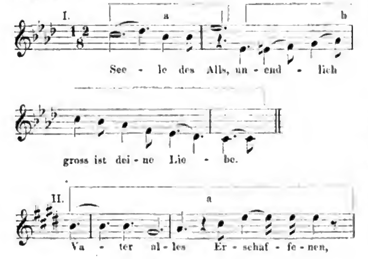
Hermann Zopff. Anbetung Gottes, Hymnus für Soli, Chor, Orchester und Orgel. Op. 25. Leipzig, C. F. Kahnt.

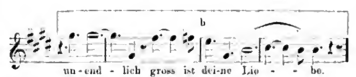
Ein Stück Kirchenmusik, frei von confessionellen Fesseln, ein Vaterunser, das alle Monotheisten, unbeschadet ihrer Dogmen, beten können, liegt uns von dem schon in weiteren Kreisen bekannten Componisten in diesem Hymnus vor. Er ist, wie wir aus der Bemerkung, dass der Cantus firmus des letzten Satzes von allen in der Kirche Anwesenden mitzusingen sei, schliessen, für den Gebrauch beim Gottesdienste bestimmt, allerdings der Idee nach von dem herrschenden kirchlichen Ritus abweichend, doch gewiss zeitgemäss, aber von Bedingungen abhängig, die noch nicht erfüllt sind, auch wohl nicht so bald erfüllt werden. Die protestantische Kirche hat keinen Platz für die Kunst. Diese, speciell die Musik, ist nur als Ausfüllsel geduldet und zur mechanischen Begleiterin der gottesdienstlichen Handlungen herabgesunken, während sie gewiss, ebenso sehr wie die Predigt, beanspruchen kann, ein Theil des Gottesdienstes zu sein, und beide Theile, einer den anderen vorbereitend und ergänzend, ein vollkommeneres Ganze bilden würden. Die Kirchenmusik ist leider zum grössten Theile auf den Concertsaal angewiesen und geht ihrer eigentlichen Bestimmung verlustig. Doch auch davon abgesehen, würde eine Composition, wie die vorliegende, an dem confessionellen Zwange ein neues Hinderniss finden. Unsere intoleranten Dogmatiker würden sich sehr dagegen verwahren, obwohl sie nichts weniger als apostatisch ist und Jedem sein specielles Bekenntniss unangetastet lässt,

Die Idee Z.'s in diesem Hymnus ist zum Theil dieselbe, die Beethoven in seiner Missa solemnis hatte. Wir sagen: zum Theil; denn die verschiedenen Methoden beider geben ihnen verschiedene Richtungen. Beethoven lag der gegebene Text vor, den er, der Kosmopolitiker, im katholischen Sinne zu componiren nicht im Stunde gewesen wäre. Andererseits standen ihm die grossartigen Traditionen, das imposante Gebäude der römischen Kirche vor der Seele, deren Existenz ohne einen wahren, tief im Menschen liegenden Grund ihm undenkbar war. Diesem Grunde musste er nachgehen, und auf ihm baute er in der D dur-Messe sein System, wahrer als alle anderen und unverrückbar. Es kennzeichnet den Genius und seine Bedeutung für alle Zeiten. Z., wie Beethoven von dem confessionellen Zwange belästigt, entwickelte seinen Text aus der modernen religiösen Anschauungsweise, die nach unserem Urtheile ein Mittelding ist zwischen der traditionellen und einer auf freier philosophischer Forschung basirten, das sich nicht ganz von der ersten zu trennen, aber auch nicht zur letzteren emporzuschwingen vermag, ein Mittelding, welches jedoch den Vorzug der Popularität hat, weil es dem (freilich precären) modernen Gefühle entspricht. Können wir uns auch nicht mit dieser Richtung befreunden, so ist doch das Verdienst eines Künstlers hoch anzuschlagen, der dieser Strömung seiner Zeit, der Gegenwart, in einem Kunstwerke Ausdruck gibt, zumal er damit bis jetzt allein steht. Und wenn wir in Vorstehendem der Idee nicht das Wort redeten, so nöthigt uns die musikalische Ausführung derselben, die Composition an sich, alle Hochachtung vor dem Talente des Componisten ab.

Wir lassen eine Analyse folgen. Der Hymnus zerfällt in 10 Theile, von denen jedoch der 6., 7. und 8. zusammenhängen. Ueber den Werth dieser Eintheilung lassen wir unten einige Bemerkungen einfliessen.

Der erste Theil (für Chor und vier Solostimmen) enthält über die Texteswerte: „Seele des Alls, Vater alles Erschaffenen, unendlich gross ist deine Liebe" folgende Themata:





und beginnt mit einer 34taktigen Einleitung in As dur. Auf einem grossen Orgelpuncte baut sich wie ein Dom der As dur-Dreiklang auf, und darüber breitet sich das erste Thema, die „Seele des Alls" versinnlichend, aus. Auf dem Dominant-Dreiklange angekommen, verflüchtigen sich nach interessanten Ausweichungen nach E und C dur beide Motive in einem Pianissimo mit Paukenwirbel zu einem Schlusse, worauf der Solotenor mit I a eintritt, dem der Chor antwortet. Man erwartet nun allerdings ein Ausbreiten des ersten Themas; statt dessen hören wir eine dem II b vorgebildete Phrase, und nun erst tritt das erste Thema abwechselnd in den Solostimmen auf. Ein energischer Uebergang nach E dur leitet auf das zweite, charakteristische Thema. Das Erschaffene beginnt sich zu regen, der Chor begeistert sich zu dem Ausrufe: „Unendlich gross ist deine Liebe", woran sich eine wirksame Durchführung schliesst, an der wir nur ein Zuviel der plötzlichen Ausweichungen empfunden haben, zumal dieselben regelmässig durch ein Orchester-ff markirt sind. Durch die Folge D dur- und As dur-Dominantseptaccord kommt man in den Anfang, das erste Thema, zurück. Dieser erleidet ebenfalls eine Durchführung, wozu später das zweite Thema tritt, und nach einer siebentaktigen frei gebildeten Periode in den Solostimmen schliesst der Satz weihevoll in der Modulation: Dreiklänge auf Es, Des, Fes und As pp mit dem Motiv I a, von Harfenklängen begleitet.
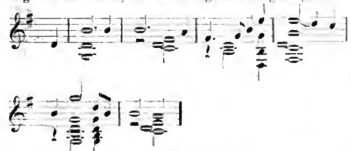
Die Vorzüge dieses Satzes liegen in seiner formellen Abrundung, in, wenn auch nicht immer consequenter, so doch merklicher Auseinanderhaltung der Gegensätze, in der interessanten Modulation und in der weihevollen Stimmung, die darüber ausgebreitet ist. Er eignet sich vor allen anderen zur Einzelaufführung.

Die Anlage des zweiten Satzes (Soloquartett), so musikalisch Schönes er bietet, wissen wir nicht zu rechtfertigen. Die beiden ersten Textzeilen: „Leben und Bewusstsein hast du uns gegeben und Geist von deinem Geist und göttliche Erkenntniss" werden mit 18 Takten Instrumentaleinleitung, wenn wir den Gedanken
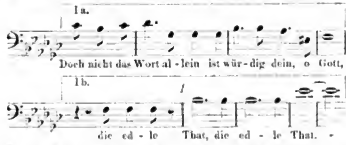


in Bezug stellen wollen zu „Leben, Bewusstsein und Geist" (No. 9, wo dieselben Texteswerte denselben Gedanken bringen, führt uns darauf) und 8 Takten Tenorsolo abgefunden, während die ca. 140 übrigen Takte des Theiles den Worten: „Den Hochgenuss der herrlichen Natur verliehst du uns, Urquell der Güte und reiner Liebe (Paradieses) Seligkeit" gewidmet sind. Die Symmetrie möchten wir nicht gern vermissen, und wenn man sich den Text selbst dichtet, so wird man wohl nichts schreiben, um darüber rasch hinweggehen zu

können. Das Hauptthema dieses Satzes (zu dem letztangeführten Texte) ist wohlklingend und gesanglich:



Die Durcharbeitung ist effectvoll, nur scheint uns der ganze Satz auch nach seiner musikalischen Seite mehr eine Apotheose der herrlichen Natur und der Liebe zu sein, als ein Lob Gottes. Poetisch ist die Stimmung ganz gewiss, aber eine Gebetsstimmung nicht. Es mag der Grund in der Anwendung gewisser alterirter Accorde liegen, die uns durch Wagner als Ausdruck sinnlicher Liebe bekannt sind.

Mannhaft erhebt sich der dritte Satz: „Doch nicht das Wort allein ist würdig dein, o Gott! die edle That, zu ihr verleih uns rastlos Streben!“ (Basso solo):
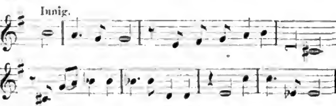


Den letzten Gedanken wiederholt der Männerchor mit gesteigertem Ausdrucke. In ähnlicher Weise, erst vom Solobass und dann vom Chor gesungen, folgt das zweite Thema:

II.
Auf dass wir lie - ben dei - ne Kin-
der und Gu - tes thun de - nen, die du liebst.

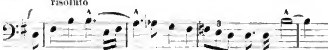
Eine Steigerung durch Ia drängt auf Ib; mit erneuter Kraft nimmt dieses das Orchester auf, immer reicher sich ausbreitend, darüber singt der Bass (oben über schweben langgehaltene Soprantöne) das 2. Thema, dem sich die anderen Stimmen anschliessen, bis endlich Solo, Chor und Orchester sich in Ib concentriren und letzteres mit einem kräftigen Nachspiel den Satz abschliesst. Gegen die beiden letzten Takte möchten einige Bedenken zu erheben sein.

Da dieser Satz der Gegensatz des vorigen ist (durch „doch“ angedeutet), hätten wir ihm ein quantitativ besseres Verhältniss zu demselben gewünscht, wie es auch seine Exposition erwarten lässt. Ausserdem ist mit dem Gedanken: „Nicht das Wort allein, sondern die That“ der Höhe- und Wendepunct des ganzen Gedichtes eingetreten; denn die That, besser: die Ohnmacht ihr gegenüber, bedingt die folgenden Bitten. Es wäre somit auch hier der musikalische Schwerpunct zu suchen, allerdings für die Eintheilung in 10 Sätze zu früh, aber doch logisch richtiger, als wenn er, wie es wirklich geschieht, auf die Bitten verschoben wird. Die logischen Verhältnisse des Textes bestimmen einzig und allein die Musik, mögen sie mit den rein musikalischen Verhältnissen übereinstimmen oder nicht. (Letzteres ist zwar auch ein Fehler, aber ein untergeordneter.)

Die in No. 3 allgemein ausgesprochene Bitte wird vom 4. Satze (für Männerchor mit Chor und Soloalt) an specialisirt. Der Alt fleht: „O stärke uns, auf dass wir nicht versinken in starre Eigenliebe und Böses thun“:



welches Thema von drei Männerstimmen kanonisch durchgeführt wird. Das (etwas eckige) zweite Thema „Beherrschen Leidenschaft und niedere Begier“, vom zweiten Basse intonirt:



erleidet ein Fugato, dessen leidenschaftliche Heftigkeit bald wirksam gemildert wird durch einen Gegensatz des Choraltes: „Mit Gutem lohnen dem, der Böses uns gethan!“ Zwar zurückgedrängt von dem neuaufdringenden zweiten Thema, gewinnt doch die mildere Stimmung bald Raum und leitet wieder über in die Bitte: „O stärke uns“ etc. Den Schluss bildet die verkürzte erste Themagruppe, die mit den zweiten Motiven beider Themen ausklingt. — Wenn vom Chor gut ausgeführt, wird dieser Satz seine Wirkung nicht verfehlen, doch sind grosse vocale Schwierigkeiten zu überwinden, besonders in der zweiten Durchführung. Einige Erleichterungen sind vom Componisten zwar angegeben, doch sind sie nicht wesentlich, und man wird von der Erlaubniss, den Chor erst nach dem Fugato eintreten lassen zu können, Gebrauch machen müssen.

(Schluss folgt.)

Biographisches.

Richard Wagner.

(Fortsetzung.)

Mit dem fertigen Entwurfe zu der Dichtung des „Lohengrin“ kehrte Wagner nach Dresden zurück, um den „Tannhäuser“ zur Aufführung zu bringen. Mit

grossen Hoffnungen von Seiten der Direction und mit nicht unbedeutenden Opfern ward diese Aufführung vorbereitet. Die Erwartung des Publicums wurde vollständig getäuscht: verwirrt und unbefriedigt verliess es die erste Vorstellung des „Tannhäuser".

Das Gefühl der vollkommensten Einsamkeit, in der er sich jetzt befand, übermannte Wagner. Es wurde ihm klar, dass er mit dem „Tannhäuser" nur zu den wenigen, ihm zunächst vertrauten Freundesherzen gesprochen hatte, nicht aber zu dem Publicum, an das er sich dennoch durch die Aufführung des Werkes unwillkürlich wandte. Dem ihm geneigten Willen der Direction und vor allem dem guten Eifer und dem glücklichen Talente der Darsteller gelang es zwar, dem „Tannhäuser" einen allmählichen Eingang zu verschaffen; dies konnte ihn indess nicht darüber täuschen, welche grundsätzliche Kluft ihn von dem Publicum trennte.

Die Unmöglichkeit, dem „Tannhäuser" einen populären Erfolg oder überhaupt nur Verbreitung auf den deutschen Theatern zu verschaffen, trat ihm hell entgegen, und hiermit sah er zugleich den gänzlichen Verfall seiner äusseren Lage vor Augen. Fast nur, um sich vor diesem Verfalle zu retten, that er noch Schritte für die Verbreitung dieser Oper und richtete sein Augenmerk namentlich auf Berlin. Von dem Intendanten der königl. preussischen Schauspiele ward er mit dem kritischen Bedeuten abgewiesen, seine Oper sei für eine Aufführung in Berlin zu „episch" gehalten. Der Generalintendant der königl. preussischen Hofmusik schien dagegen einer anderen Ansicht zu sein. Als Wagner durch ihn beim König, um diesen für die Aufführung seines Werkes zu interessiren, um die Erlaubniss zur Dedication des „Tannhäuser" an ihn nachsuchen liess, erhielt er als Antwort den Rath, er möchte, da einerseits der König nur Werke annehme, die ihm bereits bekannt seien, andererseits aber einer Aufführung der Oper auf dem Berliner Hoftheater Hindernisse entgegenstünden, das Bekanntwerden Sr. Majestät mit dem fraglichen Werke zuvor dadurch ermöglichen, dass er Einiges daraus für Militairmusik arrangire, was dann dem König während der Wachtparade zu Gehör gebracht werden sollte! —

Diese Erscheinungen und Eindrücke konnten nur dazu beitragen, Wagner seiner vollsten Einsamkeit als künstlerischer Mensch sich bewusst werden zu lassen. Das Gefühl dieser Vereinsamung war es aber wiederum, welches ihm die Anregung und das Vermögen zur künstlerischen Mittheilung gab. Eine schwärmerisch sehnsüchtige Stimmung hatte sich seiner bemächtigt, welche ihn drängte, mit jäher Schnelle die Ausführung des „Lohengrin" vorzunehmen. — Im „Tannhäuser" hatte er sich aus einer frivolen Gegenwart auf die Höhe des Reinen, Keuschen geschwungen; er fühlte sich jetzt ausserhalb der modernen Welt in einem klaren, heiligen Aetherelemente, das ihn „in der Verzückung seines Einsamkeitsgefühles mit den wollüstigen Schauern erfüllte, die wir auf der Spitze der hohen Alpe empfinden, wenn wir vom blauen Luftmeere umgeben, hinab auf die Gebirge und Thäler blicken." Wie aber nicht ein egoistisches Sichselbstgeniessen das Ziel gewesen war, dem er zustrebte, als er sich auf jene Höhe schwang, sondern der wahrhaftigste Drang der in der frivolen Sinnlichkeit der Gegenwart keine Befriedigung findenden Liebe, so erweckte ihm gerade jene selige Einsamkeit, da sie kaum ihn umfing, „eine neue, unsäglich bewältigende Sehnsucht, die Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe, aus dem sonnigen Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichsten Liebesumarmung." „Von dieser Höhe gewahrte mein verlangender Blick — das Weib; das Weib, nach dem sich der fliegende Holländer aus der Meerestiefe seines Elendes aufsehnte; das Weib, das dem Tannhäuser aus den Wollusthöhlen des Venusberges als Himmelstern den Weg nach oben wies und das nun aus sonniger Höhe Lohengrin hinab an die wärmende Brust der Erde zog. — Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubte, das nicht früge, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebte, wie er sei, und weil er so sei, wie er ihm erschiene. Er suchte das Weib, dem er sich nicht zu erklären, nicht zu rechtfertigen habe, sondern das ihn unbedingt liebe. Er musste deshalb seine höhere Natur verbergen, denn gerade eben in der Nichtaufdeckung, in der Nichtoffenbarung dieses höheren — oder richtiger gesagt: erhöhten — Wesens konnte ihm die einzige Gewähr liegen, dass er nicht um dieses Wesens willen nur bewundert und angestaunt, oder ihm — als einem Unverstandenen — anbetungsvoll demüthig gehuldigt würde, wo es ihn eben nicht nach Bewunderung und Anbetung, sondern nach dem Einzigen, was ihn aus seiner Einsamkeit erlösen, seine Sehnsucht stillen konnte — nach Liebe, nach Geliebtsein, nach Verstandensein durch die Liebe, verlangte. — So ersehnte er sich das Weib, — das menschliche Herz. Und so stieg er herab aus seiner wonnig öden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes, dieses Herzens, mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unabstreifbar der verrätherische Heiligenschein der erhöhten Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides, wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes, Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, dass er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreissen ihm das Geständniss seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt." — — „Das Tragische des Charakters und der Situation Lohengrin's fand ich als eine im modernen Leben tief begründete Erscheinung bestätigt: sie wiederholte sich an dem Kunstwerke und dessen Schöpfer ganz so, wie sie am Helden dieses Gedichtes sich darthat."

So warf sich Wagner mit verzehrender Leidenschaftlichkeit auf die Dichtung des „Lohengrin", die er im Winter 1845—46 ausführte. Während eines längeren Sommeraufenthaltes im letztgenannten Jahre in Gross-Graupen (zwischen Pillnitz und Pirna) entwarf

er flüchtig die Composition. Ein Besuch in Leipzig führte zu der Bekanntschaft mit Spohr und Mendelssohn. Im Herbst beschäftigte ihn die Bearbeitung von Gluck's „Iphigenie in Aulis". Mit Beginn des Jahres 1847 ging er an die Ausführung zunächst des dritten Actes des „Lohengrin", dem dann im Sommer und Herbst (während welcher Zeit Wagner seine Wohnung im ehemaligen Mariolini'schen Palais nahm) der erste und zweite Act folgten. Dazwischen ist als eine künstlerische That von besonderer Bedeutung zu erwähnen eine am Palmsonntag stattfindende Aufführung der neunten Symphonie, zu welcher Wagner das bekannte Programm verfasste. Im September und October finden wir ihn in Berlin, wo die Aufführung des „Rienzi" vorbereitet wurde. So widerlich nämlich ihm jetzt jede Verbindung mit den öffentlichen Kunstzuständen war, wo es ihm am wünschenswerthesten erschien, in einsamer Zurückgezogenheit schaffen zu können — wobei sich sein Umgang auf einen ihm innig vertrauten Freund beschränkte, der in der vollen Sympathie für Wagner's künstlerische Entwickelung so weit ging, den Trieb und die Neigung zur Entwickelung und Geltendmachung seiner eigenen künstlerischen Fähigkeiten fahren zu lassen — so hatte ihm doch die Rücksicht auf seine äussere Lage die Verpflichtung auferlegt, auf möglichsten Gewinn aus seinen Arbeiten bedacht zu sein. Nachdem der „Tannhäuser" in Berlin abgelehnt worden war, bemühte er sich, bestimmt durch die Erfahrung des Erfolges des „Rienzi" in Dresden, um die Aufführung dieser Oper. Die blosse Besorgniss um äusseren Erfolg — dem er doch für sich und sein inneres Bedürfniss bereits gänzlich entsagt hatte — verwickelte Wagner in die bedenklichsten Widersprüche mit seiner innersten menschlichen und künstlerischen Natur. Er sah sich genöthigt, da zu heucheln und zu schmeicheln, wo sein Inneres von Verachtung und Abscheu erfüllt war. Dabei waren alle seine Bemühungen um so weniger von Erfolg begleitet, als seine aufrichtige Gesinnung immer wieder zum Durchbruch kam. So schadete er sich z. B. dadurch sehr, dass er, im Gefühl des Besseren, was er zu leisten vermochte, in einer Ansprache an das Künstlerpersonal beim Beginn der Generalprobe das Uebertriebene der Anforderungen für den Kraftaufwand, das sich im „Rienzi" vorfand, als eine von ihm begangene „künstlerische Jugendsünde" bezeichnete; die Recensenten brachten diese Aeusserung ganz warm vor das Publicum und nahmen es von vornherein gegen ein Werk ein, das der Componist selbst als ein „durchaus verfehltes" bezeichnet hatte. — „So hatte ich meinen geringen Erfolg in Berlin in Wahrheit mehr auf meine schlecht gespielte Rolle des Diplomaten, als auf meine Oper zu beziehen."

„Es war ein grässlicher Zustand" — bekennt Wagner — „in welchem ich von Berlin zurückkehrte"; und zwar fühlte er sich um so unglücklicher, als er selbst „mit dem nothgedrungenen Versuche zu seiner Selbstentehrung — gemeinhin Lebensklugheit genannt — durchgefallen war". Eines hielt ihn aufrecht: seine Kunst, die für ihn eben nicht ein Mittel zum Ruhm- und Gelderwerb, sondern zur Kundgebung seiner Anschauungen an fühlende Herzen war. So fühlte er sich denn auch jetzt, bei erneuter Beschäftigung mit dem „Lohengrin", den er nun in Partitur ausführte und bis Ende März des Jahres 1848 beendigte, wie in einer Oase mitten in der Wüste. (Im Februar dieses Jahres verlor Wagner, beiläufig erwähnt, auch seine Mutter in Leipzig durch den Tod.) Gerade jetzt jedoch, wo er auch die Macht des äusseren Zwanges, der zuletzt ihn noch zur Speculation auf äusseren Erfolg hingedrängt hatte, von sich gewiesen, ward es ihm klar, dass er sich um die Bildung des künstlerischen Organes bemühen müsse, durch das er sich in seinem Sinne mittheilen konnte. Dieses Organ war das Theater oder besser: die theatralische Darstellungskunst; und es erschien ihm als das nächste Erzielenswerthe, eine Möglichkeit für die vollkommen sinnliche Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten irgendwo, also am besten gerade in Dresden, wo er war und wirkte, zu gewinnen. In diesem Sinne wandte er sich zu dem Kunstinstitute zurück, an dessen Leitung er bereits gegen sechs Jahre als Capellmeister betheiligt gewesen war, von dem er sich aber angesichts der Unmöglichkeit, einen entscheidend günstigen Einfluss auf die Angelegenheiten desselben zu gewinnen, in hoffnungsloser Gleichgiltigkeit, unter Beschränkung auf seine stricte Pflicht, vollständig zurückgezogen hatte. Dieses Sichzurückwenden konnte aber nur in der Absicht geschehen, das Theater grundsätzlich umzugestalten. „Ich musste erkennen, dass ich hier nicht mit einzelnen Erscheinungen, sondern mit einem grossen Zusammenhange von Erscheinungen zu thun hatte, von dem ich allmählich immer mehr inne werden musste, dass auch er wiederum in einem unendlich weit verzweigten Zusammenhange mit unseren ganzen politischen und socialen Zuständen enthalten sei. Auf dem Wege des Nachsinnens über die Möglichkeit einer gründlichen Aenderung unserer Theaterverhältnisse ward ich ganz von selbst auf die volle Erkenntniss der Nichtswürdigkeit der politischen und socialen Zustände hingetrieben, die aus sich gerade keine anderen öffentlichen Kunstzustände bedingen konnten, als eben die von mir angegriffenen. — Diese Erkenntniss war für meine ganze weitere Lebensentwickelung entscheidend."

Von seinem rein künstlerischen Standpuncte aus erkannte Wagner die Nothwendigkeit der hereinbrechenden Revolution von 1848. Er hielt sich zunächst noch fern von irgend welcher Betheiligung an ihr, arbeitete jedoch einen umfassenden Plan zur Reorganisation des Theaters („Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen". — Mittheilungen hieraus finden sich in der „Neuen Zeitschrift für Musik", Bd. 34, No. 1, 6, 10; Bd. 35, No. 23 und 24) aus, um mit ihm, sobald die revolutionäre Frage an dieses Institut gelangen würde, gut gerüstet hervorzutreten; er setzte dabei eine friedliche Lösung der obschwebenden, mehr reformatorischen

als revolutionären Fragen und den ernstlichen Willen von oben herab, die wirkliche Reform selbst zu bewerkstelligen, voraus. Der Gang der politischen Ereignisse musste ihn bald eines Anderen belehren. Die Wahrnehmung der höchsten Unklarheit der streitenden Parteien über das Wesen und den eigentlichen Inhalt der Revolution, bestimmte ihn eines Tages, selbst in einer Flugschrift gegen die blos politisch-formelle Auffassung der Revolution und für die Nothwendigkeit, dass der rein menschliche Kern derselben deutlich in das Auge gefasst werde, sich auszusprechen. An dem Erfolge dieses Schrittes ersah er nun erst, dass den sogenannten Politikern das Verständniss seines Standpunctes gänzlich abging. Von Unmuth und Ekel erfüllt, zog er sich zunächst wieder völlig von der Oeffentlichkeit zurück.

In der Einsamkeit beschäftigte er sich wieder ausschliesslich mit künstlerischen Entwürfen. Zwei solcher Entwürfe, die ihn bereits seit längerer Zeit beschäftigt hatten, stellten sich ihm jetzt fast zugleich dar. Noch während der musikalischen Ausführung des „Lohengrin" bemächtigten sich beide Stoffe seiner dichterischen Phantasie; es waren dies „Siegfried" und „Friedrich der Rothbart". Nochmals, und zum letzten Male, stellten sich ihm Mythus und Geschichte gegenüber und drängten ihn zur Entscheidung.

Seit seiner Rückkehr aus Paris nach Deutschland hatte Wagner's Lieblingsstudium das des deutschen Alterthums ausgemacht. Bis auf den Grund des alten urdeutschen Mythus angelangt, traf er den jugendlich schönen Menschen in der üppigsten Frische seiner Kraft; nicht mehr die historisch conventionelle Figur, an der uns das Gewand mehr als die wirkliche Gestalt interessiren muss, sondern den wirklichen, nackten, den w a h r e n Menschen überhaupt. Gleichzeitig hatte er den Menschen auch in der G e s c h i c h t e aufgesucht. Hier boten sich ihm Verhältnisse und nichts als Verhältnisse; den Menschen sah er aber nur insoweit, als ihn die Verhältnisse bestimmten, nicht aber wie er sie zu bestimmen vermocht hätte. Während ihn nun schon längst die herrliche Gestalt des Siegfried angezogen und namentlich in ihrer reinsten menschlichen Erscheinung, von aller späteren Umkleidung (durch das Nibelungenlied) befreit, sich ihm als geeignet erwiesen hatte, zum Helden eines Dramas gemacht zu werden, musste er bei der Beschäftigung mit dem Stoffe „Friedrich Rothbart" die Untanglichkeit der reinen Geschichte für die Kunst erkennen. Friedrich I. war ihm, wie dem sagengestaltenden deutschen Volke, als eine Wiedergeburt des altheidnischen Siegfried erschienen. Als die politischen Bewegungen der letzten Zeit hereinbrachen und in Deutschland zunächst im Verlangen nach politischer Einheit sich kundgaben, musste es Wagner dünken, als ob Friedrich I. dem Volke näher liegen und eher verständlich sein würde, als der rein menschliche Siegfried. Schon hatte er den Plan zu einem Drama entworfen, das in fünf Acten Friedrich vom ronkalischen Reichstage bis zum Antritte seines Kreuzzuges darstellen sollte. Unbefriedigt wandte er sich aber immer wieder von dem Plane ab. Er erkannte die Unmöglichkeit, durch die ungeheure Masse geschichtlicher Vorfälle und Beziehungen hindurch, zu deren Darstellung er genöthigt gewesen wäre, seine eigentliche Absicht, die Darstellung seines Helden, zum Verständniss zu bringen und in ähnlichem Sinne einer Ueberwältigung und Erdrückung durch die Verhältnisse zu entgehen, wie sie den Helden selbst betroffen hatte; eine f r e i e r e Gestaltung der Verhältnisse würde die Geschichte aufgehoben haben*), und es war für ihn doch gerade das Charakteristische des Friedrich, dass er ein g e s c h i c h t l i c h e r Held sein sollte. Wollte er zum m y t h i s c h e n Gestalten greifen, so hätte er in letzter und höchster Gestaltung endlich bei dem reinen Mythus ankommen müssen, den nur das Volk bis jetzt gedichtet hatte und den er in reichster Vollendung bereits im — „Siegfried" vorgefunden hatte.

(Fortsetzung folgt.)

Zu unserer heutigen Abbildung.

Als die älteste Pflanz- und Pflegestätte der Musik in Leipzig ist die T h o m a s s c h u l e zu betrachten, welche bis zur Reformation dem im Jahre 1222 gegründeten Augustinerstifte angehörig war und wahrscheinlich schon damals einen Kirchengesangchor hatte (bestehend aus sogenannten Alumnen, d. h. Schülern, die unentgeltlich in die Schule aufgenommen, dort wissenschaftlich und musikalisch gebildet, sowie materiell verpflegt wurden und dafür in der Kirche singen mussten). Auch die Einrichtung des Cantorats ist sehr alt; doch sind uns nur wenige Namen von Cantoren aus älterer Zeit noch aufbehalten, wie z. B. Johann Urban (1439) und Georg Rhaw oder Rhau (der 1520 das Cantorat niederlegte und in Wittenberg eine Buch- und Notendruckerei errichtete). Vom Jahre 1531 an lässt sich indessen mit Sicherheit die ununterbrochene Reihenfolge der Cantoren bis auf die Gegenwart herab angeben. Sie stellt sich folgender Weise dar:

1531—1536 Johannes Herrmann. 1536—1540 Wolfgang Jünger. 1540—1549 Ulrich Lange. 1549—1551 Wolfgang Figulus (eigentlich Töpfer). 1553—1564 Melchior Heyer. 1564—1594 Valentin Otto (oder Otho). 1594—1615 Sethus Calvisius (eigentlich Kallwitz; als musikalischer Schriftsteller, Componist und Mathematicus gleich berühmt). 1616—1630 Johann Herrmann Schein. 1631—1657 Tobias Michael (mit ihm gleichzeitig zur Aushilfe: Johann Rosenmüller). 1657—1676 Sebastian Knüpfer. 1677—1701 Johann Schelle (unter ihm waren u. A. Johann David Heinichen und Reinhard Keiser Alumnen). 1701—1722 Johann Kuhnau (ihm verdankt Leipzig seit 1720 die Einrichtung der Kirchenmusiken in der Art, wie sie noch heute bestehen). 1723—1750 Johann Sebastian Bach (bei ihm studirten in Leipzig ausser seinen Söhnen u. A. Johann Ludwig Krebs, Gottfried August Homilius, Johann Friedrich Doles, Johann Friedrich Agricola, Johann Philipp Kirnberger, Christoph Transchel, Johann Gottfried Müthel, Johann Christian Kittel). 1750—1755 Gottlob Harrer. 1756—1789 Johann Friedrich Doles. 1789—1800 Johann Adam Hiller (er richtete Concerte in der Thomasschule ein und hatte sich dazu aus einem Theil der Alumnen ein Orchester gebildet). 1800—1809 August Eberhard Müller. 1810—1823 Johann Gottfried Schicht (mit Schülern wie Albert Gottlieb Methfessel, August Ferdinand Anacker, Heinrich Marschner, Carl Gott-

*) Die Studien, die Wagner in diesem Sinne machte, hat er in einer kleinen Schrift, „Die Wibelungen" (1850 erschienen) benannt, öffentlich vorgelegt

lieb Reissiger, Carl Friedrich Zöllner etc.). 1823—1842 Christian Theodor Weinlig. 1842—1867 Moritz Hauptmann (wurde am 12. September 1842 in sein Amt eingeführt und am gleichen Tage 1867 — nach fünfundzwanzigjähriger Wirksamkeit — durch ein officiell in der Thomaskirche veranstaltetes Concert feierlich beglückwünscht; er starb am 3. Januar 1868). M. Hauptmann's Nachfolger ist Ernst Friedrich Richter.

Das Denkmal Johann Sebastian Bach's ist von Felix Mendelssohn-Bartholdy gestiftet und nach der Angabe Beudemann's vom Bildhauer Knaur in Leipzig trefflich ausgeführt worden. Seine Enthüllung fand Sonntag den 23. April 1843 in der Mittagsstunde statt. (Führer d. d. musikal. Welt.)



Thomasschule und Bach-Denkmal in Leipzig.

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Graz.

Ich benütze die Ebbe, welche in Folge des Faschings in unserem musikalischen Treiben eingetreten ist, um Ihnen über unsere bisherigen Thaten und Erfolge Bericht zu erstatten. Schon in einem früheren Berichte theilte ich Ihnen mit, dass unsere Musikwelt aus zwei Hauptlagern bestehe, welche ich als das der „Alten" und das der „Jungen" bezeichnen möchte, wobei ich nicht das physische Alter, sondern nur einen Hauptcharakterzug der Parteien im Sinne habe. Um einem naheliegenden Irrthum sogleich zu begegnen, muss ich bemerken, dass es unmöglich wäre, für diese Gruppirung Gesichtspuncte in dem grossen Parteileben der jetzigen Musikwelt zu finden. Der Gruppe der Ersteren gehören solche an, welche durch langjähriges Hiersein und als Mittelpunct geselliger Kreise eine gewisse Autorität in musikalischen Dingen erlangt haben und in oft sehr kühnen Schlagworten einer unbedingt ergebenen Partei die Parole zur Beurtheilung musikalischer Leistungen und Werke ausgeben. Es sind Momente unberechenbarer Natur, welche dabei bestimmend wirken; wir haben es erlebt, dass von ein und derselben Seite Bach und Händel für zu veraltet, Mozart und Haydn für zu zopfisch, Schumann und die Neueren für zu verworren (sic!) erklärt wurden. Es fehlt dieser verbreiteten Clique vielleicht nicht an gutem Willen und Aufrichtigkeit, wohl aber an der Kenntniss des bereits als bedeutend Anerkannten und an der Pietät dafür. Ein Kritiker wie Lessing meinte die Ursache zunächst bei sich selbst suchen zu müssen, wenn ihm etwas anerkannt Bedeutendes missfiel oder unverständlich schien. Unsere Kritiker (und Kritiker ist bei uns jeder, der Musik zu hören vermag) sind mit ihren Urtheilen schnell

bei der Hand. Einen Brahms, einen Rubinstein als Stümper zu erklären, ist ihnen eine Kleinigkeit.

Der Partei der „Jungen" gehören jene an, welchen es um Herbeiführung besserer Zustände zu thun ist. Sie hat eine wesentliche Verstärkung durch unseren neuen artistischen Director, Hrn. Ferdinand Thieriot, erhalten. Der Autorität der Persönlichkeit die Achtung vor anerkanntem Kunststreben, dem patriarchalischen Nachbeten hingeworfener Urtheile die hingebungsvolle Aufnahme musikalischer Kunstwerke gegenüberzustellen, ist das Hauptorforderniss zur Herbeiführung besserer musikalischer Zustände bei uns. Manches ist in diesem Sinne bereits geschehen, manches wird noch geschehen; die Stagnation ist gebrochen, und man darf hoffen, dass die Gährung zur Klärung führen wird.

Das Verständniss für Kunst zu erwecken und zu nähren, dienen vor allem vollendete Kunstleistungen. An solchen fehlte es uns nicht; das Florentiner-Quartett, bisnun alljährlich unser Gast, blieb auch in dieser Saison nicht aus; die Concerte derselben waren auch heuer, wie stets, ausserordentlich stark besucht und wurden enthusiastisch aufgenommen. Ferner concertirte die vortreffliche Liedersängerin Helene Magnus, welche ein Liebling unseres Publicums geworden ist, mit verdientem, bedeutendem Erfolge bei uns. Den Glanzpunct einheimischer Leistungen bildete das Concert zur Beethoven-Feier. Mit sehr verstärktem Orchester wurden unter der tüchtigen Leitung des Hofcapellmeisters August Pott die „Egmont"-Ouverture und die 5. Symphonie ausgeführt; die vereinigten Gesangvereine brachten das „Kyrie" aus der D-Messe; Hr. Treiber spielte das Es-Concert, Hr. Pott das Violinconcert.

Grösseres Interesse nahm ferner in Anspruch das vom hiesigen Männergesangverein unter der Leitung des Hrn. Wegschaider in gelungener Weise gebrachte „Liebesmahl der Apostel" von Richard Wagner. Die Aufnahme war eine sehr beifällige. Der Singverein unter Hrn. Wegschaider bedachte uns mit dem Oratorium „Saulus" von Ferdinand Hiller; alle Reizmittel der Musik sind darin aufgeboten; das Werk lässt sich gut hören, macht jedoch keinen nachhaltigen Eindruck. Unter den Solisten wirkten Frl. Schmidtler (Sopran), eine vorzügliche Sängerin aus Wien, Hr. Prelinger (Tenor), bei bereits mangelnder Stimme ein sehr tüchtiger, verständnissvoller Sänger, und Hr. Mestenhauser (Bariton), ein junger Anfänger, welchem seine Stimmmittel eine glänzende Zukunft in Aussicht stellen, mit.

Der Musikverein brachte unter der verdienstlichen Leitung des Hrn. Thieriot in zwei Concerten u. A. die Ouverture zur „Braut von Messina" von Schumann, die Gmoll-Symphonie von Mozart, die „Faniska"-Ouverture von Cherubini und die Serenade in Ddur von Brahms. Das letzte Werk erfuhr das Schicksal aller Novitäten, deren Erfassung pietätvolle Hingabe erfordert. Man langweilte sich dabei. Als Entschuldigung mag wohl dienen, dass unser aus ziemlich rohen Elementen zusammengefügtes Orchester den Feinheiten des Werkes keineswegs gewachsen war.

Nicht unerwähnt darf eine grössere Composition, „Columbus", bleiben, welche der bei uns lebende junge, höchst strebsame Componist Heinrich von Herzogenberg in einem selbständigen Concerte zur Aufführung brachte. Grossartige Anlage, kräftiger dramatischer Ausdruck und blendende Instrumentirung überraschten an demselben. Sichtlich gehört es noch dem Sturm und Drange an, bekundet jedoch entschieden eine bedeutende Begabung: die Durchführung ist dramatisch im Wagner'schen Sinne des Wortes; die die Handlung bestimmenden Mächte sind in der Musik durch Leitmotive gekennzeichnet; dagegen greifen die Chöre zu Händel zurück und bilden daher einen störenden, dem Gesammtcharakter nicht entsprechenden Bestandtheil.

Eines anderen, bei uns domicilirenden Componisten dürfen wir bei dieser Gelegenheit gedenken, des früheren artistischen Director Dr. Wilhelm Mayer, dessen „Sardanapal"-Ouverture in einem Wohlthätigkeitsconcerte zur wiederholten Aufführung gelangte. Stilvoller Aufbau, hübsche Themenerfindung und warmes Colorit zeichnen sie aus. Der Componist hat bei uns ausserdem eine kleinere Symphonie und ein symphonisches Programmwerk, „Helena", zur Aufführung gebracht. Besonders das letztere ist ein Zeugniss origineller Begabung; dasselbe wurde auch in Prag mit grossem Erfolge aufgeführt.

Wenn ich noch erwähne, dass der Pianist Mortier de Fontaine ein beifällig aufgenommenes historisches Concert gab, und dass, angeregt durch Herrn Thieriot, sich hier eine Gesellschaft von Musikern und Musikfreunden gebildet hat, deren Zweck es ist, durch Aufführung neuerer Musikwerke im geselligen Kreise auf der Höhe der Zeit zu bleiben, so glaube ich, meiner Referentenpflicht vollständig Genüge geleistet zu haben.

Quintus Octavius.

Kürzere Correspondenzen.

Leipzig. Zu den verschiedenen, dem Concertpublicum des Gewandhauses im Laufe des jetzigen Winters bereits vorgeführten, demselben bislang noch nicht bekannt gewesenen Instrumentalvirtuosen ist auch die Pianistin Frl. Agathe Backer aus Christiania zu rechnen, welche im 13. Abonnementconcert das Beethoven'sche Cmoll-Concert und die von Liszt orchestrirte Polonaise Op. 72 von Weber zu Gehör brachte. Aus ihrem Spiel spricht eine ganz entschieden musikalische Natur zu dem Hörer, welche sich demselben vorzüglich im Largo des Concertes unwiderleglich kundgab. Nicht ganz im Einklange stehend mit ihrer geistigen Intelligenz fanden wir die technische Seite ihres Spiels, wenn wir auch zugestehen wollen, dass sie die hierbei im Sinne habenden Theile, eine durchaus genial sich geben wollende, in Wahrheit aber nur höchst barocke und unpassende Cadenz von Rubinstein zum ersten Satz des Concertes und theilweise die orchestrale Bekleidung des Weber'schen Stückes durch Liszt, weniger schädigte, als diese die Hauptwerke selbst. Die Gesangssoli kamen durch unsere Frau Peschka-Leutner zur Ausführung und bestanden in je zwei Arien aus Spohr's „Faust" und Mozart's „Entführung aus dem Serail". Wir gestehen offen, dass wir uns trotz der erstaunlichen Kehlfertigkeit der in unserem Leipzig von einigen Seiten nur mit Prädicaten wie „grössten", „unübertroffenen" belegten Sängerin auch diesmal unsympathisch berührt fühlten von der kalten Zuversichtlichkeit, mit welcher dieselbe ihre halsbrechenden Coloraturen ausführt, und überhaupt von der mehr äusserlichen Wärme ihres Vortrages. Mit der Meinung der übrigen Zuhörer standen wir aber offenbar im Widerspruch, denn diese zeigten sich äusserst animirt durch das Gebotene. Ausser in der zu Anfang des Programmes stehenden, als Concertnummer unserem Geschmack etwas verblasst erscheinenden Ouverture zu Marschner's „Vampyr" kam unser vortreffliches Orchester noch im zweiten Concerttheil, welcher durch Mendelssohn's „Sommernachtstraum"-Musik ausgefüllt war, ins eigentliche Feuer. Wir waren verhindert, mehr als die Ouverture dieses Werkes mit anzuhören. Nach unserem Gewährsmann für diesen Fall, Hrn. A. Dörffel („L. N."), liess die Ausführung des Ganzen „dem Geiste nach nichts, der Technik nach wenig zu wünschen übrig. Den Instrumentalsätzen (Ouverture, Scherzo, Allegro appassionato, Notturno und Hochzeitmarsch) hatte man diesmal auch die Nummern 3 (Lied mit Chor) und 13 (Finale) beigefügt und hatten hierbei Frau Peschka-Leutner und Frl. Mühle die Solopartien übernommen. War hiermit das Wesentliche der Musik gegeben, so blieb doch immerhin der Zusammenhang derselben mit der Shakespeare'schen Dichtung zu vermissen. Letztere hätte, so weit sie zum Verständniss des Ganzen nöthig ist, ebenfalls ihre Vertretung finden, auch der melodramatische Theil der Musik hätte in der Fülle der Feinheiten, die er birgt nach dem Willen des Meisters berücksichtigt werden sollen. Dann hätte man die herrliche, in ihrer Art einzig dastehende Tonschöpfung einmal in ihrer Ganzheit und ungeschmälerten Bedeutung gehabt, wie sie bei scenischer Darstellung der Shakespeare'schen Dichtung kaum jemals erreicht werden kann."

— —.

Leipzig. Die am 22. d. M. vom Riedel'schen Verein in der Nikolaikirche veranstaltete Aufführung war der älteren Kirchenmusik und zwar hauptsächlich Chorwerken a capella gewidmet. Organist Papier leitete das sehr reichhaltige und umsichtig zusammengestellte Programm mit einer chromatischen Phantasie von Johann Peter Sweelink (geb. in Holland, um 1561) ein. Wie eine dem Programm beigefügte Notiz besagt, hat Hr. Robert Eitner in Berlin die genannte Phantasie aus einem im grauen Kloster daselbst befind-

lichen, in deutscher Orgeltabulatur abgefassten Manuscript (Copie) in unsere Notenschrift übersetzt und damit einen nicht unwichtigen Beitrag für die Kenntniss der älteren Musik geliefert. Die Phantasie interessirt besonders durch einen gewissen modernen Anstrich, den sie durch die für ihre Zeit nicht gewöhnliche chromatische Modulationsweise erhält. Die Chorummern bestanden in einem „Salve, Salvator", vierstimmig von Orlando Lasso, „Uebers Gebirg Maria geht", fünfstimmig, „O Freude über Freud", achtstimmig, „Maria wallt zum Heiligthum", sechsstimmig, „Ich lag in tiefer Todesnacht", fünfstimmig, von Johannes Eccard, „Quem pastores laudavere", vierstimmig, und „In Bethlehem ein Kindelein", vierstimmig, von Michael Prätorius und Weihnachtslied „Ehre sei Gott in den Allerhöchsten", sechsstimmig, von Johann Stobäus. Während bei Lasso der Ausdruck bei manchen bedeutsamen Einzelzügen noch in einer gewissen Starrheit befangen ist, zeigen die Chorwerke der deutschen Meister im Ganzen mehr melodischen Schwung und Beweglichkeit in der Gesammtconception sowohl wie in der Führung der einzelnen Stimmen und zugleich eine grössere Unmittelbarkeit des Stimmungsausdruckes. Die Chöre von Eccard sind von grosser Innigkeit, mehr naiv die von Prätorius, wie das bekannte, in der einfachsten Liedform sich bewegende „In Bethlehem ein Kindelein"; von glänzender Aussenwirkung ist das Weihnachtslied von Stobäus. Ausser den genannten Chornummern bot das Programm noch ein geistliches Concert, „Der Engel und Maria", für Alt- und Sopransolo, theilweise auch Chor, mit Begleitung von Streichinstrumenten und Orgel, sowie den 18. Psalm („Herzlich lieb hab ich dich") für Altsolo, Streichinstrumente und Orgel von Heinrich Schütz. In diesen beiden Compositionen hat sich Schütz der neu-italienischen „Manier der Musik", durch die der Venetianer Monteverde diese Kunst „zu ihrer endlichen Vollkommenheit" gebracht zu haben glaubte, angeschlossen, nämlich der Richtung auf Steigerung des Ausdruckes im Einzelnen bei genauem Eingehen auf den Text und selbst auf einzelne Worte und grössere harmonische Freiheit. Beide Werke sind dramatisch angelegt und erwecken, besonders das zweitgenannte, durch die verhältnissmässige Knappheit der Form und das Streben nach Wahrheit der Declamation lebhaftes Interesse; man möchte Schütz in seinem Gebiete eine Gluck verwandte Stellung zuweisen. Ferner bot das Programm noch ein sehr einfach gehaltenes, liebliches Weihnachtslied für Sopransolo und Orgel von J. W. Franck. Weitere Orgelvorträge bestanden in Choralvorspielen „Vom Himmel hoch da komm ich her" von Bach und „Wie schön leuchtet der Morgenstern" von Pachelbel; endlich gelangte noch eine Sonate für Flöte und Orgel von Händel (bearbeitet von Dr. W. Stade) zu Gehör. Gehen wir nun zur Besprechung der Ausführung über, so gehörten die Chorvorträge zu den ausgezeichnetsten Leistungen des Riedel'schen Vereines, was die Sauberkeit der Intonation (bis auf einen zu hoch gegriffenen Ton im Sopran), die Feinheit der technischen Ausarbeitung und die geistige Belebtheit anbetrifft. Die Soli wurden von Frl. Mühle und Frl. Borée vom hiesigen Stadttheater ausgeführt. Die Stimme von Frl. Mühle ist nicht sehr voluminös, aber von angenehmer, lieblicher Färbung, welche dem im Uebrigen auch innig empfundenen Vortrage des Weihnachtsliedes von Franck sehr zu Statten kam. Auch Frl. Borée, welcher ein Organ von bedeutender Fülle und Kraft zu Gebote steht, brachte namentlich den Psalm von Schütz bei trefflicher Phrasirung zu sehr wirksamer Geltung. Nur ist in der sonst rühmenswerthen Aussprache das zu volle e, welches sich bisweilen gar zu sehr dem a nähert, störend. Schliesslich verdienen Herr Barge, der die Flötensonate ausgezeichnet vortrug, und Organist Papier, der ebenso seine Herrschaft über das Instrument, wie besonders seine Registrirkunst zu entfalten Gelegenheit fand, anerkennende Erwähnung. F. St.

Leipzig. Die vergangene Woche brachte am 16. den „Barbier von Sevilla" und am 18. „Figaro's Hochzeit", also eine Aufeinanderfolge der beiden losen Comödien des Beaumarchais, welche das Glück genossen, von Mozart und Rossini mit solcher Fülle von Geist, Witz und Laune musikalisch umkleidet zu werden. Beabsichtigt war diese Aufeinanderfolge allerdings nicht, denn statt des „Barbier" sollte „Rigoletto" gegeben werden, und die Heiserkeit des Hrn. Gura machte die Abänderung nöthig. Auch die Vorstellung der ziemlich oft gegebenen „Hochzeit des Figaro" galt wohl mehr als Beruhigungsmittel für die in letzter Zeit laut gewordenen Rufe, „etwas Classisches" hören zu wollen. Beide Opern sind so fest im Repertoire eingebürgert, dass ihre Vorführungen gewöhnlich befriedigend verlaufen; bei den italienischen Gurgeleien der ersteren kann man kleine Incorrectheiten leichter binnehmen, als bei dem feineren Witz und Geist des Mozart'schen Werkes. Hierin waren es diesmal die Damen Bosse und Preuss — Gräfin und Cherubin —, welche nicht auf der Höhe der übrigen achtungswerthen Besetzung standen. Frl. Bosse war nach mehreren Wochen ernstlichen Unwohlseins an diesem Abend wieder aufgetreten, und eine leicht erklärliche Mattigkeit des Ausdrucks lagerte über ihrem Gesange. Leider muss dasselbe von Frl. Preuss ebenfalls gesagt werden, ihre Stimme klang flacher und farbloser, als früher, und auch der Darstellung fehlte die Frische. Das Publicum, sonst für die Arien der Gräfin und des Cherubin sehr freigebig mit Beifallsbezeugungen, war an jenem Abend sparsam damit, und wenn das Schweigen der Gott der Glücklichen ist, so war es diesmal der Dämon der Enttäuschten. Neu in der Besetzung war der Figaro des Hrn. Krolop. Seine Auffassung und Durchführung der Rolle fand vielen und verdienten Beifall. Dass er im zweiten Acte den Anfang der Rossini'schen Barbier-Arie trällernd auf die Scene kommt, wollen wir ihm als keine ästhetische Sünde anrechnen. Er dachte wahrscheinlich an Hans Sachs, welcher im dritten Acte der „Meistersinger" bei Erwähnung des Hrn. Marke ja auch das Motiv aus „Tristan und Isolde" „vorausahnt". — Gounod's „Faust und Margarethe" wurde am 19. gegeben. Der Höhepunct dieses Werkes ist bekanntlich der zweite Act; hier in dieser grossentheils warm empfundenen Musik zeigt der Componist wirklich ein Stück deutschen Gemüthes; schon um dieses zweiten Actes seines „Faust" willen ist Gounod das Vorrecht gern zu gönnen, dass gegenwärtig seine bei Sèvres gelegene Wohnung auf Befehl des Kronprinzen von Preussen von den Unbilden des Kriegs verschont bleibt. Den zweiten Act abgerechnet, ist freilich im „Faust" die Unnatur der Pariser Grossen Oper noch vielfach vorhanden. Da diese Musik-Species durch den jetzt erfolgenden ungeheueren Umschwung der politischen Verhältnisse — welcher gewiss rückwirkend auf die Kunstanschauung aller civilisirten Nationen sein wird — ferner nicht mehr tonangebend für Europa bleiben dürfte, so wird wohl auch Gounod bei künftigen Werken dem Zeitgeiste in edlerer Richtung folgen. Die Aufführung anlangend, liess Frl. Bosse als Margarethe einige Unsicherheiten merken, sang und spielte jedoch mit verständnissvoller Hingebung; Hr. Krolop gab eine charakteristische Darstellung des Mephistopheles. Die übrige Besetzung ist die bekannte, schon öfter besprochene. — „Ferdinand Cortez" von Spontini wird neu einstudirt. ***

Bern. Ueber zwei weitere Abonnementconcerte der Musikgesellschaft, das 3. und 4., haben wir heute zu berichten. An Orchesterwerken boten dieselben Schumann's Symphonie No. I, die bekannte zugvolle Cdur-Symphonie von Mozart sowie die Ouverturen zur „Italienerin in Algier" von Rossini — unsere Bernburger lieben italienische Musik ganz ausnehmend — und zur „Vestalin" von Spontini. Das Orchester muss man allerdings nehmen, wie es die hiesigen wechselvollen Verhältnisse eben mit sich bringen, immerhin aber noch zufrieden sein, dass es sich trotz diesen so gut noch zusammenspielt. Als Solisten betheiligten sich an heregten Abenden die Violinvirtuosin Frl. Therese Liebe mit einem Viotti'schen Concert und der abgedroschenen Vieuxtemps'schen Rêverie, die Sängerin Frl. Buri (bei welcher immer die bei der Garcia gemachten Studien betont werden) mit einer Arie und Liedern von Beethoven, Schubert und Lassen, unser von der hiesigen Kritik als besonders im „geisterartigen Lispeln und Flüstern der Töne" gross bezeichneter, geschätzter Pianist Hr. Leopold Brassin mit Mendelssohn's Dmoll-Concert und Pauer's auf die grosse Menge speculirenden, deswegen vorzüglich auch in Dilettantenkreisen grassirenden „Cascade" und Frl. Schucht, die vielversprechende Gesangsnovize unserer Oper, mit der unausbleiblichen Arie „Und ob die Wolke" von Weber und Liedern von Schubert und Reichel. — Eines Kirchenconcertes, in welchem u. A. eine recht tüchtig gearbeitete Messe unseres verdienten Musikdirector Reichel zu Gehör gebracht wurde und

besonders unsere Frau Häfelen gesanglich sich auszeichnete, that dieses Blatt bereits Erwähnung, wie auch des Beethoven-Concertes in gleichen heiligen Räumen. — In den weltlichen des Theaters und speciell unserer Oper geht etwas Besonderes nicht vor, die Zeiten sind wahrlich dazu angethan, zu bewundern, wie überhaupt unser Director, Hr. Freund, ein den Umständen nach so vollzähliges und zum Theil auch recht anständiges Personal für die Oper unterhalten kann. Von der Anständigkeit nach moralischer Seite wollen wir jedoch auf alle Fälle einen Hrn. E. von Illenberger ausnehmen, dessen kürzlich an einen Theaterreferenten gerichteter und von Letzterem veröffentlichter Brief denselben als höchst rüden Gesellen erkennen lässt. **

Breslau, 20. Januar. Der orchestrale Theil des am 17. d. M. stattgehabten 7. Abonnementconcertes des Orchester-Vereins bestand aus der Esdur-Symphonie (Schwanengesang) von Mozart, einer Concert-Ouverture in Adur von F. Hiller und der Ouverture zu „Faniska" von Cherubini. Die Hiller'sche Ouverture, hier zum ersten Mal aufgeführt, fand nur wenig Anklang beim Publicum. Die Ausführung sämmtlicher vorgenannter Werke durch die unter Dr. Damrosch's trefflicher Leitung stehende Capelle war in jeder Hinsicht befriedigend. Das Virtuosenthum war in diesem Concert durch den grossherzogl. sächsischen und königl. portugiesischen Kammermusiker Hrn. Is. Lotto aus Warschau vertreten, dessen fabelhafte Technik diesmal wie auch schon bei seinem früheren Hiersein Erstaunen erregte. Die von Hrn. Lotto vorgetragenen Werke waren ein Violinconcert eigener Composition und die Hexen-Variationen von Paganini. Das Auditorium zeichnete den Künstler durch lebhaften Beifall aus.

l—p.

Cöln, 20. Januar. Das 5. Gürzenichconcert am 17. Jan. erhielt einen besonderen Reiz durch das Auftreten der Frau Clara Schumann. Die Einleitung zum Concert bildete das Vorspiel zu den „Meistersingern", vorläufig das Einzige von den Producten Wagner's, was uns hier geboten wird. Es ist das zweite Mal, dass dieses Vorspiel aufgeführt wird. Bei der ersten Aufführung in der vorigen Saison war das Publicum förmlich verdutzt, die Eigenartigkeit des gehörten Werkes wirkte vorläufig blos consternirend. Diesmal erzielte das Vorspiel bereits einen besseren Erfolg. Zwar war der Händebeifall spärlich, desto freudiger aber die Erregung unter den Musikfreunden, denen die wiederholte Aufführung (dann aber auch das diesmalige langsamere Tempo) ein besseres Verständniss ermöglicht hatte. Ihr Berichterstatter selbst konnte sich freilich nicht mehr zu der vorjährigen Begeisterung aufschwingen. Alle Instrumentaleffecte, alle polyphone Durcharbeitung in Ehren — aber das Marschmotiv macht sich doch etwas zu aufdringlich! Selbst die gewaltigen Steigerungen, die sich so zahlreich finden, machten jetzt, nachdem wir uns etwas mehr an Wagner gewöhnt, geringeren Eindruck. Unmittelbar auf das Vorspiel folgte Schumann's Clavierconcert in Amoll. Merkwürdig, es erschien der Wagner'schen Composition gegenüber so idyllisch harmlos, so durchsichtig einfach, als wenn es der gemüthliche Haydn selber gemacht hätte. Frau Clara Schumann riss die Zuhörer zu stürmischer Begeisterung hin, die in einem Tusch des Orchesters ihren bezeichnenden Ausdruck fand (ein Fall, der sich auf unserem Gürzenich äusserst selten ereignet). Frau Schumann trug dann später noch einige Solostücke vor: Impromptu (Cis moll) von Chopin (mit eigenen Ausschmückungen), „Der See", Andante von Sterndale-Bennett und Scherzo (Presto) Op. 16 von Mendelssohn, denen sie auf allgemeines Verlangen noch ein Mendelssohn'sches Lied ohne Worte zugab. Von Vocalsachen figurirten zwei Sätze („Credo" und „Agnus Dei") aus der Krönungsmesse von Cherubini und „Beim Sonnenuntergang", Concertstück von Gade. Auch dieses hatten wir schon voriges Jahr gehört und wir können nicht sagen, dass die Wiederholung unser Urtheil wesentlich modificirt hätte. Die vorherrschende, allerdings recht hübsche Detailmalerei lässt nicht einen gleich fesselnden Gesammteindruck aufkommen, wie ihn andere Gade'sche Concertstücke bieten. Den Beschluss machte die Symphonie in Dmoll von dem oldenburgischen Hofcapellmeister Hrn. Albert Dietrich unter dessen persönlicher Leitung. Dieser Novität trug man ein besonderes Interesse entgegen, weil Hr. Dietrich als mehrjähriger Musikdirector in unserer Nachbarstadt Bonn bei den Cölnern in sehr gutem Angedenken steht. Die Symphonie wurde vom Publicum recht freundlich aufgenommen und sie verdient es auch. Wenn der Componist auch noch nicht gerade durchaus auf eigenen Füssen steht (der 2. Satz z. B. ist ganz aus Gade'scher Quelle geflossen), wenn ferner auch einige Kürzungen dem Werke vielleicht wesentlichen Gewinn brächten (der erste Satz erweist sich in Gliederung und Längenverhältniss am wohlthuendsten), so ist das Werk doch im Ganzen eine sehr anmuthende Arbeit und verdient allseitige Beachtung. — Am 18. fand zu Ehren der beiden noch anwesenden fremden Musiker eine ausserordentliche Sitzung des Tonkünstlervereins statt, bei welcher Gelegenheit Frau Clara Schumann zum ersten Ehrenmitglied des jungen Vereins ernannt wurde. Frau Schumann spielte etwa ein halb Dutzend Nummern aus den „Davidsbündlern". Herr Albert Dietrich spielte mit Hiller seine vierhändige Claviersonate Op. 19. Erwägt man den ungeheuren Fortschritt von diesem Op. 19 zu der Symphonie, so dürfen wir mit Recht noch höchst werthvolle Gaben dieses Autors erwarten. Hr. Isidor Seiss vom hiesigen Conservatorium, dessen Spiel jüngst in Holland solchen Enthusiasmus erregt, trug drei Stücke eigener Composition vor: Präludium, Intermezzo und eine Terzen-Etude aus Op. 10. Herr Seiss hat sich in der That zu einem eminenten Claviervirtuosen ausgebildet, während die Compositionen nicht minder Achtung vor der musikalischen Tüchtigkeit des Virtuosen abnöthigen. Endlich wurde auch der neu erschienene Schubert'sche Quartettsatz (Cmoll) wieder aufgeführt. Für die Publication dieses Werkes kann man Johannes Brahms dankbar sein; der Satz ist wirklich meisterhaft gearbeitet. Von der gewöhnlichen Schubert'schen Eigenheit, das Thema in gar zu vielen Tonarten zu wiederholen, ist diese Composition ganz frei; wenn nicht das cantilenenartige Thema etwas verdächtig klänge, könnte man die Arbeit fast auf Rechnung Beethoven's, freilich nicht des älteren Beethoven, schreiben.

A. G.

Dresden. Von Concerten fand nur das des Hrn. Alwin Wieck mit den Schwarzkünstlern Jimenez statt. Besagtes Trio aus Cuba erwies sich musikalisch wohldisciplinirt und spielte mit feinem Musiksinn. Sonst ist aus den 20 Nummern des Concertes nur eines Frl. Hermann zu erwähnen, einer Schülerin der Börner-Sandrini, die mit klein-hübscher Stimme vorzüglichen Vortrag und treffliche Technik verbindet. — Im Lauf der Woche gibt Hr. Lauterbach die erste von drei neuen Quartettsoiréen. — Die Oper brachte „Diavolo", „Johann von Paris" und „Teufels Antheil". „Eh bien pour les artistes et la chapelle royale; nous entendrons les „Meistersinger" avec plus de verve s'il s'ont reposé bien" sagte ein morgenländischer schlauer Russe, als er das Repertoire der künftigen Woche mit den „Meistersingern" sah. — Als Zerline, Prinzessin und Cherubin verabschiedete sich Frl. Röder, ohne nennenswerthen Erfolg gehabt zu haben. In „Figaro" sang Hr. Köhler, unser trefflicher Bassist, den Grafen. Der Bruch mit der Tradition, welche die Rolle stets in Baritonhände gegeben, gelang vorzüglich. Namentlich die grossen Arien in A und D gewannen an mannhaftem Ausdruck beträchtlich. — Frl. Götze's Stück „Susanne Mountfort" wird am 1. Februar in Scene gehen und hat mithin von der dichterischen Beendung bis zur ersten Aufführung — gewiss ein seltener Fall — nur etwa 8 Wochen gebraucht. Der Inhalt ist eine Apotheose der Kunst und der Künstler mittelst der Figur der Schauspielerin S. Mountfort, welche in London während der Darstellung der Ophelia wahnsinnig ward. Da Shakespeare's Zeitgenossen handelnd auftreten, darf ein interessantes Stück Sittengeschichte der Zeit erwartet werden, zu dem die Verfasserin während ihrer Londoner Concertreise 1869 den Stoff gesammelt haben soll. — Ich constatire, dass das günstige Urtheil Ihres Referenten über die Symphonie von Svendsen von der hiesigen Kritik einhellig gefällt worden ist im „Journal", „Anzeiger", den „Nachrichten" und der „Constitutionellen".

Zürich. Am 4. und 6. December v. J. führte der Gemischte Chor Haydn's Jahreszeiten auf. Die Solopartien waren besetzt durch Frau Suter-Weber (Hanne), Hrn. Ruff aus Mainz (Lukas) und Hrn. Uttner, Mitglied der hiesigen Bühne (Simon). Chor

und Orchester lösten ihre Aufgaben ganz vortrefflich; am gelungensten waren die schwierigen Herbstchöre, welche trotz übertrieben rascher Tempos schwungvoll und präcis gesungen wurden. Die Zusammenstellung der Solisten schien uns keine gar glückliche zu sein. Hrn. Ruff's Gesang leuchtete wie das Licht der Sonne, vor dessen Glanz das Flimmern anderer Sterne und Sternchen verschwindet. Wir finden bei ihm die hervorragendsten Eigenschaften eines guten Sängers vereinigt: prachtvolle Stimme, in allen Registern biegsam und wohllautend, tadellose Intonation, deutliche Aussprache und edle, echt künstlerische Vortragsweise. Frau Suter gab sich sichtlich grosse Mühe und entledigte sich ihrer Aufgabe im Ganzen recht brav; demohngeachtet war der Unterschied zu gross, als dass wir in dieser Partie nicht eine, Hrn. Ruff ebenbürtige Künstlerin hätten vermissen müssen. Hrn. Uttner's Leistungen wollen wir keiner näheren Prüfung unterwerfen, da derselbe an einer sehr merklichen Indisposition litt; immerhin können wir einen leisen Zweifel in seine Befähigung als Oratoriensänger nicht unterdrücken. — Die Beethoven-Feier, zu welcher ursprünglich zwei grosse Concerte in Aussicht genommen waren, in denen die Missa solemnis, die neunte Symphonie und Fragmente aus „Fidelio" aufgeführt werden sollten, musste in Folge der ernsten Zeitverhältnisse in bescheidenerer Weise abgehalten werden. Dieselbe fand am 13. Decbr. statt und wurde durch einen, von unserem genialen Dichter Gottfried Keller gedichteten Prolog eröffnet. Diesem folgten die Ouverture zu „Coriolan", Liedercyklus „An die entfernte Geliebte" (Hr. Ruff), Concert für die Violine in Ddur (Hr. Deecke aus Carlsruhe), Elegischer Gesang, Romanze in Fdur (Hr. Deecke), „Adelaide" (Hr. Ruff), Symphonie in Adur. Ueber Hrn. Ruff könnten wir bereits Gesagtes nur wiederholen; er war auch in seinen Leistungen als Liedersänger über alles Lob erhaben. In Hrn. Deecke lernten wir einen sehr schätzenswerthen Violinspieler kennen. Sein Ton ist gross und edel, seine Technik den schwierigsten Aufgaben gewachsen, wie wir namentlich in den Cadenzen wahrzunehmen Gelegenheit hatten. Was den Vortrag anbelangt, so vermissten wir zuweilen eine gewisse Wärme der Empfindung, welcher Mangel namentlich in der Romanze sehr fühlbar war. Der Elegische Gesang schien uns überflüssig; diese Composition, gegen welche wir als solche durchaus nichts einwenden wollen, passte mit ihren Klagetönen nicht in das übrige Programm. Den Glanzpunct des Abends bildeten die Orchesterleistungen. Meisterhaft wurde die „Coriolan"-Ouverture vorgetragen, — unübertrefflich die Adur-Symphonie. Das war ein Schwung, eine Begeisterung, ein verständnissvolles Eingehen in alle Einzelnheiten, ein Zurgeltungkommen der verborgensten Feinheiten, als hätten die Spieler die Symphonie selbst componirt. Gerne stimmen wir den lebhaften Beifallsbezeugungen des Publicums bei, indem wir dem wackern Orchester und seinem genialen Dirigenten, Hrn. Fritz Hegar, diese wenigen Worte der Anerkennung für den unvergesslichen Genuss zollen.

Concertumschau.

Amsterdam. 3. Concert der Maatschappij „Felix meritis" am 6. Jan. mit der Bdur-Symphonie von Beethoven und der Fest-Ouverture von R. Volkmann. Als Solisten wirkten der Sänger Hr. N. Reubsaet aus Brüssel und die Pianistin Frl. Brandes aus Schwerin mit.

Baltimore. Beethoven-Concert des „Liederkranzes" mit „Meeresstille und glückliche Fahrt", Phantasie Op. 80, „Christus am Oelberg" etc.

Basel. 5. Abonnementconcert mit Esdur-Symphonie (No. 1) von Haydn, Cmoll-Concert für Pianoforte von Beethoven (Hr. Gayrhos) und Orchesterserenade in Ddur von Brahms. Die Gesangssoli wurden durch Hrn. Carl Morel aus Brüssel vertreten.

Berlin. 4. Symphonie-Soirée der k. Capelle: Fmoll-Symphonie von B. Scholz, „Anakreon"-Ouverture von Cherubini, Adur-Symphonie von Mendelssohn und „Euryanthen"-Ouverture von Weber.

Cassel. 3. Abonnementconcert mit „Anakreon"-Ouverture von Cherubini, Oboeconcert von Händel (Hr. Ludwig) und Beethoven's 9. Symphonie.

Dessau. Beethoven-Feier mit „Egmont", Symphonie No. 5, „Ruinen von Athen" etc.

Elbing. Concert des Pianisten Hrn. Rakemann am 8. Januar, in dessen Programm u. A. Schumann's Andante und Variationen und Chopin's Rondo für zwei Pianoforte, sowie Soli von Brahms und Liszt in anerkennenswerther Weise Platz fanden. — 4. Soirée musicale: Fest-Ouverture von Marschner, zwei Romanzen für 4 Frauenstimmen von Schumann, „Ingeborg's Klage" von M. Bruch, Clavierquartett von Rheinberger etc.

Erfurt. Concert des Erfurter Musikvereins unter Mitwirkung von Fr. Bellingrath-Wagner aus Dresden und Hrn. L. Grützmacher aus Meiningen: Symphonie in Hdur von Haydn, Finale des ersten Actes aus „Loreley" von Mendelssohn, Violoncellconcert von L. Grützmacher, Solo-Vocalcompositionen von Weber, Schumann und Taubert etc.

Frankfurt a. M. Das 7. Museumsconcert unter Mitwirkung von Frl. Brandes (Cdur-Concert von Beethoven und Fmoll-Concert von Weber) brachte an Orchesterwerken Schumann's Esdur-Symphonie und als Novität „Im Freien", Ouverture von B. Scholz.

Hamburg. 5. Philharm. Concert am 20. Jan.: Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, Tripel-Concert von Beethoven, Dmoll-Symphonie Op. 20 von A. Dietrich etc. — 3. Concert des Florentiner Quartetts am 18. Jan. mit ausschliesslich Beethoven'schen Compositionen: Serenade in Ddur (Streichtrio) Op. 8, Emoll-Quartett, Op. 59, No. 2, Cismoll-Quartett, Op. 131. — 4. Concert des Florentiner Quartetts am 24. Jan.: Adur-Quartett, Op. 41, No. 3, von Schumann, Adagio von Volkmann, Serenade von Haydn, Scherzo von Cherubini, Bdur-Quartett Op. 130 von Beethoven.

Hannover. Concert des Engel'schen Vereins: „Des Vaters Fluch", Ballade für Soli, Chor und Orchester von Drobisch und Mendelssohn's „Walpurgisnacht".

Leyden. Beethoven-Concert der Maatschappij voor Toonkunst: Quintett Op. 16, Sextett Op. 81b, Claviertrio Op. 97 und Septett Op. 20.

Leipzig. 14. Gewandhausconcert: Symphonie (in Ddur, ohne Menuett) von Mozart, Violoncellconcert von R. Schumann (Hr. B. Cossmann), Notturno für Horn von C. Reinecke (Hr. Gumpert), Solostücke für Violoncell (Nocturne von Chopin und Tarantelle von Cossmann), Sinfonia eroica von Beethoven. — Musikalische Unterhaltung in J. Zschocher's Musikinstitut: Sonate für Piano und Violine, Bdur, von Mozart; 4 Etuden von St. Heller, für Pianoforte und Violine von F. Hermann arrangirt; Duo für Piano und Violine Op. 162 von F. Schubert; Concert für Pianoforte, Fdur, von Händel; Andante und Variationen für 2 Pianos von R. Schumann und Solo-Claviercompositionen von Bach, Händel, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Schubert und Kullak.

New-York. Beethoven's Secularfest wurde vom Beethoven-Männerchor mit dem „Fidelio", der Ouverture „Zur Weihe des Hauses", dem Quintett Op. 16; von der Philharmonischen Gesellschaft mit der 7. Symphonie, dem Clavierconcert in Esdur (Frl. Marie Krebs), der „Egmont"-Musik; vom „Liederkranz" mit der Cmoll-Symphonie, der 3. „Leonoren"-Ouverture, der Sonata appassionata (Frl. Krebs) etc. gefeiert. — Das 2. Euterpeconcert brachte Mendelssohn's unvollendetes Oratorium „Christus", Claviertrio von C. Goldmark und Chöre von Mendelssohn, Hauptmann und Richter.

Philadelphia. Beethoven-Feier der Beethoven-Gesellschaft mit Cmoll-Symphonie, Ouverture zu „Egmont", Violinconcert, Quartett aus „Fidelio" etc.

Stuttgart. 3. Soirée für Kammermusik (zur Gedächtnissfeier Beethoven's): Streichquartett Op. 18, No. 1, Claviertrio Op. 97, Streichquartett Op. 132.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Hr. Ucko vom Hamburger Stadttheater setzt seine Gastdarstellungen im hiesigen Opernhause mit Erfolg fort und trat am 17. d. M. als Raoul und am 20. als Arnold („Tell") auf. Der Sänger wird noch während des ganzen Monats Februar gastiren. Der in einer der früheren Nummern dieses Blattes er-

wähnte Debutant Hr. Gudehus ist für 3 Jahre an die kgl. Oper engagirt worden. Fr. Pauline Lucca wird erst im Laufe des Februars wieder ihre Bühnenthätigkeit aufnehmen. Für das Kroll-Th. wurde Hr. Capellmeister Preumayer aus Mainz engagirt. Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater hat Frl. Chorherr aus St. Petersburg ihre Gastdarstellungen am 23. d. M als Schöne Helena beendet. — **Bremen.** Der königl. preuss. Hofopernsänger Hr. Betz aus Berlin hat einen ihm bewilligten ausser-contractlichen Urlaub dazu benutzt, im hiesigen Stadttheater einige Gastrollen zu geben; am 18. und 20. d. M. trat der Künstler in den Opern „Tell" und „Don Juan" auf und fand lebhaftesten Beifall. — **Breslau.** Am 22. spielte Hr. Grund aus Berlin nochmals den Masaniello. Im Febr. beginnt Hr. Niemann ein längeres Gastspiel. — **Cassel.** Der königl. preuss. Kammersänger Hr. Th. Wachtel sang hier am 17. d. M. den Raoul, am 20. den Arnold und am 23. den George Brown. Am 26. wird Hr. Wachtel seinen hiesigen Gastspielcyklus mit dem unvermeidlichen „Postillon von Lonjumeau" beschliessen. — **Chemnitz.** Am 21. d. M. gastirte hier Frl. Mahlknecht vom Leipziger Stadttheater als Donna Anna im „Don Juan". — **Dresden.** Frl. Mila Röder aus Berlin trat noch als Zerline („Fra Diavolo", am 15. d. M.) und als Prinzessin von Navarra („Johann von Paris, am 17.) auf und beschloss ihre Darstellungen am 21. als Cherubin in „Figaro's Hochzeit". — **Frankfurt a. M.** Am 18. d. M. eröffnete Hr. Sontheim aus Stuttgart als Eleazar einen Gastspielcyklus im hiesigen Stadttheater. — **Hamburg.** Am 16. und 21. d. M. wiederholte Hr. Niemann nochmals seine Darstellung des Lohengrin und gab ausserdem am 18. den Raoul und am 23. den Joseph („Joseph in Egypten"). — **Königsberg.** Am 23. d. M gastirte Frl. Manschinger in der Titelrolle von Donizetti's „Lucia von Lammermoor". — **Moskau.** Fr. Desirée Artôt erhält für ihr zwei Monate währendes Gastspiel an der hiesigen Italienischen Oper ein Honorar von 50000 Frcs. Nach Schluss ihrer hiesigen Gastdarstellungen wird Frau Artôt in diesem Frühjahr unter Leitung des bekannten Impresario Pollini an den Hofbühnen zu Stuttgart, Carlsruhe, Cassel, Hannover, Wiesbaden und Weimar gastiren. — **Regensburg.** Mit dem Figaro in „Figaro's Hochzeit" beschloss Hr. Carl Fischer vom Hoftheater in München sein sehr erfolgreiches Gastspiel. — **Strassburg.** Frl. Anna Stefan von hier, eine Schülerin Stockhausen's, hat ihre Concertreise durch Holland beendet. In Leyden, Amsterdam, Arnheim, Rotterdam, Utrecht, Dortrecht und im Haag fand die Sängerin lebhaften Beifall für ihre Leistungen. — **Wien.** Fr. Wilt's neuer Contract mit der Hofopernintendanz beginnt erst im Juni, da die Künstlerin im April und Mai anderweitigen Gastspielverpflichtungen nachzukommen hat. Dr. Gunz aus Hannover setzt seine hiesigen Gastdarstellungen fort und trat am 16. d. M. als Lyonel („Martha") auf. Am 26. d. M. wird Frl. Sessi vom Théâtre des Italiens zu Paris und Royal Coventgarden-Theater zu London hier einen Gastspielcyklus eröffnen. Im April wird der bekannte Baritonist Carl Hill an der hiesigen Hofoper gastiren.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 21. Jan.: „Singet dem Herrn ein neues Lied", von Joh. Seb. Bach. Am 22. Jan.: „Herr, wende unser Gefängniss", aus dem 126. Psalm von E. F. Richter. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 31. Decbr.: 1) „Meine Seele ist stille zu Gott, dem Herrn", von Bortniansky. 2) „Herr, du bist meine Zuversicht", von N. W. Gade. 3) „Auf Gott allein will hoffen ich", von Mendelssohn. Am 1. Jan.: 1) Der 100. Psalm („Jauchzet dem Herrn, alle Welt") von Mendelssohn. 2) „Herr, der da ist und der da war", von Giehne. 3) „Ehre sei Gott in der Höhe", grosses „Gloria" von Bortniansky. Am 8. Jan.: 1) „Wie schön leucht't uns der Morgenstern", von J. H. Schein. 2) „Ich lag in tiefer Todesnacht", von Joh. Eccard. Am 15. Jan.: 1) Chor „O theures Gotteswort" von M. Hauptmann. 2) Chor „Heilig, heilig" von Bortniansky. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 22. Jan.: „O Gott, von dem wir Alles haben", Chor a capella von Fr. Schneider. — b) St. Jacobikirche am 22. Jan.: „Tief im Staub anbeten wir dich", Chor von Beethoven. — **Dresden.** a) Kreuzkirche am 21. Jan.: 1) „Lauda Sion", von C. G. Reissiger. 2) „Es weht durch euren Frieden", von Jul. Otto. — b) Frauenkirche am 22. Jan.: „Kyrie" und „Gloria" von Ig. Seyfried. — **Magdeburg.** Domkirche am 22. Jan.: „Das Volk, das im Finstern wandelt", Motette von Engel. — **Weimar.** Stadtkirche am 22. Jan.: „Gnädig und barmherzig", liturgischer Chor von Grell. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 22. Jan.: 1) Messe von Weigl. 2) Graduale („Mentis oppressae") von Sacchini. 3) Offertorium („Anima nostra") von L. Rotter. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 22. Jan.: 1) Messe von Haydn. 2) Graduale (Sopran- und Violinsolo) von Limmer. 3) Offertorium („Ave Maria" für Sopransolo) von Eder. — c) Dominicanerkirche am 22. Jan.: 1) Missa aulica und 2) Graduale („Misericordias") von Mozart. 3) Offertorium (Sopransolo) von L. Weiss. — d) Italienische Nationalkirche am 22. Jan.: 1) Messe in Es von C. Wolf. 2) Graduale (Baritonsolo) von Sev. Mercadante. 3) Offertorium (Sopran- und Violinsolo) von Wendsch. — e) Altlerchenfelder Kirche am 22. Jan.: 1) Tantum ergo von Finkes (?). 2) Messe von Diabelli. 3) Graduale in E („Pater noster", für Baritonsolo) und 4) Offertorium in Es („Sit laus Domino", für Altsolo) von Joh. Krall.

Opernübersicht.

(Vom 15. bis 21. Januar.)

Leipzig. Stadtth.: 16. Barbier von Sevilla; 18. Figaro's Hochzeit; 20. Margarethe. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 15. Jessonda; 17. Hugenotten; 18. Die beiden Schützen; 20. Wilhelm Tell; 21. Freischütz. Kroll's Th.: 15. Jüdin; 17. Freischütz; 19. Maurer und Schlosser. Reunion-Th.: 19. Regimentstochter. Walhalla-Volksth.: 21. Waffenschmied. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 15 und 17. Schöne Helena; 18., 19. u. 20. Blaubart. — **Bremen.** Stadtth.: 18. Wilhelm Tell; 20. Don Juan. — **Breslau.** Stadtth.: 16. Stumme von Portici; 18. und 20. Figaro's Hochzeit. — **Cassel.** Königl. Hofth.: 15. Stumme von Portici; 17. Hugenotten; 20. Wilhelm Tell. — **Chemnitz.** Stadtth.: 18. Alessandro Stradella; 21. Don Juan. — **Cöln.** Thalia-Th.: 15. Nachtwandlerin. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 15. Fra Diavolo; 17. Johann von Paris; 19. Teufels Antheil; 21. Figaro's Hochzeit. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 16. Undine; 18. Jüdin; 20. Krondiamanten. Thalia-Th.: 17. Banditen. — **Hamburg.** Stadtth.: 15. Oberon; 16. Lohengrin; 18. Hugenotten; 21. Lohengrin. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 15. Stumme von Portici; 18. Zauberflöte; 19. Alessandro Stradella; 20. Margarethe. — **Magdeburg.** Stadtth.: 15. Belisar; 18. Troubadour. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 15. Margarethe; 18. Norma. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 19. Maurer und Schlosser. — **Nürnberg.** Stadtth.: 15. Alessandro Stradella; 18. Schöne Galathea (Suppé); 19. Robert der Teufel; 20. Barbier von Sevilla. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 18. Lucia von Lammermoor. Czech. Nationalth.: 15. Maria Potocka (L. E. Miechura); 18. Robert der Teufel; 21. Dalibor (Smetany). — **Regensburg.** 17. Figaro's Hochzeit. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 15. Othello. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth. 15. Tannhäuser; 18. Barbier von Sevilla. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 16. Martha; 18. Romeo und Julie (Gounod); 19. Tannhäuser; 20. Figaro's Hochzeit; 21. Maskenball (Verdi).

Aufgeführte Novitäten.

Berthold (Th.), Clavierquart. (Dresden, Uebungsabend des Tonkünstlerver.)

Brahms (J.), Orchesterserenade in Ddur. (Basel, 5. Abonnementconc.)

— — Clavierconcert in Dmoll. (Wien, 6. Philharmon. Conc.)

— — Trio in Es dur für Pianoforte, Violine und Horn. (Mannheim, 2. Kammermusik im Aulasaale.)

Dietrich (A.), Symphonie in Dmoll. (Hamburg, 5. Philharm. Conc.)

— — Claviersonate zu 4 Händen. (Cöln, ausserordentliche Sitzung des Tonkünstlerver.)

Drobisch, „Des Vaters Fluch". Ballade f. Soli, Chor und Orch. (Hannover, Conc. des Engel'schen Vereins.)

Eckert (C.), Concert für Violoncell mit Orch. (Mannheim, Conc. des Hrn. Cossmann.)
Gade (N. W.), „Beim Sonnenuntergang", Concertstück f. Chor und Orch. (Cöln, 5. Gürzenichconc.)
Goldmark (C.), Claviertrio. (New-York, 2. Euterpeconc.)
Grützmacher (L.), Conc. für Violoncell mit Orch. (Erfurt, Conc. des Musikvereins.)
Raff (J.), Jubel-Ouverture. (New-York, Conc. des Helvetia-Männerchors.)
Reinecke (C.), Entr'act aus „König Manfred". (Breslau, 3. Abonnementconc. [2. Cykl.] der Breslauer Theatercapelle.)
Rheinberger (J.), Clavierquartett in Esdur. (Elbing, 4. Soirée musicale.)
Rommel (E.), Requiem. (Aschaffenburg, Conc. des Allgem. Musikver.)
Volkmann (R.), Fest-Ouverture. (Amsterdam, Conc. der Maatschappij „Felix meritis".)
— — Streichquart. in Emoll. (Dresden, Uebungsabend des Tonkünstlerver.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 43. Wiener musikalische Verhältnisse. — Berichte und Notizen.
— — No. 44. Besprechung („Die Rose vom Libanon", dramatische Dichtung von Peter Lohmann, Musik von Joseph Huber). — Berichte und Notizen.
— — No. 45. Die Verwendung der Schlüssel bei der Herausgabe älterer Musikwerke, mit besonderer Beziehung auf die „Denkmäler der Tonkunst". — Ein Bericht.
Caecilia (Rotterdam) No. 2. Inländische Berichte (Amsterdam, Maatschappij tot bevordering der toonkunst etc.). — Ausländische Concert- und Opernberichte.
Echo No. 1. Geschichte der Oper. Von C. Schulze. — Aus den letzten Tagen Ludwig's van Beethoven. Von Dr. F. Hiller. (Abdruck aus der Cölnischen Zeitung.) — Notizen. — Beilage: Rückblick auf die Beethoven-Festtage. — Notizen.
— — No. 2. Kunstnachrichten. — Beilage: Unsere [der Redaction] Thätigkeit bisher und weiterhin. Von H. Mendel. — Aus den Tonkünstlervereinen. — Notizen.
Neue Berliner Musikzeitung No. 2. Ein Wort zur Zeit. Von W. Lackowitz. — Berichte und Notizen.
— — No. 3. Recensionen (Compositionen von A. Tottmann und „Aus Beethoven's Briefen", v. Dr. J. Schlüter). — Berichte u. Notizen.
Neue Zeitschrift für Musik No. 4. Gehörbildungen und Geschmacksrichtungen in der Tonkunst. Von Otto Tiersch. — Besprechung (Theoretisch-praktische Pianoforteschule von J. Buwa). — Correspondenzen. — Nachrichten und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die musikalische Akademie in München übersandte dem bayrischen Frauenhilfsverein als Ergebniss ihres im vorigen Monat veranstalteten Wohlthätigkeitsconcertes die beträchtliche Summe von 1109 Fl.

* Musikalienverleger Hr. Jul. Schuberth, Firma J. Schuberth und Comp. in Leipzig und New-York, hat in dem grossh. Lehrer-Seminar in Weimar eine musikalische Bibliothek unter dem Namen „Liszt-Schuberth-Stiftung" durch Schenkung einer Anzahl werthvoller Musikalien im Betrage von ohngefähr 1500 Thlr. begründet.

* Hr. Anthony, der Oberregisseur des Stadttheaters zu Breslau, veröffentlicht in einem der letzten Hefte der „Deutschen Schaubühne" von Martin Perels einen Aufsatz, in dem er den Vorschlag macht, die bisherige Form des Ballets zu beseitigen, dasselbe unter Beifügung von Dialogen und Chören zu einem „dramatischen Tanzpoem" umzugestalten und ihm durch streng dramatische Conception einen höheren Werth zu geben. Die erste Anregung zu dieser Skizze soll dem Verfasser von dem Wiener Hofoperndirector Fr. v. Dingelstedt gegeben worden sein.

* Das Theater in Mainz soll demnächst geschlossen werden. Die Theilnahmlosigkeit des Publicums übersteige alle Begriffe, vielleicht auch ist dasselbe nicht bescheiden genug in seinen Ansprüchen.

* In Copenhagen soll ein neues königliches Theater erbaut werden.

* Wagner's „Fliegender Holländer" wird nächstens neu einstudirt im Hoftheater zu Hannover in Scene gehen. Bezüglich der auf den 27. Januar angesetzten ersten Aufführung desselben Werkes im neuen Wiener Hofoperntheater berichten dortige Blätter, dass bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal die ganze Tiefe der Bühne (130 Fuss) zur Verwendung kommen soll. Die beiden Schiffe werden jedes eine Länge von 5 Klaftern und bis zum Mastbaum eine Höhe von 30 Fuss haben. Die Imitation der Meereswellen soll durch aus Röhren strömenden Dampf (?) erzielt werden.

* Die Oper „Maria Potocka" aus dem Nachlass des czechischen Componisten L. E. Miechura ist am 15. d. M. im böhmischen Nationaltheater zu Prag zum ersten Mal in Scene gegangen. Der „äussere" Erfolg war ein bedeutender.

„König Gunther's Brautfahrt", eine neue, von Fr. Bittony gedichtete und von Gustav Michaelis in Musik gesetzte dreiactige komische Oper, soll zuerst in Berlin zur Aufführung kommen.

* Die Krollbühne in Berlin wird als nächste Neuigkeiten auf dem Gebiete der Oper H. Dorn's „Der Botenläufer von Pirna" und „Faublas" von Wuerst bringen.

* Für die Wiederbesetzung der durch den Tod Mercadante's vacant gewordenen Stelle eines Directors des Musikconservatoriums zu Neapel ist Verdi in Aussicht genommen; im Falle dieser das Anerbieten ablehnen sollte, dürfte die Wahl auf Petrella fallen.

* **Gestorben.** Anfang Januar starb in Stuttgart der Hofsänger Christian Spucker, der während vieler Jahre eines der thätigsten Mitglieder der dasigen Hofbühne gewesen; in letzter Zeit stand der Verstorbene einer Privatmusikschule vor. — Der in England sehr bekannte Orgelbau-Veteran Hill ist kürzlich gestorben.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: Mit sechs neuen Werken Jos. Rheinberger's hat Hr. Rob. Forberg in Leipzig seiner diesjährigen ersten Versendung Schmuck verliehen. Es bestehen dieselben in zwei Claviervorträgen (Scherzoso und Capriccio), Op. 45, einem Passionsgesang für vierstimmigen Chor mit Orgel: „Zur Feier der Charwoche", Op. 46, einer symphonischen Claviersonate, Op. 47, 4 deutschen Gesängen für Männerchor, Op. 48, 10 Trios für Orgel, Op. 49, und einer Clavierimprovisation über Motive aus der „Zauberflöte" [die erste derartige Arbeit Rheinberger's], Op. 51. — Von C. Reinecke ist auch heute wieder eine neue patriotische Aeusserung zu verzeichnen. Der Reinertrag einer als Melodrama mit Pianofortebegleitung componirten und soeben bei Th. Lissner in Leipzig erschienenen Ballade „Der Mutter Gebet" soll nämlich der Invalidenstiftung zufliessen. Der Hr. Verleger beregten Werkes hat demselben als erstem derartigen seines Verlages eine angemessene äussere Ausstattung mit auf den Weg gegeben. Ein Preis ist auf dem Titel nicht angezeigt.

In Sicht: Von E. D. Wagner's Kinder-Clavierschule, deren erster Theil sich die uns bekannt gewordene Anerkennung guter Lehrer des Pianofortespiels erwarb, wird nun bald der längst erwartete zweite Theil erscheinen.

Briefkasten. *Cl. F.* in *G.* bei *M.* Wir machen Sie auf „In Sicht" unter Musikalien- und Büchermarkt aufmerksam. — *R. S.* Mit Vorschlag einverstanden. — *J. V.* in *S.* Beitrag eingegangen. — *A. v. E.* in *W.* Berichte von dort erwünscht. Wir erwarten demnach baldigen Anfang.

Anzeigen.

[16.] Verlag von **Rob. Forberg** in Leipzig.

Nova No. 1. 1871.

Thlr. Ngr.

Abt, Franz, Op. 394. Siegesgesang, Gedicht von Hermann Franke, für vier Männerstimmen m. Begleitung von Blasinstrumenten oder des Pianoforte. Partitur mit untergelegtem Clavierauszug und Singstimmen — 20

Behr, François, Op. 218. Galop militaire, arrangé pour Piano à 4 ms . . . . . . — 15

Billeter, A., Op. 38. 4 Gesänge für 4 Männerst.
No. 1. „Munterer Bach" von J. v. Rodenberg. Part. und Stimmen . . — $7^1/_2$
„ 2. Kriegers Abschied von R. Burns. Part. und Stimmen . . . . . . — $7^1/_2$
„ 3. Wach auf, du schöne Träumerin. Part. und Stimmen . . . . . — $7^1/_2$
„ 4. Gelübde, von E. Schlegel. Part. und Stimmen . . . . — $7^1/_2$

Cramer, R., Kriegers Gruss an die Heimath. Tonstück für Pianoforte . . . . — 10

Hamma, B., Op. 16. Drei Lieder f. Männerchor.
No. 1. Das ganze Herz dem Vaterlande. Gedicht von E. Ritterhaus. Part. und Stimmen . . . . . — $7^1/_2$
„ 2. Der treue Kamerad. Lied im Volkston. Ged. von Jul. Sturm. Part. und Stimmen . , . . . — $7^1/_2$
„ 3. Der Frühling kommt. Ged. von Müller v. d. Werra. Part. und Stimmen . . . . — 10

Harnacke, C., Op. 4. Festmarsch f. Pianof. — 15

Hiller, Ferd., Ständchen. Albumblatt f. Pianof. zu vier Händen arrang. . . . . — 15

Nessler, V. E., Op. 33. 2 Lieder f. 4 Männerst.
No. 1. Letzter Gruss. Gedicht von A. Böttcher. Part. und Stimmen — $7^1/_2$
„ 2. Ein wenig Wein, ein wenig Liebe. Gedicht von Alfred Meissner. Part. und Stimmen . . . . . . — $7^1/_2$

Neumann, E., Op. 9. Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme. Text von E. Linderer. Für Bass . . . . — 5
Für Tenor . . . . — 5

—— Leipziger Coupletsänger. Sammlung auserwählter Lieder, Couplets, komischer Scenen etc. mit Begleitung des Pianoforte
No. 9. Wir nehmen, was wir kriegen. Text von E. Linderer . . — $7^1/_2$
„ 10. Das Leben gleicht einer Reise. Text von E. Linderer. . . — $7^1/_2$
„ 11. Requisiten-Couplet. Text von E. Linderer. . . . . . . — $7^1/_2$

Thlr. Ngr.

Rheinberger, Josef, Op. 45. Zwei Claviervorträge (Hrn. Johannes Brahms gewidmet).
No. 1. Scherzoso . . . . — 15
„ 2. Capriccio über ein Thema von Händel . . . . — 15

—— Op. 46. Zur Feier der Charwoche. Passionsgesang. Text von Schütze. Für vierstimmigen Chor m. Orgelbegleit. (Leicht ausführbar.) Part. und Stimmen . . . 1 10

—— Op. 47. Symphonische Sonate (Allegro, Menuetto, Intermezzos und Tarantella) für Pianoforte . . . . 1 $12^1/_2$

—— Op. 48. Vier deutsche Gesänge für Männerchor.
No. 1. Schlachtgebet. Ged. von Mosen. Part. und Stimmen . . . . — $12^1/_2$
„ 2. Heerbannlied. Ged. v. H. Lingg. Part. und Stimmen . . . . . . — 20
„ 3. Einem Todten. Gedicht von H. Lingg. Part. und Stimmen . — $12^1/_2$
„ 4. Mailied. Gedicht v. Scheffel. Part. und Stimmen . . . . — 20

—— Op. 49. Zehn Trios für die Orgel. Heft 1. 2. à 10 Ngr. . . . . — 20

—— Op. 51. Improvisation über Motive aus der „Zauberflöte" für Pianoforte . . — $27^1/_2$

Roberti, S. H., Soirées musicales. Duos faciles pour Violon et Piano.
No. 15. Wilhelm, C., Die Wacht am Rhein . . . . — 10
„ 16. Krug, F., Deutsches Soldatenlied . . . . — 10

Schulz-Weida, Jos., Op. 182. Vor Liebchens Fenster. Serenade für Pianoforte . . . — 15

—— Op. 204. Schwarzwälder Uhrenspiele. Tonstück für Pianoforte . . . . . . — $12^1/_2$

—— Op. 205. 's Herzklopf'n. Gedicht von L. A. Wertal, für eine Singstimme im Volkston mit Begleitung des Pianoforte . — $7^1/_2$

[17.] Im Verlage von **Falter & Sohn** in München erschienen soeben:

Acht zweistimmige Gesänge

für Sopran und Alt

mit Pianofortebegleitung

von

Carl Greith.

Op. 17.

Heft 1. 15 Ngr. Heft 2. 18 Ngr.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 3. Februar 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 6.

Zur Kritik der „Meistersinger".

Seit dem Erscheinen der „Meistersinger" hat sich schon eine ganz ansehnliche Literatur über sie angesammelt, theils voll schwärmerischer Bewunderung für ein wahrhaft grosses Kunstwerk, theils voll spöttelnder Verurtheilung einer durchaus verfehlten musikalisch-dramatischen Missgeburt. Eine gewissermaassen zaghafte Mittelstellung nimmt das für unparteiisch geltende grosse Publicum ein. Fragt man aber aus dessen Mitte Jemand um seine Privatansicht von diesem Werke, so kann man sicher sein, noch heute bei voller Anerkennung manches Schönen und Sympathischen einen Vorwurf gegen das Ganze erheben zu hören, den die zahreichen kritischen Bestrebungen eher gefördert als wenigstens versuchsweise widerlegt zu haben scheinen. Dieser lästige Vorwurf, der allerdings zunächst etwas Einleuchtendes für sich hat, betrifft nicht die „Meistersinger" nach ihrer Erscheinungsform als musikalisch-dramatisches Kunstwerk oder etwa speciell als eine wohl beachtenswerthe deutsche Komödie. Auch dieser Betrachtung wäre wohl noch eingehendere Kritik zu wünschen, besonders wenn der Theaterzettel, der in Aller Hände kommt, durch die nichtssagende Bezeichnung „grosse Oper" so bequem für ein allgemeines Missverstehen in dieser Hinsicht zu sorgen weiss. Besagter Vorwurf betrifft vielmehr die Privatidee des Meisters, welche sich in dieser Oper erst in zweiter Reihe darstellen will, von deren Darstellungsmöglichkeit die Kritik aber in erster Reihe gar keinen Begriff zu haben scheint, wenn sie auf einen solchen Vorwurf verfallen kann. Bezweckte Wagner die Ueberlegenheit seiner Musik über das in der Oper Althergebrachte in diesem Werke besonders zu zeigen, so spricht schon Zweierlei deutlich genug dagegen, dass er dies mittelst des musikalischen Theiles sollte bezweckt haben. Erstens hätte er einen solchen Beweis schon längst in seinen früheren Werken geliefert, die sich in ihrer eigenthümlichen Weise dem Althergebrachten doch schroff genug entgegenstellten; zweitens aber zeigt er in diesem Werke, das durchaus nur aus seiner Weise entsprungen ist, wie es ihm nicht darum zu thun war, eine Nebeneinanderstellung seiner und der alten Musik behufs recht deutlicher Kenntnissnahme ihrer Differenzen vorzunehmen, was allerdings auch eine monströse musikalische Musterkarte, aber nimmermehr ein Kunstwerk geworden wäre. Nur aber mit der Voraussetzung einer solchen Geschmacklosigkeit wird der Vorwurf begreiflich, der da behauptet, Wagner habe sich nun selber geschlagen, da er die besiegten „Meistersinger" eben singen lasse, wie seine Weise sei, während der siegreiche Ritter Walther, sein Repräsentant in der Oper, sich gerade in Melodien ergehe, wie man sie ihm wohl gar kaum zugetraut hatte. Das heisst doch nichts Anderes als: Walther sollte à la Wagner singen und die „Meistersinger" im Stile beliebiger Capelldirigenten, oder vielleicht gar französisch, italienisch oder je nachdem, und dann wollten wir mal sehen, ob Herr Walther noch siegen würde! Nun, das überlasse man doch der Kunstgeschichte; hier handelt es sich um eine Idee, die durchaus so speciell musikalisch nicht ist, vielmehr erst dadurch, dass sie wirklich allgemein menschlich ist, ihre Verwendung für ein Drama entschuldigt. Die Idee Wagner's ist der Sieg der Wahrheit über die Mode, über die eingenisteten Vorurtheile, die das einst nützlich Gewesene zum ewig Nothwendi-

gen stempeln wollen. Diese Idee spricht sich deutlich im Texte aus. Jung Walther erlöst die Musik aus den Fesseln alter Vorurtheile, wie sie die Tabulatur sanctionirt hatte, wonach eben Alles am Platze war, was die Mode so für angemessen fand, während die Wahrheit Jedes nur dort leidet, wo es wirklich am Platze ist. Dieselbe freie Wahrheit einer gesunden Natur befreit dann auch das schöne Evchen aus der Gefahr, ihre Hand einem der langweiligen Meister der Schule reichen zu müssen, indem der Junker durch seinen Sieg im Preisgesang sein frisches Leben mit ihrer blühenden Jugend zu neuer Hoffnung verbinden darf. Wenn nun solchergestalt die Dichtung Alles ausdrückt, was durch dieses Werk hinsichtlich der Privatidee des Meisters ausgedrückt werden sollte, so bleibt doch für die Musik nur noch eine möglichst vollendete Schöpfung ganz in der eigenthümlichen Weise des Componisten übrig; denn wie könnte er doch eine andere Sprache sprechen in einem Werke, das eben insbesondere seine Weise zu feiern bestimmt war? Eben er lässt ja stets die höchste Kunstregel zu lebendiger Geltung kommen, dass die Idee eines Kunstwerkes nicht durch ein blosses Nebeneinander von Einzelheiten ausgesprochen werden soll, sondern dass sich das Einzelne und das grosse Ganze stets durch einander erklären muss, damit die zu Grunde liegende Idee also aus der Vereinigung aller Theile zum Ganzen erst in ihrer Vollendung hervortrete. Allein die Hörer unserer Opernaufführungen befinden sich fast allgemein in dem Falle, nur durch das wohlgefällige Fortwandern von einer Nummer zur nächsten mit den gehörigen Erholungspausen einen einigermaassen klaren Eindruck des Ganzen — nämlich eine Probenkarte abgerissen hängen gebliebener Erinnerungen zu gewinnen, während ihnen die oben geforderte Erklärung „durch einander“ aber auch immer nur ein räthselhaftes „Durcheinander“ scheint und bleibt. Dieses Durcheinanders wegen wird ihnen auch Wagner zu einem Manne, der halb oder ganz närrisch nach den tollsten Curiositäten jagt, und sie bleiben sich nur völlig consequent, wenn sie hier die alleräusserste Curiosität von ihm erwarten. Eine solche erbauliche Kunstausstellung musikalischer Manieren aller Zeiten zum Zwecke der Verherrlichung der Wagner'schen wäre allerdings das curioseste Monstrum von moderner Bühnenerscheinung gewesen! Aber man hat wohl ganz vergessen, dass es Carricatur gewesen wäre? Dass es der Musik zumuthen geheissen hätte, sie solle hier Urtheile fällen über den und jenen minder wahren und edlen Stil? Die Musik hat aber nur den Ausdruck des Affectiven von der leisesten Stimmung bis zur rasendsten Leidenschaft; sie ist das Temperament des Dramas; sie drückt immer nur Wahrheit aus, wie jeder Affect Wahrheit ist, und eben dadurch harmonisirt sie alle Widersprüche wieder auf dem Grunde einer ewigen idealen Wirklichkeit. Wo aber Komik hervortreten soll, ist nicht sie das rechte Mittel; denn Komik ist Widerspruch und wendet sich wider sich selbst bis zur Verzerrung der Carricatur. Die Musik kann nur heiter, leicht, lebhaft sein, dies liegt in der Macht ihrer Formen, des Rhythmus und der Melodie; aber sie kann niemals komisch sein. Komisch ist das Individuelle; die Affecte aber, welche die Musik ausdrückt, sind erst dadurch individuell, dass man ihren universellen musikalischen Ausdruck auf die individuelle Person oder Handlung des betreffenden Dramas bezieht. So bleibt für die komische Zeichnung einer Gestalt wie Beckmesser der Musik nur die Anwendung gewisser komisch wirkender Individualitäten ihres Mechanismus, gewisser Instrumente des Orchesters übrig. Beckmesser, der Repräsentant nicht der „Meistersinger“, sondern des Musik maltraitirenden Merkerthums, ist auch der Einzige, der mit seinem Ständchen aus der Weise der Wagner'schen Muse heraustritt, eben weil es hier galt, die Unwahrheit zu verurtheilen durch sich selber, also das Gebiet der Musik überschritten ward. Hier steht der Stadtschreiber, der musiklose Mann der Feder, dem sie tüchtig gerupft wird, zumal er sich noch mit fremden zu schmücken sucht, dieser gelehrte Herr, der Alles am Schnürchen aufzuzählen weiss, was zur Kunst gehört, und nur die Kunst selber nicht besitzt, die vor Allem dazu gehört, — hier steht er so recht als der verlorene Sohn da, den die Mutter Musik von sich stösst. Doch auch er verleugnet sonst seinen Wagner'schen Ursprung so wenig wie seine Collegen der Meisterschule. Hans Sachs, Pogner, auch schön Evchen, Lene und David, ja selbst Ritter Walther, den man den Melodiösen schilt, sie Alle wirken musikalisch eben dadurch mit an der Feier ihres Meisters, dass sie Alle in seiner und keiner anderen Weise singen, auch wo es schöne Lieder sind. Freilich sind es gerade beim Junker Walther besonders viele schöne Lieder, doch auch nur, weil es die Sache will, weil doch einmal ein Preislied gefordert wird. Er braucht für uns dieses Preislied wirklich gar nicht zu singen und wäre nichtsdestoweniger der tüchtige Repräsentant der Wagner'schen Idee. Dazu stempelt ihn ja die ganze Dichtung; aber eben diese verlangt es auch, dass er das Lied singt — für die Meistersinger. Er singt es, weil es und wo es am Platze ist; wäre es nicht am Platze, würde er es nicht thun, während die alten Herren nach der Regel der Mode es in einer gewissen Weise vielleicht immer am Platz gefunden hätten. Mit Recht dient nicht jenes Lied Walther's, das nur hübsch lieblich sagen will: „Die Natur lehrte mich singen!“ zum Preisliede. Es wird da capo verlangt, d. h. es ist nur schön, darum hat man an einem Male nicht genug. Man könnte sagen: was nach mehr schmeckt, ist zu wenig; das vollkommene Kunstwerk sagt mit einem Male Alles. Mit Recht sagen nach dem zweiten Liede, welches nur eine Probe auf das dritte und eigentliche Preislied ist, die Meister, weils viel zu dramatisch, ja sogar ironisch und malitiös wird: „Versungen und verthan!“ Aber wie kann man verlangen, dass nun das dritte, das Preislied, in der dramatisch-recitativischen Weise, welche Wagner eigenthümlich ist, sollte gesungen werden, weil ja doch Wagner zeigen wolle, dass seine Weise den

Preis verdiene! Welche Ungereimtheiten doch von ihm verlangt werden! Hat jemals Einer behauptet, dass ein Preislied kein Lied sein soll? Ja, hier wird es doch verlangt! Darin liegt die Verblendung, welche jenen Vorwurf möglich machte. Man übersah es wieder einmal, dass Jedes an seinem Platze stehen muss. Wenn Telramund aus der Kirche tritt und wettert seine Anklage dem Schwanenritter ins Gesicht, dann singt er eben nicht: „O du mein holder Abendstern!“ — und greift Wolfram auf der stillen Abendwanderung wehmüthig in die Saiten seiner Harfe, dann hält er dem holden Abendstern nicht Pogner's Anrede an die Meistersinger, noch auch thäten die nordischen Spinnerinnen im „Holländer“ Recht daran, wollten sie die Manier der entsetzten Sachsen und Brabanter am Scheldeufer bei Ankunft des Zauberschwans anwenden, um Senta zu zerstreuen. Wo es eine dramatische Scene gilt, werden keine Lieder gesungen, und wo es Einem ums Herz ist wie dem Wälsungen Sigmund in der „Walküre“, da singt er sich die Wonne frei in einer schönen Melodie. Jedes an seinem Platz; und soll Herr Walther überhaupt ein Lied singen, so quält er sich durch einige missglückte Versuche, bis es ihm Dank gütigen Lehrmeistern und seinem jungen Herzen mit lieb Evchen's Bilde darin gelingt, und dann besteigt er den Hügel, weils die Sache will, und macht kein dramatisches Spectakel darauf, sondern singt sein Lied so gut als Einer, aber auch nur ein Lied. Der einzige Vorwurf, der noch übrig blieb, wäre der, dass es Wagner besser gelungen, als man ihm zugetraut. Da muss man aber nur bedenken, dass man sich schon etwas zusammennimmt, wenn es ein ausserordentliches Preislied gilt.

Aber die Leute bedenken gar nichts und pochen noch immer darauf: „Kann der Preis nur durch ein Lied errungen werden, so gebührt auch nur dem Liede, der Melodie der Preis!“ Ja, wo es sich um „Lieder“ handelt. Um diesen hartnäckigen Leuten genugzuthun, müsste aber freilich, weil es sich ja um „Opern“ handelt, auch in der Oper selbst Herr Walther eine Musterdarstellung etwa des „Tristan“ arrangiren, und Herr Beckmesser eine mindestens ebenso lange dramatische Musikdichtung im Stile seines Ständchens. Auf diese Weise hätte Wagner erst seine Absicht erreicht — oder das Begriffsvermögen der Leute hätte Wagner's Absicht erreicht. Gott sei Dank, dass er es bei der Oper à la Walther (d. h. Wagner) bewenden liess, obwohl er seine schlimmen Kritiker wohl schwerlich besser hätte strafen können, als ihnen den Genuss einer solchen „Beckmesser-Oper“ womöglich als Tetralogie für drei Tage und einen Vorabend aufzuzwingen!

Nein, Gott sei Dank, er hat uns mit einer Musterkarte verschont und um ein Kunstwerk bereichert; und dieses wird sich freilich immer noch weit mehr durch sich selber feiern können, als durch die beste in diesem Sinne erfundene Dichtung. Die Dichtung ist Schuld, dass man dem armen Walther seine Liederwuth vorwerfen konnte. Sieht man jedoch davon ab, was die Sache will, und betrachtet seine Lieder als reine Ergüsse der Wagner'schen Muse, gar nicht als Lieder mehr, noch weniger aber als von den Meistern verlangte Preisgesänge, so stellt sich ihr Werth vielleicht ganz anders dar, und es wird wohl das „versungene“ das zweite sein, welches unseren Preis erhält. Der Preis, der von Richtern ertheilt wird, richtet sich nach Bedingungen; das unbedingt Nothwendige aber, welches sein heiligstes Recht in seinem Hervorbrechen in die Erscheinung selber trägt, ertheilt auch in diesem seinen eigenen Dasein sich selber den Kranz. „Jedes an seinem Platz“ hat der Richter zu sagen, und in diesem Sinne siegt Walther mit Lied No. 3. „Hier bin ich, wo ich sein will“ sagt der warme, wahre Affect und tritt ins laute Leben ohne Frage nach Regeln und Bedingungen, und in diesem Sinn siegt Wagner wohl mit Lied No. 2.

Wenn eine Concurrenz ausgeschrieben wird für Entwürfe zu einem Dom in Berlin, und ich finde da einen wundervollen gothischen Bau, bis ins Kleinste genial nachempfunden den ewig bewundernswerthen Denkmalen unserer Vorzeit, und sind dahinter gar noch schöne Alpen gemalt; er aber schaut von einer stolzen Höhe im Glanz der sinkenden Sonne leuchtend in ein reiches Thal, dass Einem das Herz aufgeht bei dem Anblick, und man nichts Idealeres sich wünschen könnte als diese Kathedrale; und daneben hängt dann ein Plan, der in glücklichster Weise dem Stile des Schlosses zur Linken und des Museums zur Rechten entspricht und mit einem gewissen nicht minder genialen Verständniss jede gestellte Bedingung in hervorragender Weise erfüllt, so bin ich rasch entschlossen und erkenne den Preis dem an sich minder bedeutenden, aber durchaus geeigneten Entwurf, ohne zu verschweigen, dass Gothik und Alpen weit schöner sind, — nur leider nicht am Orte.

Hans von Wolzogen.

Kritik.

Hermann Zopff. Anbetung Gottes, Hymnus für Soli, Chor, Orchester und Orgel. Op. 25. Leipzig, C. F. Kahnt.

(Schluss.)

Für weniger werthvoll halten wir den fünften Satz für drei Frauenstimmen und Chor. Mit „Allgeist der Liebe“ beginnen erstere in langgehaltenen Accorden, von Violinen in der höheren Octave verdoppelt:



was nach dem Vorhergegangenen fremd erscheint. Die Klangwirkung ist der den Worten zu Grunde liegenden Vorstellung von der Unendlichkeit der Liebe der Gottheit entsprechend. Doch kann ein solch bestimmter musikalischer Ausdruck nur die ebenso bestimmte Vorstellung begleiten, und der Mangel dieser ist der Grund der fremden Erscheinung. Nur im ersten Satze war es

möglich, die Vorstellung von der unendlichen Liebe Gottes zur vollen, durch nichts bedrängten Klarheit kommen zu lassen. Hier, durch die besonders nach No. 4 sehr heftig sich aufdrängende Vorstellung der Hilfsbedürftigkeit ist sie verdunkelt und kann nicht mehr rein wie dort, sondern nur in Begleitung von anderen, sie beherrschenden auftreten. Der Ausdruck hierfür steht der Musik, wie keiner anderen Kunst, zu Gebote. Statt die in den Singstimmen auftauchende Vorstellung durch die Instrumente zu bestimmen, musste sie nach dem psychologischen Vorgange gleichzeitig als im Hintergrunde stehend bezeichnet werden, was mit Hilfe des folgenden Prüfungs-Motives
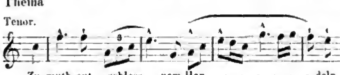


leicht gewesen wäre. Unmittelbar an die besprochene Stelle tritt das angeführte Motiv in den Orchester-Bässen, von drohenden Posaunen begleitet. Bittend wird es von den drei Solostimmen wiederholt auf die Worte „In schweren Prüfungsstunden stärke uns", von mächtigen Orchesterschlägen in C und E dur unterbrochen, worauf dann nach einem Zwischenspiel der Chor eintritt. Man könnte mir hier entgegenhalten, dass so scharf gegensätzliche Vorstellungen wie die angeführten nicht gleichzeitig, sondern nach einander aufträten und somit das Nacheinander der musikalischen Gegensätze gerechtfertigt wäre. Doch fällt dieser Einwand mit seinen Voraussetzungen: Eben diese Gegensätze sind nicht motivirt. Da die Vorstellung der Schwäche den Prüfungen gegenüber neu hinzugekommen ist, so musste sie sich nothwendiger Weise erst entwickeln, und jene Gegensätze konnten erst als Resultat der Entwickelung in der vom Componisten zu Anfang des Satzes behandelten Weise bestehen.

Wie am Anfange stehen sie nun zwar auch am Ende, wirken aber nicht als solche, weil die ganze Entwickelung nicht darauf angelegt ist und jene beiden Gedanken eben nur angedeutet, aber nicht ausgeführt sind. — Die musikalische Seite des Satzes anlangend, steht er zwar nicht an Wohlklang, jedoch an Fluss den anderen nach, vielleicht mit wegen seiner Homophonie, die nicht das Element des Componisten zu sein scheint. — Dass wir diesem Satze eine längere Auseinandersetzung widmeten, geschah, weil wir ihm, so wie er ist, seine Existenzberechtigung absprechen. Er stört den psychologischen Fortgang, und der Componist mag dasselbe gefühlt haben; denn er fängt den nächsten Satz da an, wo No. 4 aufgehört hat, in derselben deprimirten Stimmung, ja fast mit demselben Motive aus dem dortigen ersten Thema:



Ueber das Folgende können wir füglich rascher hinweggehen. No. 6, 7 und 8 hängen innerlich und äusserlich zusammen, so dass sie einen Satz bilden. In einer Instrumentaleinleitung und in dem dazu tretenden Frauenchore entwickelt sich zu den Worten „So wir hingeben uns unwürd'gem Kleinmuth und verzagen an dir" das eben angeführte charakteristische Motiv, dem eine mächtige Erhebung der Männerstimmen: „Erwecke uns zu muthentschlossenem Handeln" und der Blechinstrumente folgt, fortgeführt durch volles Orchester und Orgel. In einem Risoluto (als No. 7) wird das Thema
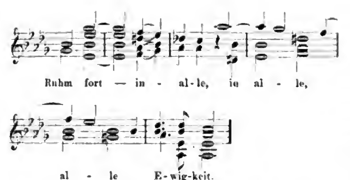


figurirt, bis zum ff wirksam gesteigert und mit einem dem Texte („für unser eignes Wohl und Glück") wie der Musik nach blassen Gegensatze (No. 8) erst für Soli, dann für Chor und endlich für beide zusammen der Satz geschlossen, von einigen ff „Erwecke uns" unterbrochen. (Eine schöne Klangwirkung bietet sich vom Eintritt des Chores an, der von der Harfe begleitet wird.)

Es folgen nun noch zwei Sätze, die beide den Schluss bilden, aber, ohne den Eindruck abzuschwächen, nicht neben einander bestehen können. Der Componist mag dies gefühlt haben: er erlaubt nach No. 9 einen Sprung zu den letzten 13 Takten von No. 10. Wir halten dies für vollkommen gerechtfertigt; denn psychologisch ist es unmöglich, am Ende (jedoch noch innerhalb) eines Gebetskampfes reflectirend noch einmal alle Phasen desselben an sich vorübergehen zu lassen, wie es in No. 10 geschieht. Und der Einheit des Werkes widerspräche es, wenn No. 10 nichts als Reflexion wäre. Die eigentliche Schlussstimmung beginnt inmitten des 9. Satzes und zwar mit den Worten: „Zu deinem Preis und Ruhm, fort in alle Ewigkeit", die sehr an den Schluss des Vaterunser anklingen. Wir ziehen ihn deshalb als Schlusssatz vor. Er beginnt mit Maestoso (Instr.)



Der Solotenor setzt mit dem ersten Motiv: „Verleih uns Geist von deinem Geist und göttliche Erkenntniss" ein, welches vom Chor weitergeführt wird. Daran schliesst sich eine gross angelegte Fuge, deren Thema vom Männerchor intonirt wird:





Sie gipfelt nach sehr wirksamem Aufbau in einem 33 Takte langen grossartigen Orgelpuncte auf As und schliesst nach Wiederkehr des Satzanfanges in Engführungen und vom Poco più maestoso an in einer mächtigen Vergrösserung des Themas in sämmtlichen Bässen. Wie schon oben angeführt, kann nach Angabe des Componisten hier ein Sprung gemacht werden, der jedoch nicht nach dem Schlusse des Satzes in Esdur, wie man nach der Stellung der betr. Anmerkung schliessen könnte, sondern nach dem 5. Takte vom Schlusse zurückgerechnet beginnen muss und auf das Amen in No. 10 überleitet. Die Composition ist somit zu einem vollkommen abgerundeten Schlusse gekommen, sogar äusserlich dadurch, dass das Amen der Solostimmen dem vergrösserten ersten Thema des ersten Satzes untergelegt ist.

Der Vollständigkeit halber referiren wir noch über No. 10. Die Einleitung des ersten Satzes leitet diesen ein und nun folgt fugirt der Hauptinhalt der früheren Sätze, worüber als Cantus firmus „alle in der Kirche Anwesenden" einen Choral zu singen haben. Dieser Gedanke ist kühn, scheitert aber an der Ausführung. Mit dem schon erwähnten Amen schliesst der Satz.

Wenn wir ihn als überflüssig bezeichneten, so geschah es durchaus nicht vom absolut musikalischen Standpuncte aus, sondern nur aus rein psychologischen Gründen. (Im ersten Falle würden wir sogar zweifeln, welchem von beiden Sätzen wir den Vorzug geben sollten.) Ein anderer kommt noch dazu: Die Wirkung des vollen Orchesters, der Orgel, der Soli, des Chores und vor Allem (wenn überhaupt möglich) des von der ganzen Gemeinde gesungenen C. f. stellen wir uns als eine überaus mächtige vor, doch zu gross für die ganze Anlage der Composition. Die Dimensionen dieses Gebäudes verlangen einen weniger kolossalen Schlussstein. Die Kuppel der Peterskirche passt eben nur zu diesem einen Dome, jeden anderen erdrückt sie.

Und nun noch einiges Allgemeine. Ein Gefühl hat uns beim Studiren der Composition nicht verlassen, das einer gewissen Hast, mit der Z. Alles anfasst, die es nicht zu einem grossen freien Wurfe kommen lässt. Sie äussert sich im Rhythmus wie in der Melodie. Das durch das ganze Werk gehende rhythmische Motiv 𝄽 ♪ ist ein fortwährendes Anlaufnehmen, das beständig ausser Athem hält, während die Melodie oft etwas Eckiges, Unruhiges an sich hat, was einen freien Erguss hindert. Meistentheils ist dies nur in der Exposition der Fall, während Z. in der Entwickelung glücklich darüber hinwegkommt. Von geschickter Factur, feinen Zügen etc., wie es jetzt Mode ist, wollen wir nicht reden. Man verlangt dergleichen von einem Conservatoristen. Die Polyphonie, deren sich Z. befleissigt hat, ist ein wesentlicher Bestandtheil der neueren Compositionsweise und braucht nicht als besonderer Vorzug angeführt zu werden.

Sollen wir endlich unser Urtheil über den Componisten zusammenfassen, so geht es dahin, dass wir in ihm ein Talent von Bedeutung erkennen, dem es an Wollen und Können, wie an ernstem Streben nicht mangelt. Und wenn Energie und Consequenz seine Bundesgenossen bleiben, hat die Kunst von ihm noch Manches zu hoffen. **K. Julius.**

Aug. Winding. Genrebilder für Pianoforte. Heft I, 25 Ngr., Heft II, 20 Ngr. Leipzig, E. W. Fritzsch.

Winding, der junge dänische Componist, hat durch seine bisher veröffentlichten Werke eine so günstige Meinung für sein nobles Talent erweckt, dass man gern und mit Spannung in die von ihm versandten Novitäten blickt. Die vorliegenden Genrebilder sind kleinere Tonstücke in Liedform und empfehlen sich besonders durch die Klarheit ihrer Gestaltung. Die Klippen, an denen neuere Saloncompositionen immer Schiffbruch leiden: zu weit getriebene Schwärmerei mit dem gewählten Motiv, Unübersichtlichkeit der Modulationsgruppen, oder leere Klangspielereien, waren einem Winding, wie wir dies erwarteten, zu plump. Seine zwölf Bilder haben alle ein ansprechendes Motiv; dass jedes originell sei, kann Niemand verlangen, aber keiner seiner Gedanken wird verfehlen, bei dem Hörer eine entsprechende Stimmung zu erzeugen, namentlich die Nummern 2 und 12 erwecken einen kleinen Anflug von Schwermuth, dem man gern nachgibt; die mehr scherzhaft gehaltenen Stücke erinnern zuweilen an das muntere Feentreiben im Clavierquartett des Componisten; die Mittel und Wege, die Winding geht, um ein gefasstes Bild weiter auszuführen, sind durchaus interessant und entbehren nicht poetischer Einfälle — wir erinnern namentlich an den Schluss von No. 5 —; die gute Klangbarkeit verlangt einen Spieler von mittlerer Ausbildung.

—r.

Biographisches.

Richard Wagner.

(Fortsetzung.)

Indem Wagner den „Friedrich Rothbart" als Schauspielstoff aufgab, wurde er keineswegs durch seine Fachstellung als Operncomponist dazu veranlasst. Er hatte die Untauglichkeit eines historisch-politischen Gegenstandes für die Kunst überhaupt erkannt, da er das Höchste, was er vom rein menschlichen Stand-

punct aus erschaute und mitzutheilen verlangte, in der Darstellung eines solchen nicht mittheilen konnte. Nichtsdestoweniger vollzog sich diese künstlerische Entscheidung Wagner's wesentlich unter der Einwirkung des Geistes der Musik. Wagner bezeichnet bei dieser Gelegenheit näher den Einfluss, den seine musikalische Stimmung auf sein künstlerisches Gestalten ausübte.

„Noch mit dem „Rienzi“ hatte ich nur im Sinne, eine „Oper“ zu schreiben: ich suchte mir zu diesem Zwecke Stoffe, und, nur um die „Oper“ bekümmert, nahm ich diese aus fertigen Dichtungen ..... Mit dem „fliegenden Holländer“ schlug ich eine neue Bahn ein, indem ich selbst zum künstlerischen Dichter eines Stoffes ward, der mir nur in seinen einfach rohen Zügen als Volkssage vorlag. Ich war von nun an in Bezug auf alle meine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder Musiker. Allein ich war ein Dichter, der des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Ausführung seiner Dichtungen sich im Voraus bewusst war; ich hatte dieses Vermögen soweit geübt, dass ich meiner Fähigkeit, es zur Verwirklichung einer dichterischen Absicht zu verwenden, vollkommen inne war, und auf die Hilfe dieser Fähigkeit beim Fassen dichterischer Entwürfe nicht nur sicher rechnen, sondern in dem Wissen hiervon diese Entwürfe selbst freier nach dichterischer Nothwendigkeit gestalten konnte, als wenn ich sie mit besonderer Absicht für die Musik gestaltet hätte. ... Das in der musikalischen Sprache Auszudrückende sind einzig Gefühle und Empfindungen; sie drückt den von unserer, zum reinen Verstandesorgan gewordenen Wortsprache, abgelösten Gefühlsinhalt der rein menschlichen Sprache überhaupt, in vollendeter Fülle aus; das Vermögen, auch das Individuelle, Besondere mit kenntlicher Schärfe zu bezeichnen, gewinnt sie durch die Vermählung mit der Wortsprache. Soll nun diese Verbindung eine erfolgreiche sein, so muss bereits in der Wortsprache selbst ein unabweisliches Verlangen nach dem Gefühlsausdrucke sich kundgeben. Hiernach bestimmt sich ganz von selbst der Inhalt dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat: es ist das von aller Convention losgelöste Reinmenschliche... Die dichterischen Stoffe, die mich zum künstlerischen Gestalten drängten, konnten nur von der Natur sein, dass sie vor allem mein Gefühlswesen, nicht mein Verstandeswesen einnahmen; nur das Reinmenschliche, von allem Historisch-Formellen Losgelöste konnte mich zur Theilnahme stimmen und zur Mittheilung des Erschauten anregen. Was ich erschaute, erblickte ich jetzt nur aus dem Geiste der Musik, aber nicht der Musik, deren formelle Bestimmungen mich für den Ausdruck noch befangen gehalten hätten, sondern der Musik, die ich vollkommen inne hatte, in der ich mich ausdrückte, wie in einer Muttersprache. Mit diesem Vermögen konnte ich mich jetzt frei und ungehemmt nur noch auf das Auszudrückende richten; nur noch der Gegenstand des Ausdruckes war mir das für mein Gestalten Beachtenswerthe. Gerade durch die gewonnene Fähigkeit des musikalischen Ausdruckes ward ich somit Dichter, weil ich mich nicht mehr auf den Ausdruck selbst, sondern auf den Gegenstand desselben als gestaltender Künstler zu beziehen hatte.“

„In der Natur des Fortschrittes aus dem musikalischen Empfindungswesen zur Gestaltung dichterischer Stoffe lag es nun ganz von selbst bedingt, dass ich den verschwimmenderen, allgemeineren Gefühlsinhalt dieser Stoffe zu immer deutlicherer, individuellerer Bestimmtheit verdichtete und so endlich da ankommen musste, wo der Dichter sicher und fest das durch den musikalischen Ausdruck Kundzugebende bezeichnet und von sich aus bestimmt. Bei aufmerksamer Betrachtung wird man daher finden, wie ich im „fliegenden Holländer“ in weitesten, vagesten Umrissen das zeichnete, was ich im „Tannhäuser“ und endlich im „Lohengrin“ mit immer deutlicherer Bestimmtheit zu sicherer Gestaltung brachte.“ —

Wie das Innehaben des Geistes der Musik Wagner bei der Wahl der dichterischen Stoffe und ihre wiederum dichterische Gestaltung beeinflusste, so äusserte auch sein auf diese Weise bestimmtes dichterisches Verfahren wiederum seine Rückwirkung auf den musikalischen Ausdruck und dessen Form. Dieser rückwirkende Einfluss gab sich in der Hauptsache in zwei Momenten kund: in der dramatisch-musikalischen Form überhaupt und in der Melodie insbesondere.

„Bestimmte mich von dem Wendepuncte meiner künstlerischen Richtung an ein für alle Mal der Stoff, und zwar der mit dem Auge der Musik ersehene Stoff, so musste ich in seiner Gestaltung nothwendig bis zur allmählichen gänzlichen Aufhebung der mir überlieferten Opernform fortschreiten .... Bei der dichterischen Gestaltung meiner Stoffe kam es mir unmöglich mehr auf eine entsprechende Ausfüllung vorgefundener Formen der Arie, des Duetts, Terzetts, der sogenannten Ensemblestücke u. s. w. an, sondern einzig auf eine gefühlsverständliche Darstellung des Gegenstandes im Drama überhaupt. Die plastische Einheit und Einfachheit des mythischen Stoffes brachte es nun mit sich, dass die Kraft der Darstellung auf wenige, immer wichtige und entscheidende Momente der Entwickelung concentrirt werden konnte; bei der Ausführung dieser wenigeren Scenen durfte ich nun mit einer den Gegenstand bis in seine letzten dramatischen Beziehungen erschliessenden Andauer verweilen. Die Natur des Stoffes drängte mich somit nicht im mindesten beim Entwurfe meiner Scenen, auf irgend welche musikalische Form im Voraus Rücksicht zu nehmen, weil sie selbst die musikalische Ausführung, als eine ihnen durchaus nothwendige, aus sich bedangen. Es konnte mir gar nicht mehr einfallen, die nothwendig aus der Natur der Scenen erwachsende musikalische Form durch gewaltsame Einpfropfung der herkömmlichen Operngesangstücksformen in ihrer natürlichen Gestaltung zu unterbrechen und zu hemmen. Somit ging ich

durchaus nicht grundsätzlich, etwa als reflectirender Formumänderer auf die Zerstörung der Arien, Duette oder sonstigen Opernform aus; sondern die Auslassung dieser Form erfolgte ganz von selbst aus der Natur des Stoffes. — Auf das Gewebe meiner Musik äusserte das bezeichnete dichterische Verfahren einen ganz besonderen Einfluss in Bezug auf die charakteristische Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive. Wie die Fügung meiner Scenen alles ihnen fremdartige, unnöthige Detail ausschloss und alles Interesse nur auf die vorwaltende Hauptstimmung leitete, so fügte sich auch der ganze Bau meines Dramas zu einer bestimmten Einheit, deren leicht zu übersehende Glieder eben jene wenigeren, für die Stimmung jederzeit entscheidenden Scenen oder Situtionen ausmachten: keine Stimmung durfte in einer dieser Scenen angeschlagen werden, die nicht in einem wichtigen Bezuge zu den Stimmungen der anderen Scenen stand, sodass die Entwickelung der Stimmungen aus einander eben die Einheit des Dramas in seinem Ausdrucke herstellten. Jede dieser Hauptstimmungen musste, der Natur des Stoffes gemäss, auch einen bestimmten musikalischen Ausdruck gewinnen, der sich der Gehörempfindung als ein bestimmtes musikalisches Thema herausstellte. Wie im Drama die Fülle einer entscheidenden Hauptstimmung nur durch eine, dem Gefühle immer gegenwärtige Entwickelung der angeregten Stimmungen überhaupt zu erzeugen war, so erhielt auch der musikalische Ausdruck einen entscheidenden Antheil an dieser Entwickelung durch ein Gewebe der Hauptthemen, das sich nicht über eine Scene (wie früher im einzelnen Operngesangsstücke), sondern über das ganze Drama, und zwar in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht, ausbreitete.“ Wagner macht hierbei darauf aufmerksam, wie er auf dieses Verfahren, das in seiner beziehungsvollen Ausdehnung über das ganze Drama nie zuvor angewendet worden war, nicht durch Reflexion, sondern einzig durch praktische Erfahrung und durch die Natur seiner künstlerischen Absicht hingeleitet worden sei. „Ich entsinne mich, noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des „fliegenden Holländers“ schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Acte entworfen und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stück legte ich unbewusst den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder; es war das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie es vor meiner Seele stand; und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine „dramatische Ballade“ zu nennen. Bei der endlichen Ausführung der Composition breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir.“

Den Einfluss seines dichterischen Verfahrens auf die Bildung seiner Themen, auf die Melodie bezeichnet Wagner in folgender Weise.

„Aus der absolut musikalischen Periode meiner Jugend her entsinne ich mich, oft auf den Einfall gerathen zu sein, wie ich es wohl anzufangen hätte, um recht originelle Melodien zu erfinden, die einen besonderen, mir eigenthümlichen Stempel tragen sollten. Je mehr ich mich der Periode näherte, in welcher ich mich für mein musikalisches Gestalten auf den dichterischen Stoff bezog, verschwand diese Besorgtheit um Besonderheit der Melodie, bis ich sie gänzlich verlor. In meinen früheren Opern ward ich rein durch die traditionelle oder moderne Melodie bestimmt, die ich ihrem Wesen nach nachahmte, und, eben in jener Besorgniss, durch harmonische und rhythmische Künsteleien nur als besonders und eigenthümlich zu modeln suchte. In meinem „Liebesverbote“ war ich offen auf die Nachbildung der modernen italienischen Cantilene verfallen, während mich im „Rienzi“ der italienisch-französische Melismus bestimmte, wie er mich zumal aus den Opern Spontini's angesprochen hatte. Die moderne Opernmelodie verlor nun aber ihren Einfluss auf mich immer mehr und endlich gänzlich, als ich mich mit dem „fliegenden Holländer“ beschäftigte. Lag dies zunächst in der Natur des ganzen mit dieser Arbeit neu eingeschlagenen Verfahrens begründet, so erhielt ich nun aber auch eine entschädigende Nahrung für meine Melodie aus dem Volksliede, dem ich mich hierbei näherte. Schon in der Ballade bestimmte mich das unwillkürliche Innehalten der Eigenthümlichkeiten des nationalen Volksmelismus, noch entscheidender aber in dem Spinnerliede und namentlich in dem Liede der Matrosen. Das, was die Volksmelodie dem modernen italienischen Melismus gegenüber am kenntlichsten auszeichnet, ist hauptsächlich ihre scharfe rhythmische Belebtheit, die ihr vom Volkstanze her eigen ist. Im „fliegenden Holländer“ berührte ich nun wohl die rhythmische Volkmelodie, aber genau nur da, wo der Stoff mich überhaupt in Berührung mit dem nationalen Volkselemente brachte. Ueberall da, wo ich die Empfindungen dramatischer Persönlichkeiten auszudrücken hatte, musste ich mich der rhythmischen Volksmelodie durchaus enthalten; hier war die Rede selbst auf eine Weise wiederzugeben, dass nicht der melodische Ausdruck an sich, sondern die ausgedrückte Empfindung die Theilnahme des Hörers anregte. Die Melodie musste daher ganz von selbst aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede entstehen; für sich, als reine Melodie, durfte sie gar keine Aufmerksamkeit erregen, sondern diess nur soweit, als sie der sinnlichste Ausdruck einer Empfindung war, die eben in der Rede deutlich bestimmt wurde. — Mit wie wenig berechnender Reflexion ich in diese neue, von dem üblichen Operncompositions-Verfahren vollständig abweichende Bahn einlenkte, wird aus der Betrachtung

meiner Musik zum „fliegenden Holländer“ ersichtlich, hier bestimmte mich der gewohnte Melismus mitunter noch so sehr, dass ich sogar die Gesangscadenz hie und da noch ganz nackt beibehielt. — Die Einbusse meiner Melodie an rhythmischer Bestimmtheit, oder besser: Auffälligkeit ersetzte ich ihr nun durch eine harmonische Belebung des Ausdruckes; ich gab ihr anstatt des absolut musikalisch-rhythmischen Gewandes eine harmonische Charakteristik, die sie jederzeit zum sinnlich entsprechendsten Ausdruck der im Verse vorgetragenen Empfindung machte. Ich erhöhte ferner die individuelle Wirksamkeit des Ausdruckes durch eine immer bezeichnendere Begleitung des Instrumentalorchesters, das an und für sich die harmonische Bedeutung der Melodie zu versinnlichen hatte.“ — Nur Eines blieb Wagner noch aufzufinden übrig, nämlich: eine neu zu gewinnende rhythmische Belebung der Melodie aus dem Verse, aus der Sprache heraus. Auch hierzu sollte er gelangen, und zwar liess ihn der dichterische Stoff selbst die geeignete künstlerische Form finden. — „Als ich den „Siegfried“ entwarf, fühlte ich, mit vorläufigem gänzlichen Absehen von der musikalischen Ausführungsform, die Unmöglichkeit, oder mindestens die vollständige Ungeeignetheit davon, diese Dichtung im modernen Verse auszuführen. Ich war mit der Conception des „Siegfried“ bis dahin vorgedrungen, wo ich den Menschen in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung vor mir sah. Hier, in der Bewegung dieses Menschen, war kein gedankenhaftes Wollen der Liebe mehr, sondern leibhaftig lebte sie da, schwellte jede Ader und regte jede Muskel des heiteren Menschen zur entzückenden Bethätigung ihres Wesens auf. So, wie dieser Mensch sich bewegte, musste aber nothwendig auch sein redender Ausdruck sein; hier reichte der moderne Vers mit seiner verschwebenden, alles lebendigen Knochengerüstes entbehrenden Gestalt nicht mehr aus. Somit musste ich auf eine andere Sprachmelodie sinnen; und doch hatte ich in Wahrheit gar nicht zu sinnen nöthig, sondern nur mich zu entscheiden, denn an dem urmythischen Quelle, wo ich den jugendlich schönen Siegfriedmenschen fand, traf ich auch ganz von selbst auf den sinnlich vollendeten Sprachausdruck, in dem einzig dieser Mensch sich kundgeben konnte: den nach dem Sprachaccente zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügenden stabgereimten Vers.“ (Eingehender hat sich Wagner über den Stabreim im dritten Theile von „Oper und Drama“ ausgesprochen.)

Wir haben Wagner's Mittheilungen über die entscheidende Wendung in seiner Entwickelung ausführlicher wiedergegeben, nicht nur, weil durch sie das Wesen der neu eingeschlagenen Richtung, wenigstens was das Verhältniss von Poesie und Musik betrifft, bündig bezeichnet wird, sondern vor Allem, weil das streng Genetische, durchaus Unwillkürliche, das innerlich Nothwendige in Wagner's Entwickelung daraus erhellt. Erst mit dem Abschluss dieser Entwickelung kam ihm auch das Bewusstsein über das Wesen derselben. Es kann dies nicht nachdrücklich und oft genug betont werden gegenüber der wiederholt ausgesprochenen Ansicht, als ob die Grundsätze von Wagner's künstlerischer Praxis rein das Ergebniss der Reflexion, eigensinnige subjective Schrullen wären. —

Im Herbst des Jahres 1848 hatte Wagner die Dichtung von „Siegfried's Tod“ ausgeführt. Aus dieser Zeit (September) ist einer Aufführung eines Bruchstückes (Schluss des ersten Actes) aus „Lohengrin“ in einem Concert der königl. Capelle zu gedenken. — Bei der Beschäftigung mit dem „Siegfried“ hatte Wagner die Möglichkeit einer Darstellung desselben unter den bestehenden Verhältnissen ganz aus den Augen gelassen; er sah die dichterisch technische Vollendung des Werkes nur für eine innerliche Genugthuung, für eine Befriedigung seines inneren Dranges an. Die vereinsamte traurige Stellung als Künstler musste ihm aber gerade hieran zum schmerzlichen Bewusstsein kommen; der nagenden Wirkung dieses Schmerzes suchte er durch Befriedigung seines rastlosen Triebes zu neuen Entwürfen zu wehren. „Wie ich mit dem „Siegfried“ durch die Kraft meiner Sehnsucht auf den Urquell des Reinmenschlichen gelangt war, so kam ich jetzt, wo ich diese Sehnsucht dem modernen Leben gegenüber durchaus unstillbar und von Neuem nur die Flucht vor diesem Leben durch Selbstvernichtung als Erlösung erkennen musste, auch an dem Urquell aller modernen Vorstellungen von diesem Verhältnisse an, nämlich dem menschlichen „Jesus von Nazareth.“ Im Unterschied von dem symbolischen Jesus, der, menschlich aufgefasst, angesichts der Unmöglichkeit, eine hohle und nichtswürdige Sinnlichkeit, wie sie ihn umgab, zu einer neuen, der Gemüthssehnsucht entsprechenden Sinnlichkeit zu gestalten, nach dem Tod verlangte, reizte es Wagner, das Selbstopfer Jesus' nur als „die unvollkommene Aeusserung desjenigen menschlichen Triebes“ darzustellen, „der das Individuum zur Empörung gegen eine lieblose Allgemeinheit drängt, zu einer Empörung, die der Einzelne allerdings nur durch Selbstvernichtung beschliessen kann, die gerade aus dieser Selbstvernichtung heraus aber noch ihre wahre Natur dahin kundgibt, dass sie wirklich nicht auf den eigenen Tod, sondern auf die Verneinung der lieblosen Allgemeinheit ausging.“ In diesem Sinne suchte Wagner seiner empörten Stimmung Luft zu machen mit dem Entwurfe eines Dramas „Jesus von Nazareth“. Zwei Bedenken hielten ihn aber von der Ausführung ab: diese erwuchsen einerseits aus der widerspruchsvollen Natur des Stoffes, wie er vorliegt, andererseits aus der erkannten Unmöglichkeit, auch dieses Werk zur öffentlichen Aufführung zu bringen.

Ein Blick aus seiner brütenden Einsamkeit heraus auf die politische Aussenwelt zeigte ihm jetzt die bevorstehende Katastrophe, die entweder die vollständige Fortdauer der alten Zustände, oder den vollständigen Durchbruch des Neuen zur Folge haben musste. Bei dieser Lage der Dinge erschienen ihm seine früher gefassten Pläne, wie der einer Theaterreform, als gänzlich unfruchtbar. Er gab sie auf, wie Alles, was ihn

mit Hoffnung erfüllt und so über die wahre Lage der Dinge getäuscht hatte. Im Vorgefühl der unvermeidlichen Entscheidung, die auch ihn treffen musste, sobald er eben nur seinem Wesen und seinen Gesinnungen treu blieb, floh er jetzt jede Beschäftigung mit künstlerischen Entwürfen. „Des Morgens verliess ich mein Zimmer mit dem öden Schreibtische und wanderte einsam hinaus in das Freie, um mich im erwachenden Frühlinge zu sonnen und in seiner wachsenden Wärme alle eigensüchtigen Wünsche von mir zu werfen, die mich irgend noch mit täuschenden Bildern an eine Welt von Zuständen fesseln konnten, aus der all mein Verlangen mit Ungestüm mich hinaustrieb. — So traf mich der Dresdener Aufstand [Mai 1849], den ich mit Vielen für den Beginn einer allgemeinen Erhebung in Deutschland hielt, wer sollte nach dem Mitgetheilten so blind sein wollen, nicht zu ersehen, dass ich da keine Wahl mehr hatte, wo ich nur noch mit Entschiedenheit einer Welt den Rücken kehren musste, der ich meinem Wesen nach längst nicht mehr angehörte!" —

(Fortsetzung folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Wien.

Gotthard's Novitätensoirée — „Paulus" von Mendelssohn im Hofburgtheater — 4., 5. und 6. Philharmonisches Concert — Herr Friedrich Gernsheim — Frl. Pauline Fichtner — Frl. Anna Regan — Eleven-Concert Passy Cornet — Grillparzer-Feier — Quartette (Florentiner und Hellmesberger).

Die Pause, welche uns zur Erholung von den aufregenden Tagen der Beethoven-Feier gewährt wurde, war nicht allzu gross. Am 20. December v. J. hatten die Festlichkeiten mit dem Banquet ihren officiellen Abschluss gefunden, und schon am nächsten Tage beeilte sich der geschätzte Musikalienhändler Hr. J. P. Gotthard, mit einer sogenannten Novitätensoirée den unterbrochenen Faden der Saisonconcerte wieder aufzunehmen. Hr. Gotthard ist in dieser (bereits in vorverflossener Saison von ihm begründeten) „Novitätensoirée" bemüht, den Besuchern derselben eine Uebersicht der während eines bestimmten Zeitraums, z. B. eines Jahres, in seinem Verlage erschienenen Kammer-, Clavier- und Gesangscompositionen zu gewähren. Diese Idee ist gewiss anerkennenswerth und praktisch; indem dem Publicum und der Kritik regelmässig das innerhalb bestimmter Perioden neu Producirte vorgeführt wird, gewinnen wir allmählich ein mindestens in den Hauptzügen richtiges Bild der Production unserer Zeit überhaupt. — Gar zu günstig kann freilich unser Urtheil über letztere nicht ausfallen, dieses um so weniger, wenn wir bedenken, dass gerade in Hrn. Gotthard's — des vielleicht gebildetsten und vorgeschrittensten unserer Wiener Musikalienhändler — Verlag nur dem verhältnissmässig Edleren, Gehaltvollsten der Zutritt gestattet ist.

Es fehlt unserer musikalischen Gegenwart, von ein paar bahnbrechenden genialen Geistern ersten Ranges abgesehen, fast durchaus an wahrhaft schöpferischen, originalen Talenten, es wird im strengsten Sinne nicht so sehr producirt, als vielmehr reproducirt.

Zu den relativ beachtenswertheren Erscheinungen unter den jüngeren österreichischen Tonsetzern zählt unstreitig Julius Zellner, der strebsame Autodidakt, dessen Symphonie neulich im 2. Philharmonischen Concerte (wir haben darüber berichtet) eine so wohlwollende Aufnahme gefunden. Aber auch Jul. Zellner ist Epigone durch und durch, er hat sich der Schumann'schen Richtung, wie wir dieses schon einmal hervorgehoben, mit Leib und Seele verschrieben.

In der Phantasie über ein altdeutsches Lied, dem interessantesten und bedeutendsten der in Gotthard's Novitätensoirée aufgeführten Clavierstücke, hat sich Zellner die hervorragendsten äusseren Vorzüge Schumann's: die glänzende Bravourtechnik und Accordenfülle, die eigenthümliche Harmonik und Rhythmik — bereits so vollständig eigen gemacht, dass wir ein nachgelassenes Schumann'sches Werk vor uns zu haben glauben, welches sich so Manchem im „Carneval", den „Kreislerianen", der C-Phantasie, Op. 17, würdig zur Seite stellt.

Nachdem Zellner Schumann derart in sich aufgenommen, bedürfte es, sollen seine Compositionen nicht blos ephemere, sondern wahrhaft bleibende Bedeutung gewinnen, eben nur bei gewissenhaftester Festhaltung der durch sein geniales Vorbild gewonnenen technischen und formellen Meisterschaft, einer geistigen Emancipation, wie wir sie bei Brahms und Rubinstein, die im Grunde ebenfalls Schumannianer, sich mitunter mit so glücklichem Erfolge haben vollziehen sehen. Einen Anlauf zu solcher Emancipirung nehmen wir in der „Phantasie", die wir übrigens namentlich allen exclusiven Schumann-Spielern, deren Zahl Legion, als eines der geistvollsten Variationenwerke und dankbarsten Clavierstücke der Gegenwart besonders empfehlen können, wenigstens in einzelnen Details wahr; ganz erscheint dagegen jede selbständige Tonsprache aufgegeben in der Claviersuite Op. 4 (bereits voriges Jahr im „Musikal. Wochenbl." besprochen) und dem Claviertrio Op. 5, H moll, Stücken, welche ebenfalls in der Novitätensoirée zur Aufführung gebracht wurden. In dem Trio sticht wieder die noble Haltung und treffliche Factur besonders der ersten Sätze hervor, Alles ist gleichsam aus einem Gusse geschaffen, fix und fertig, nach dieser Seite im Formellen hat Jul. Zellner fast Nichts mehr, ausser einer auch hier freisinnigeren Anschauung, zu lernen.

Dieses Zellner'sche Trio wurde von den HH. Epstein, Jean Becker und Hilpert vortrefflich gespielt, ebenso meisterlich verstand es Hr. Door, die verborgensten Feinheiten der „Phantasie" ins hellste Licht zu setzen. — Hr. Door spielte noch ein nachgelassenes Allegretto von Franz Schubert, ein nicht tiefes, aber anmuthiges Stück, welches, im Rhythmus an den „Jäger" aus den „Müllerliedern" erinnernd, die Individualität seines Schöpfers unverkennbar ausprägt. Die übrigen Claviernummern der Novitätensoirée: „Phantastische Tänze", Op. 9, von Herzogenberg (dem Componisten einer in Graz sehr beifällig aufgeführten grossen Cantate „Columbus") und „Sechs Stücke in Tanzform" von Gotthard gehören durchaus jenem ursprünglich Franz Schubert'schen Productionsfelde an, welches, seit es Johannes Brahms durch seine „vierhändigen Walzer" Op. 39 von Neuem in Schwang und allgemeine Beliebtheit gebracht, wohl gar zu fleissig angebaut wird. Die neue Gotthard'sche Composition dieses Genres erschien uns viel werthvoller schon durch ihre einfache Natürlichkeit, als die Herzogenberg'sche, obgleich auch in jener Gotthard seine früher erschienenen so anziehenden Sammlungen ähnlicher Art nicht mehr erreicht. — Minder glücklich war in der Novitätensoirée das Gesangliche vertreten. — Wir wären allen Ernstes in Verlegenheit, sollten wir irgend ein Bedürfniss namhaft machen, welchem durch den Druck dieser „sehr destinguirten", sehr mit sich selbst zufriedenen Lieder von Herzogenberg, Franz Chotek, Dessauer etc. abgeholfen werden sollte. Am besten gefiel noch des Concertgebers liebenswürdig anspruchsloses „Liebesglück", welches sich in der melodisch-populären Weise unseres Esser ergeht und von Frl. Anna Schmidtler mit trefflicher Aussprache und grosser Innigkeit, dabei aber mit wahrhaft theatralischer Gesticulation gesungen wurde.

Im Ganzen gewährte uns diese „Novitätensoirée" manche freundliche Anregung, ohne im Geringsten die Erinnerung an die Genüsse des Beethoven-Festes irgendwie abzuschwächen. Ein wahres Sturzbad eiskalten Wassers nach den gewaltigen Eindrücken des „Fidelio", der „Neunten", der D-Messe bereitete uns aber wieder einen Tag später — am 22. December — die Aufführung des Mendelssohn'schen „Paulus" durch die Tonkünstler-

gesellschaft „Haydn" im Hofburgtheater. Abgesehen von der beispiellos schlechten Akustik dieses Locales (der Klang wird quantitativ und qualitativ depotenzirt; wie machtlos ein noch so stark besetzter Chor verhallt, wie die schönsten, den Holzbläsern zugewiesenen Stellen gemein werden, davon kann nur ein wirkliches Anhören die rechte Vorstellung geben) bilden überhaupt diese „Haydn-Akademien", welche grossartige Werke mit den disparatesten Elementen der Welt, mit wenigen ganz flüchtig abgehaltenen Proben aufführen — dem in Wien zehn Jahre lang nicht gegebenen „Paulus" ward eine einzige Probe gewidmet — einen höchst wunderlichen Anachronismus in unserem, sonst bezüglich der gebieterischen Forderung vollendeter, ausgefeilter Darstellung der Werke ganz auf modernem Standpuncte stehenden Musikleben.

Hr. Hellmesberger gab sich um die Leitung der „Paulus"-Aufführung aufrichtige, leider nur vom mässigsten Erfolge belohnte Mühe, die Chöre kamen mehrere Male ganz ausser Rand und Band, lediglich die tüchtigen Solistinnen (Frau Dustmann, Frl. Gindele, Hr. Bignio, Hr. Walter — „das Weitere verschweig ich") verhüteten ein eclatantes Fiasco. — Frau Dustmann sang sogar als energische Chorführerin in sämmtlichen Ensemblenummern mit, mehr als eine heikliche Stelle wurde durch den Eifer dieser wahren Künstlerin gerettet.

(Schluss folgt.)

Kürzere Correspondenzen.

Leipzig. Mozart's Ddur-Symphonie (ohne Menuett) war die erste Programmnummer des 14. Gewandhausconcertes. Sie kam leider aber nicht zu der Ausführung, wie wir sie an diesem Orte classischen Werken gegenüber gewohnt sind. Ganz abgesehen von der nicht reinen Stimmung einiger Blasinstrumente, kamen manche und sogar einige recht auffällige Versehen vor, die in der technischen Ausführung einer Mozart'schen Symphonie keinen Grund finden. Das Orchester söhnte aber vollständig den Hörer mit sich aus durch die pracht- und zugvolle Wiedergabe der den zweiten Theil ausfüllenden Sinfonia eroica von Beethoven, die ihm in derselben Vollendung nicht leicht ein anderes ähnliches Institut nachspielen wird. — Den Raum zwischen den beiden Symphonien füllten die Solovorträge des Violoncellisten Hrn. B. Cossmann und unseres gediegenen ersten Hornisten Hrn. Gumpert aus. Ersterer verpflichtet uns zu besonderem Dank für die Wahl des herrlichen Concertes von Schumann, das wir vielleicht nur einmal (von F. Grützmacher) in gleich meisterlicher Weise gehört haben. Ausserdem spielte der verehrte Gast noch ein für Violoncell mit Clavierbegleitung bearbeitetes Chopin'sches Nocturne und eine etwas leicht wiegende Tarantelle eigener Composition. Unserem Hrn. Gumpert gab ein melodiöses Nocturne von C. Reinecke günstige Gelegenheit zur Entfaltung seiner echt künstlerischen Behandlung seines Instrumentes. Beide Künstler erwarben sich den reichen Beifall des Publicums für ihre prächtigen Leistungen. — Auch für die zweite Kammermusik des 2. Cyklus am gleichen Ort hatte man Hrn. Cossmann zu gewinnen gewusst. Er betheiligte sich hierbei mit Hrn. Capellmeister Reinecke an der Ausführung der Adur-Sonate (Op. 69) von Beethoven und einer von Piatti neu bearbeiteten und herausgegebenen Sonate (ebenfalls für Violoncell und Pianoforte und aus derselben Tonart) von Boccherini. Einen so guten Eindruck, wie Hrn. Cossmann's Spiel im vorerwähnten Concert hinterliess, nahmen wir in Folge ganz auffälliger und anhaltender Intonationsschwankungen, an welchen wohl nur eine Stimmungsdifferenz zwischen Violoncell und Flügel die Schuld sein konnte, diesmal nicht mit uns fort. Glücklicherweise machte sich diese Fatalität mehr in der zweiten Sonate, der wohl auch durch ein reineres Spiel keine interessante Seite abgewonnen worden wäre, geltend. — Weitere Programmnummern waren das nachgelassene Bdur-Streichquintett von Mendelssohn und das Amoll-Streichquartett von Schumann. In diesen beiden Werken spielte Hr. Concertmeister Röntgen die erste Violine, die HH. Haubold, Concertmeister David, Hermann und Hegar theilten sich in die Besetzung der übrigen Instrumente. Hr. Röntgen stand seinem Part in meisterlichster Weise vor, wie auch die übrigen Herren, vorzüglich bei Wiedergabe des ganz besonders auch wegen der Wahl zu verdankenden Quartettes, ihr Bestes zum schönsten Gelingen beitrugen. — Rücksichtlich der Programme zu den zwei noch bevorstehenden Kammermusiksoiréen sind wir wirklich neugierig, ob Brahms' prächtige Violoncellsonate für diesen Winter die einzige Novität, nämlich der Neuzeit angehörende, bleibt? Vielleicht wird uns schon das nächste Mal mit einer neuen „Ausgrabung" Antwort auf unsere unberufene Frage! — —.

Leipzig. Zum Geburtstag Mozart's, am 27. Januar, wurde „Idomeneus" neueinstudirt gegeben. So dankenswerth die Wahl dieses Jugendwerkes von Mozart ist, so hätten wir doch für eine Mozart-Feier eine von den Opern gewünscht, in welchen die volle Reife und Selbständigkeit des Componisten herrscht und zwar den bei den letzten Aufführungen stiefmütterlich behandelten „Don Juan". „Idomeneus" hat neben hohen Schönheiten doch auch Vieles, womit dem damaligen Zeitgeschmack gehuldigt wurde. Allerdings sind die tragischen Momente, überhaupt die Ensembles mit einer genialen Kraft concipirt, welche Gluck ebenbürtig ist, allein um einen antiken Stoff musikalisch zu geniessen, möchten wir lieber eine Oper dieses letztgenannten Meisters selbst hören. Da aber die Aufführungen Gluck'scher Opern in Leipzig zum Mythus geworden sind, dies auch noch mancherlei Ursachen halber vorläufig bleiben werden, so befürworten wir lieber die Aufführung neuer deutscher Opern und nehmen hierbei gleich Gelegenheit, den Lesern zu melden, dass eine solche: „Dornröschen" von August Langert in nicht ferner Zeit hier zur Aufführung gelangen wird. — „Idomeneus" bietet den Sängern schwere Aufgaben. Die Titelrolle liegt indessen günstig für den zwischen Tenor und Bariton liegenden Timbre des Hrn. Gross. Er bewältigte auch nach technischer Seite hin die Schwierigkeiten mit Glück und fand sich endlich mit den vielen schmerzlichen Geberden, welche er als trostloser Vater die ganze langweilige Handlung hindurch zu leisten hat, gut ab. Des Idomeneus Sohn, Idamantes, wurde von Frl. Borée tadellos dargestellt; sehr vorzüglich besetzt waren ferner Ilia und Elektra durch Frl. Mahlknecht und Fr. Peschka-Leutner. Wenn es letzterer Dame weniger gelingt, weichere und sanftere Gefühle auszudrücken, so liegt dieses theilweise an der Eigenthümlichkeit ihres Organs; gerade dieses befähigt sie aber, in den heroischen und rachebrütenden Arien Mozart'scher Opern, welche eine bedeutende Höhe und Coloratur, so wie Treffsicherheit in allen Registern verlangen und worunter die beiden Arien der Elektra ebenfalls gehören, wirklich als eine ausgezeichnete „Mozartsängerin" zu erscheinen. Im Ganzen verdiente die Aufführung des „Idomeneus" volles Lob. — Zur Feier der Capitulation von Paris wurde am 29. eine Festvorstellung im Neuen Theater veranstaltet, deren musikalischer Theil aus folgenden Werken bestand: „Friedensfeier", Ouverture von Carl Reinecke; „Das grosse deutsche Vaterland", Hymnus für Chor und Orchester von Julius Rietz; „Was ist des Deutschen Vaterland?" von Arndt und Reichardt, gesungen von sämmtlichen Solo- und Chorsängern der Oper; „Barbarossa's Erwachen", Festouverture von Hermann Zopff; Germania (Borussia), Festhymne von Spontini. Bei aller Anerkennung für die rasche Zusammenstellung dieses Programms können wir nicht umhin, ein Wort über die Wahl des letzten Stückes zu äussern. Wenn man genöthigt ist, zur Festfeier deutscher Siege das Opus eines Componisten aufzuführen, welcher naturalisirter Franzose war und in dessen „Borussia" — wie auch in dem Siegesmarsch, welcher diesen Winter in einem Gewandhausconcert aufgeführt wurde — mit ihrem zappelnden Rhythmus keine Spur von deutscher Art zu finden ist, so beweist dieses nicht sowohl einen Mangel an Takt, als leider vielmehr einen Mangel an wirklich volksthümlichen Compositionen zu Poesien patriotischen Inhalts. Möchte dem werdenden Neudeutschland auch ein neudeutscher Componist erstehen, dem neben warm fühlendem Herzen für das Vaterland auch die Kraft gegeben ist, dem deutschen Volke zu schaffen, was ihm zu seiner Einheit noch immer fehlt: eine Nationalhymne! ***

Leipzig. Die am 29. Januar im grossen Saale der dritten Bürgerschule veranstaltete Kammermusikunterhaltung des Leipziger Zweigvereins des Allgemeinen deutschen Musikvereins,

dessen Aufgabe in erster Linie in Vorführung von Novitäten (meist von Mitgliedern des Vereins) besteht, brachte zwei Quintette für Clavier und Streichinstrumente von Ferdinand Thieriot (M. d. V.) — Ddur, Op. 20 — und Brahms — Fmoll, Op. 34; sowie einen Cyklus von sechs Weihnachtsliedern für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, Text und Musik von Peter Cornelius (M. d. V.), Op. 8. Das Quintett von Thieriot gibt durchweg Zeugniss von nobler künstlerischer Gesinnung und im Ganzen auch nicht unbedeutender Erfindungskraft. So haben die Hauptthemen namentlich des ersten Satzes entschiedene, charakteristische Physiognomie und spinnen sich auch in den ersten Theilen der Sätze (bez. deren Reprisen) glücklich weiter. Dagegen tritt in den sogenannten Durchführungen unleugbar ein Stocken des Erfindungsflusses ein, an dessen Stelle die (immerhin geistreich) combinirende Reflexion sich geltend macht. An diesem Mangel leidet auch das Adagio, dessen Hauptthema übrigens mit seinen dreitaktigen Periodenabschnitten ebenfalls ein glücklich eigenthümliches Gepräge trägt. Den frischesten Zug offenbart der letzte Satz, welchem denn auch im Vergleich zu den anderen Sätzen eine besonders auszeichnende Aufnahme zu Theil ward. Das Werk von Brahms bekundet aufs Neue die Vielseitigkeit des Autors innerhalb der ihm eigenthümlichen Stimmungssphäre. So sehr sich Brahms' Werke in ihren Grundstimmungen ähneln, so ist er doch unerschöpflich im immer neuen Ausdruck derselben. Das Quintett ist nach Inhalt und Form eine vollständig in sich geschlossene Schöpfung, durchaus lebensvoll und von ausgeprägtem Charakter. Die Gedanken sind prägnant und ausdrucksvoll, ihre Entwickelung ist innerlich zugvoll und in grossen Zügen gipfelnd. Die Form erscheint durchweg beseelt und organisch bedingt. — Die Ausführung des Br.'schen Quintettes durch Frl. Hertwig, eine gewandte und gut musikalisch gebildete Pianistin, und die HH. Concertmeister Heckmann, Svendsen, Klesse und Hegar war eine sorgfältig und hingebungsvoll vorbereitete, so dass das Werk grossen Beifall fand; grössere Präcision und Glätte wäre dagegen in der Wiedergabe des Th.'schen Quintettes zu wünschen gewesen. — Eine sehr ansprechende Novität war der Liedercyklus von Cornelius. Die Innigkeit, einfache Herzlichkeit und Naivetät, daneben ein sinnig-beschaulicher Zug, wie er die Dichtung charakterisirt, kommt auch in der Musik zu ebenso anmuthendem, wie edlem Ausdruck. Ein geistvoller Zug ist die Anwendung des Chorals „Wie schön leuchtet der Morgenstern" in No. 3: „Drei Könige wandern aus Morgenland." Frl. Mühle vom hiesigen Stadttheater gab, von Hrn. Drönewolf trefflichst am Clavier begleitet, die Lieder mit all der ihnen innewohnenden Sinnigkeit und Innigkeit wieder und erzielte eine so freundliche Aufnahme, dass sie die letzte Nummer wiederholen musste. F. St.

Dresden. In der Quartettsoirée Lauterbach's kam ein Werk Franz Lachner's zu erneuter Vorführung, ohne indess Eindruck zu machen. Am besten sagen Scherzo und Andante zu, letzteres indess nicht ohne Anflug des Trivialen. Formell ist das Quartett solid gearbeitet. Der Tonkünstlerverein brachte eine Suite von C. H. Döring (Professor des hiesigen Conservatoriums, früher Schüler des Leipziger) für Streichinstrumente. Auch hier überwiegt die formelle Mache naturgemäss. Indess machen feinsinnige Züge auch den poetischen Gehalt schätzbar, und die vom Autor erzielte Stimmung war dem Werk sehr günstig. Im Uebrigen waren Schumann und Ph. E. Bach im Programm vertreten. Die musikalische Gesellschaft erfreute sich jüngst einiger Vorträge der von der Bühne so vorschnell zurückgetretenen Frau Jauner-Krall. Die Sängerin war nach langen Leiden 1869 übel disponirt und aus übertriebenem Ehrgefühl gab sie trotz junger Jahre ihre Entlassung. Im jetzigen Stadium ihrer Wiederherstellung ist ihr Singen ein um so höherer Genuss, als ihre spirituelle Auffassung von keiner Nachfolgerin auch nur annähernd erreicht wird. — Frl. v. Orgeni wird am 3. Februar einen Gastrollencyklus beginnen. Selben Tages gibt Jean Becker mit den Florentinern die Quartettakademie, Tags darauf der Waldhornvirtuose Hr. Hübler, Mitglied der k. Capelle, mit dieser ein grosses Concert, in welchem ausserdem die HH. Lauterbach, Scaria und Frl. Zimmermann mitwirken. Das Programm des 4. Symphonieconcertes bringt eine Symphonie von Ulrich als Novum. — „Susanne Mountfort" ist auf den 4. Februar verschoben. Frl. P. Ulrich, die Darstellerin der Ophelia, gibt die wahnsinnige Schauspielerin Mountfort. Nach der ersten Aufführung gedenkt die Autorin, Frl. Auguste Götze, ein eigenes Concert zu geben. — Das Aschermittwochconcert verheisst C. M. v. Weber's Cantate „Kampf und Sieg", 1815 nur in Prag und Berlin aufgeführt und seitdem über Gebühr vernachlässigt.

Elberfeld. Ihrer freundlichen Aufforderung nachkommend, erlaube ich mir in Kürze über die wichtigsten hiesigen musikalischen Vorkommnisse der letzten Zeit zu referiren. Ich muss da zuerst des Programmes des ersten Abonnementconcertes gedenken, das den Zeitverhältnissen durchaus Rechnung trug mit folgenden Nummern: Beethoven, Ouverture „Coriolan"; Mendelssohn, Arie für Bass „Gott sei mir gnädig", Chor „Verleih uns Frieden", Arie für Sopran „Höre Israel"; Raff, Ouverture „Ein feste Burg ist unser Gott"; Weber, „Kampf und Sieg". Die Raff'sche Ouverture, ein grossartig angelegtes Werk und von grosser Begabung des Componisten zeugend, gelangte unter der trefflichen, bewährten Leitung des Musikdirectors Schornstein in vollendeter Weise zur Aufführung. Die im Concerte vorkommenden Solopartien hatten Frau Anna Lissé vom hiesigen Theater und Hr. Concertsänger Putsch aus Berlin übernommen. Die Zahl der Mitwirkenden im Orchester betrug etwa 60 und der im Chor circa 130. — In dem zweiten Concert gelangte zur hundertjährigen Geburtsfeier Beethoven's dessen „Missa solemnis" zur Aufführung. Die gewöhnlich in den Abonnementconcerten mitwirkenden Kräfte waren bei diesem Ereigniss durch Herbeiziehung der Mitglieder der Liedertafel, des Quartett- und Instrumentalvereins verstärkt worden, und das Soloquartett bildeten die Damen Bellingrath-Wagner und Wuerst und die HH. Schild und Schulze. Letztere führten ihre Partien mit bekannter Meisterschaft durch, doch müssen wir vor Allem die Leistungen der Frau Wuerst hervorheben, welche ihren Theil prächtigst zur Geltung zu bringen wusste. Chor und Orchester wetteiferten miteinander, und können wir nicht umhin, dem Leiter des Ganzen, Hrn. Musikdirector Schornstein, unsere Anerkennung zu zollen, dessen Umsicht und Energie es gelang, uns eine der gewaltigsten und schwierigsten Schöpfungen Beethoven's in schöner Vollendung vorzuführen. — Am 21. Januar fand das dritte Abonnementconcert statt. Als Novitäten enthielt das Programm zwei Compositionen von Bruch: „Die Flucht nach Egypten" und „Morgenstunde". Sehr geschickt und wirkungsvoll sind diese beiden kleinen Werke componirt und werden nicht verfehlen, allenthalben beim Publicum Beifall zu finden. Von Orchesterwerken gelangten die Ouverture „Abencerragen" von Cherubini und Beethoven's Cmoll-Symphonie in trefflicher Weise zur Aufführung. Als Solisten wirkten Frl. Ida Dannemann und Hr. Musikdirector Dr. Damrosch mit. Frl. Dannemann hatte die Solopartie in den beiden Compositionen von Bruch übernommen und sang ausserdem noch die Concertarie Op. 94 von Mendelssohn. Hr. Damrosch führte uns das Emoll-Concert von Spohr vor, und fand sein schöner Vortrag, seine grosse Technik und sein brillantes Staccato allgemein Beifall und Bewunderung. Ferner spielte er noch zwei eigene Stücke, doch können wir nicht umhin zu bekennen, dass wir in Hrn. Damrosch mehr den producirenden als reproducirenden Künstler ehren. —d.

Hamburg, 22. Januar. Das 5. Philharmonische Concert am 20. d. M. zeichnete sich in seinem Programm durch das Vorhandensein einer grösseren Novität vortheilhaft vor den vorangegangenen vier Concerten aus. Die Wahl betraf A. Dietrich's neue, des Oefteren bereits in diesen Blättern erwähnte Dmoll-Symphonie, welche, brav zur Wiedergabe gelangend, einer günstigen Aufnahme bei den Zuhörern sich erfreute. Dieser Erfolg eines neuen Werkes bestimmt vielleicht die Direction der Philharmonischen Concerte, bei Aufstellung ihrer Programme etwas mehr der Neuzeit Rechnung zu tragen, als bisher. Gedenken wir noch der den Abend eröffnenden, schwungvoll executirten Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck mit dem Schluss von R. Wagner, so können wir unser Referat über den orchestralen Theil des Concertes beschliessen und uns den diesmaligen Solisten zuwenden. Wir beginnen mit Frl. L. Voss, einer jungen Hamburgerin, die bis vor Kurzem ihren Gesangsstudien unter Prof. Stern's Leitung in Ber-

lin oblag und nun zum ersten Mal in ihrer Vaterstadt öffentlich auftrat. Wenn die beiden Vorträge der jungen Dame (Concertarie mit obligatem Clavier „Ch' io mi scordi" von Mozart und Arie aus „Samson": „Blickt her, den Heldenschaut" von Händel) durch lebhafteren Beifall ausgezeichnet wurden, so kann man dies wohl zumeist auf Rechnung ihrer volltönenden und durchaus wohllautenden Stimme schreiben; denn Gesangstechnik und künstlerische Vortragsweise sind der Sängerin vorerst noch in geringem Maasse zu eigen. Doch soll andererseits der reinen Intonation und dem Streben nach warmem Ausdruck, welches Frl. Voss bekundete, die Anerkennung nicht versagt sein. Als Instrumentalsolisten wirkten am 20. Jan. nur einheimische Künstler mit: die HH. v. Holten, Lübeck und Schradieck. Sie trugen Beethoven's Tripelconcert recht angemessen vor; namentlich die ersteren beiden Herren boten Treffliches. Hr. v. Holten hatte ausser der Partie im Beethoven'schen Concert noch das obligate Pianoforte in der Mozart'schen Arie übernommen und spielte am Schluss des ersten Theils vier kleinere Solostücke von Chopin, Schumann und Grädener, denen er auf allgemeinen Wunsch noch einige Tänze von Fr. Schubert zufügte. ff.

Jena. Das durch widrige Umstände aufgeschobene, aber nicht aufgehobene Beethoven-Concert konnte erst am 9. und 10. Januar d. J. abgehalten werden. Leider musste die von dem Vorstande der akademischen Rosenconcerte, Dr. Gille und Dr. Naumann, beabsichtigte Aufführung von Franz Liszt's Beethoven-Cantate wegen Unwohlseins des Hrn. v. Milde in Weimar (oder sollte derselbe die betreffende Baritonpartie, wie andere Liszt'sche Gesangswerke, nicht „sanglich" genug finden?) ausfallen. Dagegen wurde das fragliche Concert günstig mit Hofcapellmeister Lassen's effectvoller Beethoven-Ouverture (soeben bei Hainauer in Breslau in Partitur und vierhändigem Clavierauszug erschienen) eröffnet. Das geistreich concipirte Werk enthält Themen von dem unerreichten Meister der Instrumentalmusik aus dem Es dur-Clavierconcert, aus dem Quartett Op. 59 (C dur), dem „Fidelio" und „Egmont", sowie den geistlichen Liedern („Die Himmel rühmen" etc.), und fand eine sehr warme Aufnahme. Ein nicht minder gutes und dankbares Publicum fand der genannte Künstler als Claviervirtuos, indem er die Pianofortepartie der Chorphantasie (Op. 80) mit Feuer und Glanz executirte. Nicht minder excellirte er in diesem Bezuge am folgenden Tage, an welchem er den Clavierpart des C moll-Trio (Op. 1), der A dur-Violoncellsonate und des grossen B dur-Trios (Op. 97) bewundernswerth zur Geltung brachte. Als vorzüglicher Accompagnateur bewährte er sich bei den innigen und sinnigen Liedern: „Mignon" (Op 42), Clärchen's Lieder aus „Egmont" (Op. 84), schottische Lieder mit Violine und Violoncell, Op. 108, welche von Frl. Formanek aus Weimar sehr vortrefflich wiedergegeben wurden. — Die Jenaer Singakademie haben wir bei anderen Gelegenheiten schon besser gehört; in der Chorphantasie fehlte es bisweilen etwas an Feuer und Reinheit der Intonation. Der neue I. Violoncellist der Weimarer Hofcapelle, Hr. Demunk aus Brüssel, ist zwar kein Bernhard Cossmann oder de Swert, aber er befriedigte in dem berühmten Op. 69 hinlänglich. Den vollständigsten und bedeutendsten Erfolg erzielte indess Concertmeister A. Kömpel mit Beethoven's einzigem Violinconcert. Wir haben diese Perle reinsten Wassers von fast allen grossen Geigenkünstlern der Gegenwart öfters gehört, selbst von Kömpel; so über allen Tadel erhaben, so hochherrlich künstlerisch wie diesmal indess noch nie. Die zahlreich gegenwärtige Weimarer Capelle, die auch in der heroischen Symphonie tüchtig ins Zeug ging, hatte Grund, diesmal ganz besonders auf ihren ausgezeichneten Concertmeister, den sie längst als einen der gewiegtesten Bach-, Beethoven-, Schumann-, Spohr- und Liszt-Spieler uneingeschränkt verehrt, stolz zu sein, was man auch aus der höchst animirten Begleitung des grossen Werkes sichtlich und „hörlich" herausnehmen konnte. Dem nach Lassen's Ouverture folgenden Festprolog von Dr. Julius Grosse, gegenwärtig Secretair der Schiller-Stiftung in Weimar, einem schwungvollen Werk, das jedoch etwas einseitig war, folgte der feierliche Marsch und Chor aus den „Ruinen von Athen", Op. 113, welcher sehr sicher und gut unter Dr. Naumann's gediegener Leitung von Statten ging. A. v. E.

London. Das am 16 Jan. abgehaltene Monday Popular Concert brachte Haydn's Streichquartett in D moll, Op. 76, No. 2, Sonate für Piano und Violine in F dur von Mozart und Schumann's Etudes symphoniques durch die Damen Szarvady, Norman-Neruda und die HH. Straus, Ries und Piatti. Hr. Stockhausen, welcher für diese Concerte ständig geworden ist, sang Lieder von Brahms. Reicher gestaltete sich das Monday Popular Concert am 23. Jan., worin die Pianistin Frl. Agnes Zimmermann Mendelssohn's Fis-moll-Phantasie und im Verein mit Fr. Neruda und dem Hrn. Piatti Beethoven's Trio in C moll, Op. 1, No. 3 spielte und wofür ausserdem Fr. Neruda und die HH. Ries, Straus und Piatti das Streichquartett in A von Schubert und Hr. Piatti als Soli Bach's Allemande und Courante in D dur, sowie Hr. Stockhausen zwei Schubert'sche Lieder und eine Boieldieu'sche Romanze gewählt hatten. Interessante Concerte stehen für den 1. und 8. Februar in Aussicht, in welchen sich Fr. Clara Schumann unter Mitwirkung des Hrn. Stockhausen produciren wird. Die Sacred Harmonic Society wird den 3. Febr. Händel's Oratorium „Samson" mit Unterstützung der Damen Edith Wynne und Pucy und der HH. Vernon Rigby, Lewis Thomas und Santley zur Aufführung bringen und Henry Leslie's Concerte am 9. Febr. mit dessen Oratorium „Immanuel" ihren Anfang nehmen. J. F. Barnett's Cantate „Paradies und Peri" wird den 14. Febr. zum ersten Male in London aufgeführt werden. Im Crystal-Palace-Concert kamen Schubert's unvollendete Symphonie in B moll, sowie die Ouverturen zu Cherubini's „Medea" und Rossini's „Wilhelm Tell", ausserdem durch Fr. Norman-Neruda das Violinconcert von Mendelssohn und durch Fr. Corani und Hrn. Stockhausen grössere Gesangswerke von Mozart, Randegger und Buononcini zu Gehör. — Die Italienische Opera buffa brachte Ricci's Oper „Crispino e la Comare" zur Aufführung. 9.

St. Petersburg. Unsere Beethoven-Feier mit der Aufführung der D dur-Messe ist glücklich überstanden. Wie wir schon voriges Mal bemerkten, waren wir, nach den Proben zu urtheilen, im Zweifel, ob dieses Riesenwerk überhaupt nur einigermaassen anständig zur Aufführung gelangen könnte; für die nun gewordene Enttäuschung sind wir wahrlich sehr dankbar, unser Dilettantenchor hat sich mit Abfindung dieser schwierigen Aufgabe sehr verdient gemacht, und müssen wir hierbei besonders den ausgezeichneten Chormeister Herrn Czerny erwähnen, dessen unermüdete Thätigkeit wir hoch zu schätzen wissen. Die Soli wurden von den Damen Platonov und Lavrofsky und den HH. Orloff und Palecèk gesungen und dirigirt wurde das Werk von dem Capellmeister der Russischen Oper Hrn. Napravnik. Dass hier und da einige Schwankungen vorkamen, versteht sich von selbst, und wir glauben kaum, dass dieses Werk überhaupt jemals in vollendeter Weise aufgeführt werden kann (?), die Schwierigkeiten sind zu gross, namentlich die Chöre in ihren hohen Lagen sind unüberwindlich, die Intonation wird immer darunter zu leiden haben. Am gelungensten kam zur Geltung das „Gloria", am wenigsten das „Credo" mit Ausnahme des Andante mit obligater Flöte, dem Publicum sagte am meisten das „Benedictus" zu, in welchem Hr. Auer das Violinsolo ganz ausgezeichnet vortrug. Vor der Messe kam die Ouverture Op. 124 zur Aufführung. Der Saal war leider nur zur Hälfte besetzt, was wieder einen Beweis liefert, wie unser Publicum im Verständniss der classischen Musik noch weit zurück ist, es hätte wenigstens dieses Mal anstandshalber die Maske aufsetzen sollen, um dem grossen Meister die Huldigung darzubringen. Eine Genugthuung haben wir wenigstens darin empfunden, dass die kaiserliche Loge durch das sämmtliche kaiserliche Haus besetzt war. Das Fest war von der Russischen musikalischen und der Philharmonischen Gesellschaft organisirt worden. — Nächsten Sonntag findet endlich das Concert statt, in dem der Geigenkönig Joachim auftreten wird Rubinstein ist bereits hier eingetroffen und wird am 10. Januar im Concert des Russischen Opern-Orchesters mitwirken. Frl. Marie Wieck verliess Petersburg, ohne ein eigenes Concert gegeben zu haben. Hr. Besekirsky hat sich auf vier Wochen zu Concerten in die Provinz begeben, wird aber nach dieser Concertreise nach hier zurückkommen. ∴

Concertumschau.

Bremen. 6. Abonnementconcert: G moll-Symphonie von Mozart, Concert für Violoncell mit Orchester von Eckert, Ouverture zu „Otto der Schütz" von Rudorff, „Euryanthen"-Ouverture von Weber etc.

Breslau. 4. Abonnementconc. (2. Cykl.) der Bresl. Theatercapelle am 26. Jan.: B dur-Symphonie von Beethoven, „Hebriden"-Ouverture von Mendelssohn, „Coriolan"-Ouverture von Beethoven, Intermezzo für Streichinstrumente von R. Wuerst etc. — 4. Abonnementconc. (2. Cykl.) der Bresl. Concertcapelle am 26. Jan.: G moll-Symphonie von L. Spohr, „Genoveva"-Ouverture von R. Schumann, „Nachklänge an Ossian", Concertouverture von N. W. Gade etc.

Brüssel. 2. Concert der Association des artistes: Ouverture zu „Tannhäuser" von Wagner, „Leonoren"-Ouverture (No. ?) von Beethoven und verschiedene Instrumental- und Vocalsoli. — 2. Conservatoriumsconcert mit Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, Fantaisie sinfonique für Orgel und Orchester von Fétis, C moll-Symphonie von Beethoven etc. — 5. Concert populaire: Concertouverture von Ph. Rüfer Symphonie, No. 1 von Beethoven, „Faust"-Ouverture von Wagner, Entr'act aus „Manfred" von Reinecke, Festmarsch von Lassen und Arien von Beethoven und Weber.

Chicago. Beethoven-Feier am 16. und 17. Jan.: Ausser nachgenannten Compositionen des Jubilars: Allegretto aus der 8. Symphonie, „Egmont"-Ouverture, „Adelaide", Chor „Die Himmel rühmen", „Freudvoll und leidvoll" und der neunten Symphonie kamen noch zur Aufführung: Jubel-Ouverture von Weber, Festcantate von Balatka, Arie von Mozart und „Salamis" von Gernsheim.

Florenz. Concert zum Besten der „Gesellschaft für gegenseitige Unterstützung der Musiker zu Florenz", veranstaltet von Herrn Hans von Bülow mit folgenden Werken Beethoven's: Trio für Pianoforte, Clarinette und Violoncell Op. 11, Claviersonate Op. 81 a, Sonate für Pianoforte und Horn Op. 17, 32 Claviervariationen (Cmoll) und Claviertrio Op. 70, No. 2. — Am 19. Jan. Schubert-Abend des Hrn. v. Bülow: Claviertrio in Bdur, Amoll-Sonate Op. 42, Rondo Op. 70, Moments musicals Op. 94, Impromptu Op. 90, No. 2, Nocturne Op. 148.

Frankfurt a. M. Grosses Vocal- und Instrumentalconcert von Jul. Sachs: Claviertrio Op 97 von Beethoven (die HH. Bott und F. Grützmacher), Adagio und Rondo aus dem 9. Violinconcert von Spohr (Hr. Bott), Variationen für Pianoforte und Violoncell von Mendelssohn (die HH. Sachs und Grützmacher), As dur-Polonaise von Chopin (Frl. Marie Langenschwarz), Duo für zwei Claviere über die „Wacht am Rhein" von O. Goldschmidt (Frl. Langenschwarz und Hr. Sachs), Arien von Beethoven, Weber und Thomas, sowie verschiedene Lieder, in deren Vortrag sich die Sängerinnen Frl. Löffler und Therese Singer und Hr. Sontheim theilten.

Halle a. S. 15. Concert des Orchester-Musikvereins mit den Ouverturen zu „Tannhäuser", „Coriolan" und „Sommernachtstraum" und Schumann's D moll-Symphonie.

Hamburg. 5. Concert des Florentiner Quartetts am 28. Jan.: G dur-Quartett No. 1 von Mozart, F dur-Quartett Op. 59, No. 1 von Beethoven, Dmoll-Quartett von Schubert. — 6. (Abschieds-) Concert derselben Genossenschaft am 1. Februar mit ausschliesslich Beethoven'schen Compositionen: Serenade in Ddur, Op. 8, (Harfen-)Quartett in Esdur Op. 74, Quartett in Amoll Op. 132. — 2. Abonnementconcert der Singakademie (unter v. Bernuth) am 9. Februar: Requiem von Cherubini, „Ruinen von Athen" von Beethoven (mit verbindendem Text von Robert Heller).

Leipzig. 15. Gewandhausconcert: Jubel-Ouverture von Weber, Hallelujah von Händel (Frl. Murjahn), Violinconcert von Bruch (Hr. Ersfeld), Arie von Mozart, 4. Symphonie von Mendelssohn, Lieder mit Pianoforte.

Mainz. Soirée der HH. F. Grützmacher aus Dresden und Capellmeister Lux: Beethoven's Sonate für Pianoforte und Violoncell in A-dur, Andante und Variationen für zwei Claviere von Schumann etc.

Moskau. Beethoven-Feier der deutschen Liedertafel und des Cäcilienvereins: Chor „Die Himmel rühmen", Septett, Op. 20, C dur-Messe. — 5. Concert der Russischen Musikgesellschaft: „Sadko", symphonische Dichtung von Korsakoff, Chor „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Beethoven, Phantasie über Schubert'sche Motive für Clavier von Liszt, A dur-Symphonie von Mendelssohn. — 6. Concert derselben Gesellschaft mit D dur-Symphonie von Haydn, Elfenchor von Tschaikowsky, Violinconcert von Mendelssohn, Ouverture zu „Benvenuto Cellini" von Berlioz.

Potsdam. Concert im Palast Barbarini mit der Pianistin Frl. Hildegard Spindler aus Dresden und dem Sänger Hrn. G. Tausch: Symphonie in Es von Haydn, Sonate Op. 53 von Beethoven, Weber's „Aufforderung zum Tanz" mit den Tausig'schen Arabesken etc., Lieder von Reinthaler, H. Scholtz, G. Hasse und H. Zimmer. Frl. Spindler zeigte sich — nach einem vorliegenden Bericht — „als vollendete Künstlerin, geschmackvoll und von höchster Fertigkeit".

Zürich. Das dritte Abonnementconcert brachte als interessante Novität ein symphonisches Orchesterwerk von Schulz-Beuthen und daneben noch die „Tannhäuser"-Ouverture von Wagner und Schumann's Es dur-Symphonie. Der Capellmeister Fritz Hegar in seinen Bestrebungen, die Programme auf der Höhe der Zeit zu halten, wäre manchem berühmten deutschen Concertinstitut zu wünschen.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Im Laufe der vergangenen Woche trat Hr. Ucko, noch als Raoul (am 26. Jan.) und als Eleazar (am 29.) auf. Am Krolltheater gastirte kürzlich die früher an der hiesigen Hofoper engagirte Sängerin Frl. Schwartz. — **Bremen.** Am 25. Jan. („Afrikanerin") beschloss Hr. Betz von der Berliner Hofoper sein hiesiges Gastspiel. — **Breslau.** Hr. Grund aus Berlin setzte am 25. Jan. als Manrico sein hiesiges Gastspiel fort. — **Chemnitz.** Am 28. Jan. spielte hier Hr. Scaria aus Dresden den Osmin („Entführung aus dem Serail") mit bedeutendem Erfolg. — **Dresden.** Frl. Aglaja Orgeni wird im Februar am hiesigen Hoftheater eine Reihe von Gastdarstellungen geben. — **Frankfurt a. M.** Hrn. Sontheim's zweite und dritte hiesige Gastrolle waren der Manrico am 22. und der Masaniello am 26. Jan. — **Hamburg.** Hr. Niemann wiederholte am 25. und 27. Jan. nochmals seine Darstellung des Lohengrin und beschloss am 29. sein hiesiges Gastspiel als Masaniello. — **Prag.** Die blinde Zither-Virtuosin Frl. Annette Kuhn aus München wird im Laufe nächster Woche hier concertiren. — **St. Petersburg.** Wieniawsky hat von Ullmann ein Engagement auf zwei Jahre erhalten: das erste Jahr in Europa zu concertiren mit einem Honorar von 5000 Frcs. monatlich, das zweite Jahr in Amerika mit 1000 0 Frcs. monatlich. In Folge dieses Engagements will Wieniawsky seine bisherige Stellung in St. Petersburg aufgeben. — **Pressburg.** Frl. Maria Schober und Frl. Fanny Jacoby, beide Schülerinnen der Gesangsprofessorin Frau Clementine Weyl in Wien debutirten hier am 24. Jan. mit Erfolg in der „Zauberflöte". — **Stettin.** Capellmeister Kohl ist durch Erneuerung seines Contractes unserer Stadt für die nächste Zeit erhalten geblieben. — **Weimar.** Am 29. Jan. gastirte Fr. Ludwig-Medal im hiesigen Hoftheater als Fatime im „Oberon". — **Wien.** Frl Sessi vom Théâtre des Italiens zu Paris und Royal Coventgarden-Theater zu London begann am 26. Jan. ihr hiesiges Gastspiel als Lucia von Lammermoor. Dr. Gunz fügte seinen bisherigen Gastrollen am 24. und 27. Jan. noch den Fra Diavolo und den Erik („Holländer") hinzu. Im Fra Diavolo brillirte neben ihm besonders Frl. M. Hauck als Zerline. Die Unterhandlungen der Hofopernintendanz mit dem königl. preuss. Kammersänger Hrn. Th. Wachtel haben sich zerschlagen, da es nicht möglich war, eine beiden Theilen convenirende Zeit für das Gastspiel des Tenoristen ausfindig zu machen.

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 28. Jan.: 1) „Herr, wenn ich nur dich habe", von Mich. Bach. 2) „Warum toben die Heiden", von Mendelssohn. — b) Nicolaikirche am 29. Jan.: „Herr, wende unserer Gefängniss", aus dem 126. Psalm von E.

F. Richter. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 29. Jan.: „Sanctus" aus der Messe von R. Schumann. — b) St. Jacobikirche am 29. Jan.: „Vater unser", Chor a capella von G. Meyerbeer. — **Dresden.** Kreuzkirche am 28. Jan.: 1) „Ich komme vor dein Angesicht", und 2) „Ich weiss es Herr", von M. Hauptmann. Am 29. Jan.: Sätze aus dem 110. Psalm („Und Jehovah schwur") von A. Romberg. — **Magdeburg.** Domkirche am 29. Jan.: „Ich bin Gott der Allmächtige", Bibelhymne für Männerchor von Flügel. — **Weimar.** Stadtkirche am 29. Jan.: „Nimm mir Alles", geistliches Lied von M. Hauptmann. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 29. Jan.: 1) Messe in D, 2) Graduale (Salvum fac servum, für Tenorsolo) und 3) Offertorium (Misericordias) von Gottfried Preyer. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 29. Jan.: 1) Festmesse von Kempter. 2) Graduale (Chor mit Flötensolo) von Czerny. 3) Offertorium (Chor mit Hornsolo) von Winter. — c) Dominicanerkirche am 29. Jan.: 1) Mit dem ersten Preis gekrönte Festmesse von E. Silas. 2) Salve Regina (Tenorsolo) von Schubert. 3) Sopransolo von P. Raimund Hekking. — d) Italienische Nationalkirche am 29. Jan.: 1) Preisgekrönte Festmesse von E. Silas. 2) Graduale (Sopransolo mit Chor) von Donizetti. 3) Offertorium (Männerquartett) von L. Weiss. — e) Altlerchenfelder Pfarrkirche am 29. Jan.: 1) Messe und 2) Tantum ergo von R. Führer. 3) Offertorium in E (Ad te Domine levavi) von Joh. Krall. — f) Mariahilfer Pfarrkirche am 29. Jan.: 1) Messe von Kempter. 2) Graduale (Ad te Domine) und 3) Offertorium (O salutaris) von Joh. Krall.

Opernübersicht.

(Vom 22. bis 27. Januar.)

Leipzig. Stadtth.: 22. Undine; 25. Rigoletto; 27. Idomeneus. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 22. Zauberflöte; 25. Barbier von Sevilla; 26. Hugenotten. Kroll's Th.: 22. Stumme von Portici; 23. Barbier von Sevilla; 24. Czaar und Zimmermann; 26. Alessandro Stradella. Walhalla-Volksth.: 22., 23. und 25. Waffenschmied. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 22. Blaubart; 23. Schöne Helena; 25. Banditen. — **Bremen.** Stadtth.: 25. Afrikanerin. — **Breslau.** Stadtth.: 22. Stumme von Portici; 25. Troubadour. — **Cassel.** Königl. Hofth.: 23. Weisse Dame; 26. Postillon von Lonjumeau. — **Cöln.** Thalia-Th.: 27. Freischütz. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 24. Meistersinger; 27. Don Juan. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 22. Troubadour; 25. Stumme von Portici; 26. Entführung aus dem Serail. Thalia-Th.: 22. Banditen; 24. Grossherzogin von Gerolstein. — **Hamburg.** Stadtth.: 22. Martha; 23. Joseph in Egypten; 25. und 27. Lohengrin. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 22. Margarethe; 25. Don Juan; 26. Martha. — **Magdeburg.** Stadtth.: 22. Troubadour. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 22. Lustige Weiber von Windsor; 25. Nachtlager von Granada. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 22. Robert der Teufel; 25. Der häusliche Krieg (Fr. Schubert); 27. Zauberflöte. — **Nürnberg.** Stadth.: 22. Figaro's Hochzeit; 26. Tannhäuser. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 24. Waffenschmied; 26. Hugenotten. Czech. Nationalth.: 25. Le Chalet (Adam); 26. Don Juan. — **Regensburg.** 23. Templer und Jüdin; 25. Leichte Cavallerie. (Suppé); 27. Dom Sebastian (Donizetti). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 22. Tannhäuser; 24. Dorfbarbier (Schenk); 26. Figaro's Hochzeit. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 22. Tannhäuser; 25. Weisse Dame. — **Wien.** K. k. Hofoperntb.: 22. Afrikanerin; 24. Fra Diavolo; 25. Hugenotten; 26. Lucia von Lammermoor; 27. Der fliegende Holländer.

Aufgeführte Novitäten.

Balatka, Festcantate. (Chicago, Beethoven-Fest.)
Brahms (J.), Clavierconcert in Dmoll. (Wien, 6. Philharm. Conc.)
— — Clavierquintett. (Leipzig, Aufführung des Zweigvereins des Allg. d. Musikver.)
Bruch (M.), Violinconcert. (Leipzig, 15. Gewandhausconc.)
Döring (C. H.), Suite in Amoll für Streichorchester. (Dresden, 2. Productionsabend des Tonkünstlerver.)
Eckert (C.), Concert f. Violoncell m. Orch. (Bremen, 6. Abonnementconc.)
Gernsheim (F.), „Salamis", f. Männerchor u. Orch. (Chicago, Beethoven-Fest.)
Hoffmann (L.), Sonate f. Pianoforte zu 4 Händen. (Berlin, Klingende Versammlung des Tonkünstlerver.)
Naumann (E.), Nonett. (Ebendaselbst.)
Reinecke (C.), Entr'act aus „Manfred". (Brüssel, 5. Conc. populaire.)
— — „Friedensfeier." Fest-Ouverture. (Leipzig, Festvorstellung am 29. Januar im Neuen Theater.)
Rietz (J.), „Das grosse deutsche Vaterland". Hymnus. (Ebendas.)
Rudorff (E.), Ouvert. zu „Otto der Schütz". (Bremen, 6. Abonnementconcert.)
Rüfer (Ph.), Concert-Ouverture. (Brüssel, 5. Concert populaire.)
Schubert (F.), Quartettsatz in Cmoll. (München, 3. Quartettsoirée des Hrn. Walter.)
Silas (E.), Preisgekrönte Festmesse. (Wien, Kirchenmusikaufführungen in der Dominicaner- und in der italienischen Nationalkirche.)
Thieriot (F.), Clavierquintett. (Leipzig, Aufführung des Zweigvereins des Allgem. d. Musikver.)
Volkmann (R.), Serenade in Fdur für Streichinstrumente. (Leipzig, 5. Symphonieconcert der Büchner'schen Capelle.)
Wagner (R.), „Faust"-Ouverture. (Brüssel, 5. Concert populaire.)
Witte (G. H.), Clavierquartett. (Cöln, Musikabend des Tonkünstlervereins.)
Wuerst (R.), Intermezzo f. Streichinstrumente. (Breslau, 4. Abonnementconc. [2. Cyklus] der Theatercapelle.)
Zopff (H.), Fest-Ouverture. (Leipzig, Festvorstellung am 29. Jan. im Neuen Theater.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 46. Besprechung (Harmonielehre von F. W. Sering). — Berichte und Notizen.

Cäcilia (Luxemburg) No. 1. Zur Authenticität der gregorianischen Choralgesänge. Von P. A. Schubiger. — Literatur (Orgelstücke in den alten Tonarten, herausgegeben von B. Kothe etc.). — Mittheilung eines Programms.

Echo No. 3. Kunstnachrichten. — Beilage: Kritik (Symphonie in Fdur, Op. 20, von J. Rosenfeld). — Aus den Tonkünstlervereinen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 4. Zur Verständigung. Von Rob. Eitner. — Recension (L. van Beethoven, von La Mara). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 5. Ueber die Bedeutung des Rhythmus für die Schönheit der Musik. Von W. Christern. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Dem Prager Conservatorium ist mehrseitigen Nachrichten zu Folge das seither benutzte, von den Dominicanern gepachtete Unterrichtslocal gekündigt worden, „weil der Unterricht nicht frommen Zwecken diene".

* Wie ein Correspondent der „N. Z. f. M." mittheilt, erhalten die Hinterlassenen des berühmten, kürzlich verschiedenen Orgelmeister Töpfer in Weimar ganze vierzig Thaler Pension, „und doch leistete der Geschiedene nicht nur treue und nützliche, sondern 54 Jahre ausgezeichnete Dienste; an der Stadtkirche (in Weimar) spielte er sogar zu Gunsten seines Vorgängers zehn Jahre umsonst!"

* Von Leipziger Vereinen war es der Riedel'sche, welcher seiner Freude über die Capitulation von Paris am 29. d. M. durch Absingen eines Chorals von dem Balcon des Neuen Theaters herab öffentlichen Ausdruck gab.

* Die von einigen Blättern gebrachte Nachricht, dass J. Brahms im 6. Philharmonischen Concert in Wien ein neues

Clavierconcert gespielt habe, bestätigt sich nicht. Das vorgetragene Werk war das bereits in weiteren Kreisen bestens accreditirte Concert in D moll, Op. 15.

* Die neunjährige „Claviervirtuosin (!) Therese Hennes, Tochter des Componisten Aloys Hennes, Verfassers der (warum nicht berühmten?) Clavierunterrichtsbriefe“ hat sich vor Kurzem in Frankfurt a. M. öffentlich hören lassen. Nicht zufrieden mit dem guten Erfolg, welchen das Spiel der Kleinen bei den Zuhörern und der dortigen Localpresse fand, beeilte man sich, die desfallsigen Berichte der letzteren zusammen zu stellen und gedruckt den Redactionen auswärtiger Blätter zu unterbreiten, welchen gleichzeitig Mittheilung des Repertoires des Wunderkindes wird. Der Umstand nun, dass 8 der circa 20 von demselben umfassten Nummern dem Hrn. Hennes ihre Entstehung verdanken, lässt diese Benachrichtigung als eine neue Reclame mehr für das pädagogische Talent, resp. die Unterrichtsbriefe des Letzteren, als das Talent des Töchterchens erscheinen und die Zukunft eines derartigen Wunderkindes besonders in Frage stellen.

* Von der Geschäftstüchtigkeit amerikanischer Künstler gibt die in Nachstehendem in deutscher Uebersetzung wiedergegebene Beilage zur „New-Yorker Musikzeitung“ eine charakteristische Probe: „Herr Carl Werner, Geheimer Violoncellist Sr. Majestät des Kaisers von Brasilien, welcher während des letzten Jahres als Solovioloncellist in mehr als hundert Concerten in New-York und anderen Städten der Vereinigten Staaten aufgetreten ist, erlaubt sich, Sie davon in Kenntniss zu setzen, dass er für die gegenwärtige Saison seinen Aufenthalt hier gewählt hat und bereit ist, Engagements unter folgenden Bedingungen anzunehmen: Kirchenconcert 25 Dollars, Conservatorien-Concerte und musikalische Unterhaltungen 25 Dollars, Solospiel in Concerten mit grossem Orchester 50 Dollars. Für Concerte in entfernten Städten die nämlichen Bedingungen und ausserdem Reise- und Hôtelkosten. Für Concerttouren von mehr als 24 Stunden gilt das Doppelte der Bedingungen. Kosten für Transport des Instruments würden durch die Concertgeber getragen werden müssen. Bedingungen für Unterricht: 20 Lectionen 50 Dollars, Ensemblemusik, Duos für Violoncell und Piano, Sonaten, Trios, Quartette: 20 Lectionen 60 Dollars. Briefe sind zu richten an“ etc.

* Der Leipziger Correspondent der „A. M. Z.“ findet es bekanntlich selten geboten, über die Musikvorkommnisse seiner Heimath zu berichten; für diese Stiefmütterlichkeit entschädigen jedoch die eigenartigen Gedankenblitze in seinen Referaten vollkommen. So zeichnet sich ein Raisonnement über das Leipziger Opernrepertoire, das seine Entstehung hauptsächlich den auf der sogenannten „Eselswiese“ des „L. T.“ geäusserten Operwünschen von Messfremden zu verdanken scheint, durch den famosen Ausspruch aus, dass, was Sinnenreiz anbelangt, französische Theaterpossen (Offenbach etc.) und Wagner'sche Musik recht gut zusammenpasse. Wirklich spasshaft in seiner Verleugnung aller Kenntniss seiner vaterstädtischen Localverhältnisse klingt aber bei der Erwähnung der Leipziger Beethoven-Feier Folgendes: „Ob aber die Hauptmotive zu der wirklich grossartigen Beethoven-Feier nur in der reinen Verehrung des Meisters lagen, oder ob nicht vielmehr das Ganze eine Agitation der Jungdeutschen, Zukünftler war, wollen wir, um der Bedeutung des Festes keinen Eintrag zu thun, nicht untersuchen.“ — In demselben Bericht werden trotz der früheren Parallele zwischen Offenbach und Wagner die „Meistersinger“ des Letzteren ein „grossartiges“ Werk genannt; „in welchem Sinne bleibt sich dabei ganz gleich“ wird freilich sofort dazugesetzt, ohne natürlich damit das gebrauchte Prädicat, wie wohl beabsichtigt, entkräften zu können. — Die Missa solemnis von Beethoven ist für diesen Kenner ein Kinderspiel, denn der Notiz, dass der Riedel'sche Verein diese Composition am ersten Tage in Rede stehender Feier aufgeführt habe, fügt er bei: „mit welchem Werke der genannte Verein uns schon vorher am 18. November hinreichend bekannt gemacht hatte.“ Schade, dass wir bei dieser Gelegenheit nicht des Weiteren des Referenten Ansicht auch über diese Messe erfahren!

* Aus Genf wird berichtet, dass sich daselbst vor einiger Zeit die Société du grand Orchestre national und die Société de Chante mixte du Conservatoire — erstere mit einem Mitgliederbestand von 94, letztere von 160 Personen — vereinigt hätten, um unter Leitung des Hrn. Hugo v. Senger jeden Winter acht grosse Concerte zu veranstalten. Dieselben sollen abwechselnd im grossen Saale des Conservatoire und in dem circa 2500 Personen fassenden Saale der „Reformation“ stattfinden.

* Der dieser Tage erschienenen Uebersicht über die Wirksamkeit der Hofbühne zu Weimar im Jahre 1870 entnehmen wir Folgendes: Im Ganzen fanden im vergangenen Jahre 160 Vorstellungen statt; davon kommen 74 auf die Oper. Unter den verschiedenen Componisten war zumeist vertreten R. Wagner (mit 11 Vorstellungen), ihm zunächst kam Mozart (mit 9), dann folgen Adam (mit 8), Verdi (mit 6), Donizetti und Flotow (mit je 5), Weber (mit 4), Meyerbeer und Boieldieu (mit je 3 Vorstellungen) u. s. w.

* Wagner's „Rienzi“ ging am 16. Jan. zum ersten Mal in Augsburg in Scene. Capellmeister Hofrichter, zu dessen Benefiz die Vorstellung stattfand, hatte dieselbe auf das Sorgfältigste vorbereitet. Der Erfolg war bedeutend. Es stehen noch mehrfache Wiederholungen dieser Oper zu erwarten.

* Fr. Schubert's Oper: „Die Verschworenen oder der häusliche Krieg“ ist am 25. Jan. auch im Münchener Hoftheater aufgeführt worden.

* „Ali Baba“ heisst eine neue, von Signor Taddeo gedichtete und von dem bekannten Contrabassisten Signor Bottesini in Musik gesetzte vieractige komische Oper, welche kürzlich im Londoner Lyceum-Theater mit vielem Erfolg aufgeführt wurde. Das Märchen von den 40 Räubern aus „Tausend und eine Nacht“ ist somit von Neuem zu einem Operntext verwendet worden.

* Im Wiener Hofoperntheater sollen C. M. v. Weber's nachgelassene Operetten „Abu Hassan“ und „Peter Schmul“ zur Aufführung kommen. Die hierauf bezüglichen Verhandlungen zwischen der Hoftheaterintendanz und Hrn. Max Maria v. Weber sind bereits eingeleitet.

* Verdi hat die Amtsnachfolge Mercadante's abgelehnt.

* Frl. Nilsson concertirt gegenwärtig im Verein mit Frl. Cary und mit den HH. Vieuxtemps, Verger und Brignoli in St. Louis.

* **Gestorben.** In Wien verschied am 18. Jan. der Violoncellist Carl Schlesinger, k. k. Kammervirtuos und Professor am dortigen Conservatorium. — In Madrid starb die Herzogin v. Frias, als Primadonna unter ihrem Familiennamen Frl. Victoire Balfe bekannt. — Mr. Hervé, der Componist des „Le petit Faust“, „Chelpéric“ etc., ist in New-York gestorben.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: Friedrich Kiel, drei Phantasien für Orgel, Op. 58. — Ferd. Hiller, Concertstück für Violoncell. Clavierauszug. — Ludw. Meinardus, Streichquartett, Op. 34. — W. Stade, 71. Psalm für Chor und Solostimmen. — Rob. Radecke, Sechs geistliche Gesänge für eine Stimme mit Pianofortebegleitung, Op. 38. — Wilh. Taubert, Fünf Lieder für gemischten Chor, Op. 179. — C. Greith, Acht zweistimmige Gesänge für Sopran und Alt mit Pianofortebegleitung, Op. 17. — E. D. Wagner, Kinder-Clavierschule. 2. Theil. — Hauff, die Theorie der Tonsetzkunst. 3. Band.

In Sicht: Von den bedeutendsten Schülern Liszt's, Tausig und v. Bülow, haben die Pianisten in Kürze etwas für das Studium zu erwarten. Hr. C. Tausig lässt nächstens ein Andantino mit Variationen und Rondo über französische Volkslieder von F. Schubert in einer Bearbeitung für den Concertvortrag und ferner: Polonaise mélancolique d'après F. Schubert im Druck erscheinen. Von Hrn. v. Bülow sind Originalstücke für Pianofortesolo in der Kürze zu gewärtigen.

Kritischer Anhang.

Louis Schubert. „Im Frühling", „Im Herbst", „Dämmerung". Drei zweistimmige Lieder mit Begleitung des Pianoforte, Op. 26. Dresden, L. Hoffarth. $12^1/_2$ Sgr.

Anspruchslose, wohlklingende Gesänge mit leichter Begleitung, denen es gewiss nicht an Liebhaberinnen fehlen wird, namentlich da der Druck sehr gut ist. W. F.

Carl Krill. Drei Phantasiestücke für das Pianoforte, Op. 4. Wien, Adolph Bösendorfer. 20 Sgr.

„Was ich nach dem Balle träumte", „Humoreske" und „Ständchen" sind die Namen dieser Phantasiestücke. Die fortwährende Monotonie des punctirten Rhythmus $^3/_4$ in No. 1 erinnert an die Hartnäckigkeit, mit der Einen mitunter eine kleine Fatalität im Traume verfolgt. Doch soll dieser Traum hier wahrscheinlich auf irgend eine angenehme Erinnerung schliessen lassen. Bei flottem Vortrage ist es vielleicht auch möglich, dies dem Zuhörer bemerklich zu machen, nur hätten wir in allen drei Stücken irgendwo etwas gewünscht, was einer Figur- oder Clavierpassage ähnlich sähe. Nichts als Accorde, die in dem einmal angeschlagenen Rhythmus mit wenig Unterbrechung forthüpfen müssen — das verräth, wenn auch nicht Mangel an Talent, so doch solchen an gereifter Intelligenz und Studium. Dasselbe müssen wir in der Hauptsache auch von

Carl Krill. Vier Duette für Sopran und Alt, Op. 7,

ebenfalls bei Bösendorfer erschienen, behaupten, nur finden sich daselbst allerdings Anfänge von freieren Gestaltungen in der Clavierbegleitung. No. 4. „Nachtgruss" ist auch in der Stimmung gut getroffen. Druck und Ausstattung beider Werke sind sehr geschmackvoll. W. F.

Constantin Bürgel. Deux Nocturnes pour le Piano, Op. 17. Berlin und Posen, Bote und Bock. 10 Sgr.

Man merkt es diesen Nocturnes zwar an, dass sie im Sinne einer musikliebenden Miss, wie es ja auch die Dedication anzeigt, componirt sind, doch ist das Bestreben des Autors nach Abwechslung in den Harmonien und interessanten Begleitungsfiguren insofern von Erfolg gewesen, als die Nocturnes dadurch den besseren ihrer Art an die Seite zu stellen sind. W. F.

Briefkasten. *C. r. R.* in *C.* Verlagsgelüste nach der bezeichneten Richtung hin gering. — Den Musikbrief erwarten wir mit besonderem Vergnügen. — Riesig, wie Ihnen ein gewisses Blatt, gefällt uns Ihr charaktervolles Benehmen einem anderen gewissen Blatt gegenüber. — Dr. *Th. H.* in *W.* Ihre Besprechung des D.'schen Werkes kommt sehr bald zum Abdruck. Wie steht es mit den in solcher Beziehung restirenden Compositionen? — *A. r. E.* Diesmal haben wir doch keinen Vorwurf von Ihnen zu erwarten? — Ist in W. seither nichts passirt?

Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 10. Februar 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. [Nr. 7.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

Lieblingstonarten der Meister,

mit besonderer Berücksichtigung Beethoven's.

Von Dr. **Theodor Helm.**

(Schluss.)

Von Robert Schumann wissen wir aus seinem eigenen Munde, dass er etwas auf Charakteristik der Tonarten gehalten habe; er schreibt nämlich aus Italien: „Die italienische Sprache erscheint mir wie ein langausgehaltener A moll-Accord".

Praktisch bethätigt hat der Meister obige Anschauung in seiner so reizenden Claviercomposition Bilder aus Osten.

In der Vorrede zu diesen vierhändigen Impromptus erklärt Schumann, er versuche hier zum ersten Male in blosser Instrumentalmusik den Ton der arabischen Märchenpoesie nachzudichten, wie dieser namentlich den „Makamen des Hariri" innewohne; — dieses Bestreben liege auch der ausschliesslichen Bevorzugung seltener gebrauchter Tonarten (3 Mal Des dur, 2 Mal B moll, 1 Mal F moll) zu Grunde.

Nicht in gleicher Weise, wie die Hinneigung zur charakteristischen Behandlung der Tonarten, ist eine persönliche Bevorzugung der letzteren von Seite Schumann's nachzuweisen. — Vielleicht bei keinem anderen Componisten treten alle Tonarten so gleichberechtigt auf, als bei Schumann. — In den Claviercompositionen nehmen die complicirteren oder doch von den Classikern weniger gebrauchten Tonarten (also H moll, Fis moll, Cis moll, Des dur u. s. w.) einen grossen Spielraum ein*), vielleicht den geringsten noch H dur; in den grossen Instrumentalwerken, in der Symphonie, dem Quartett, der Ouverture dominirt entschieden die einfachere, die sog. „Musikertonart" kat' exochen.

Indess verwendet Schumann mit mächtigster greifendem Ausdruck das seltene Es moll in seinem bedeutendsten Orchesterstück, der „Manfred"-Ouverture (der leichteren Spielart wegen übrigens nur mit 3♭ bezeichnet), auch die düstere Pracht des kirchlichen Satzes der Es-Symphonie ertönt in diesem Es moll, welche Tonart u. A. auch für das Lied „Ich hab im Traum geweinet" und das „Albumblatt" aus Op. 99 sehr charakteristisch ist.

Schumann eigenthümlich ist eine gewisse correspondirende Gruppirung der Tonarten in einem und demselben Werke.

Sie entspricht der ihm angeborenen hohen Achtung vor der Sonatenform*), die er in seinen Clavierwerken zwar selten zum reinen Ausdruck bringt, die sich aber in vielen kleinen Zügen (Wiederholung gewisser Themen, ganzer Perioden u. dergl.) selbst in seinen freiesten Phantasiegebilden deutlich genug verräth. So gruppiren sich in den Kreislerianen, Op. 16, 3 Stücke in G moll um 3 andere in B dur, vermittelt durch je eine Nummer in D moll und C moll; drei der Phantasiestücke, Op. 12, stehen in Des dur, je zwei in F moll und F dur.

Im Faschingsschwank aus Wien, Op. 26, wechselt B dur mit Es moll und G moll, in den Waldscenen, Op. 82, ist die Gruppirung: B dur, D moll, B dur, D moll, B dur, Es dur, G moll, Es dur, B dur; die Da-

*) Z. B. die 3 Romanzen Op. 28 gehen hintereinander aus B moll, Fis dur, H dur.

*) Mit welcher Freude glaubt er in den Schubert'schen Impromptus Op. 142 eine neue Sonate aufgefunden zu haben.

vidsbündler-Tänze, der Carneval, die Phantasiestücke in Trioform, Op. 88, die Romanzen Op. 94, die Stücke im Volkston, Op. 102, bieten ähnliche Beispiele — der „Bilder aus Osten" haben wir bereits gedacht.

Wo nun Schumann die wirkliche, reine Sonatenform ergreift, tritt eine strenge Zweitheilung der Tonarten ein paar Male ganz rein hervor: z. B. im Clavierquintett stehen Satz 1 und 3 in Es, 2 und 4 in C moll — allerdings wendet sich das Finale schliesslich in die Haupttonart Esdur; im Streichquartett A moll gehen die Einleitung, der 2. und 4. Satz aus A moll, der 1. und 3. Satz dagegen aus F dur.

Manchmal finden sich freilich auch ganz fern liegende Tonarten nebeneinandergestellt, hier hat besonders Beethoven vorgearbeitet. — Wie Schumann sehr viele und gerade seine ergreifendsten Schöpfungen in Moll, die weiche Tonart, gekleidet hat, fünf Ouverturen, eine Symphonie, sämmtliche Clavier- und Piano-Violinsonaten, die Mehrzahl der Trios u. s. w., so gehen seine Scherzi, selbst der Durcompositionen, nicht selten aus Moll: 1. Symphonie, Trio Op. 80, Clavierquartett, sämmtliche Streichquartette u. s. w.

Der wahre Begründer einer vollkommenen Gleichstellung der Töne nach Seiten der Häufigkeit ihres Gebrauches ist Friedrich Chopin dadurch geworden, dass er gerade die complicirten Tonarten zu seinen Lieblingen erkoren hat. Chopin's Favorittonarten sind gerade dieses As dur, Des dur, Ges dur, H dur, Fis dur, F moll, B moll, H moll, Fis moll, Cis moll, Gis moll; die Molltonart dominirt dabei entschieden, — allen vier Claviersonaten, dem einzigen Claviertrio, beiden Clavierconcerten, der überwiegendsten Majorität von Scherzos, Polonaisen, Mazurken liegt die kleine Terz zu Grunde.

Mit seiner „Berceuse", zwei Walzern, dem Trio des berühmten Trauermarsches in B moll, verschiedenen Mazurken, Nocturnen, Etuden hat Chopin das echte, moderne, schwärmerisch-weiche Des dur begründet, ein Sprössling der Weber'schen „Aufforderung zum Tanz", ein Ton, der mit dem Beethoven'schen Des, der „Tonart Klopstock's" nichts mehr gemein hat. Die „Musikertonarten" Es dur, B dur, F dur, selbst C dur, G dur und D moll kommen bei Chopin nur selten vor.

Noch wäre der modernen Meister Wagner, Berlioz und Liszt*) zu gedenken, eine subjective Bevorzugung einzelner Tonarten wird man indess von diesen energisch objectiven Künstlernaturen kaum erwarten.

Auch Johannes Brahms steht als echter Musiker in der Regel auf dem festen Boden der einfachen „Musikertonart".

Bei Wagner ist, wie einerseits gerade die umfassendste, ruheloseste Modulation (z. B. im „Tristan") aus dem Textvorwurf hervorgegangen, ganz besonders die gewichtige Accentuirung des reinen unverrückten Grundtones hervorzuheben.

Wagner hat den reinen Dreiklang (den Gluck so charakteristisch braucht, dem Beethoven mächtige Wirkungen abgezwungen, z. B. das Schwelgen im C dur-Accord auf der letzten Partiturseite der C moll-Symphonie) — in seine alten Rechte wieder eingesetzt, ihm allein, seiner ausschliesslichen Paraphrase verdanken mehrere Instrumentaleinleitungen: zu „Rheingold" (Es) und zur „Walküre" (D moll) ihren eigenartigen, stimmungsvollen Zauber.

Auch schon im „Tannhäuser" (Einleitung und Schluss des 3. Actes) und „Lohengrin" (Tagesanbruch im 2. Act, Heerbann im 3.) kommen ähnliche Wirkungen vor.

Der überwältigende G dur-Schluss des ersten Actes der „Walküre", die pompöse Einleitung zum dritten Acte des „Lohengrin" bilden ein lebendiges Widerspiel der Theorie von idyllischer Kindlichkeit der Tonart G, ebenso wie andererseits das glänzende H dur des „Tannhäuser"-Marsches mit der Marx'schen Ansicht übereinstimmt.

Als reiner Zufall ist wohl das dreimalige Vorkommen der Tonart D moll in grösseren Instrumentalstücken Wagner's zu betrachten (Einleitung „Walküre", Ouverture „Faust" und „Fliegender Holländer"), wenn nicht vielleicht unwillkürlich die Erinnerung an Beethoven's „Neunte" dabei mitgewirkt hat. —

Indem wir also in vorstehenden Betrachtungen die Zweideutigkeit einer systematisch angewendeten Toncharakteristik deutlich beobachten konnten, da es vielmehr die Meister waren, die durch ihre eigene Individualität der Tonart einen specielleren Ausdruck, eine bestimmte Stimmung aufprägten, — werden wir um so greller die Haltlosigkeit des Schubart'schen, einst so vielgepriesenen Systems empfinden, welches wir hier zum Schlusse unserer Abhandlung vollständig mittheilen wollen. Schubart beginnt mit der Bemerkung:

„Jeder Ton ist entweder gefärbt oder nicht gefärbt. Unschuld und Einfalt drückt man mit ungefärbten Tönen aus; sanfte, melancholische Gefühle mit B-Tönen; wilde und starke Leidenschaften mit „Kreuz-Tönen" — und interpretirt nun im Detail, wie folgt:

C dur ist ganz rein. Sein Charakter heisst: Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache.	Beethoven's „Leonoren"-Ouverture, Quartett Op. 59, Finale der 5. Symphonie, Schumann's und Schubert's Symphonien.
A moll: Fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters.	Für die Theorie vielleicht Manches von Mendelssohn und Schubert, dagegen: Beethoven's Kreutzer-Sonate, Duo Op. 102, Schumann's Streichquartett, Finale — Vieles von Bach.

*) Das Verhalten Liszt's zu den Tonarten ist übrigens ein vielfach merkwürdiges, im Gegensatz zu den Classikern wird eine gemeinsame Grundtonart durch weitestgehende Modulation oder auch gleich von vornherein verwischt: z. B. in der „Dante"-Symphonie steht der 1. Satz in D moll, ohne dass diese Tonart sich irgend feste Geltung verschaffte, der 2. beginnt in D dur und endet in H dur; die „Ideale" gehen im Ganzen aus F dur, beginnen aber in Cis moll, eine Rhapsodie hongroise eröffnet in E moll und schliesst in F dur. — Die herrliche, trostvolle Episode der Francesca v. Rimini in der „Dante"-Symphonie erscheint in Fis dur und mit 7/4 Takt.

Fdur: Gefälligkeit und Ruhe.	Beethoven's 8. Symphonie.
Dmoll: Schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste (!) brütet.	Beethoven's 9. Symphonie, Sonate Op. 31, Toccaten, Fugen, engl. Suite von Bach.
Bdur: Heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen nach einer besseren Welt.	Beethoven, Sonate Op. 106.
Gmoll: Missvergnügen, Unbehaglichkeit. Zerren an einem verunglückten Plane; missmuthiges Nagen am Gebiss; mit einem Worte Groll und Unlust.	Bei der mehr oder minder auf das Moll-Geschlecht überhaupt passenden Charakterbezeichnung weder anzufechten, noch besonderer Beistimmung werth.
Esdur: Der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott: durch seine drei b die heilige Trias ausdrückend.	Zahllose Beispiele dagegen, z. B. Beethoven's „Eroica", Clavierconcert — wohl auch einzelne dafür, gewiss neben C dur die am vielseitigsten verwendete Tonart.
Cmoll: Liebeserklärung und zugleich Klage der unglücklichen Liebe, jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunkenen Seele liegt in diesem Ton (!).	Beethoven's 5. Symphonie, „Coriolan" etc.
Asdur: Der Gräberton, Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfang.	Beethoven's Sonate Op. 26, Vieles von Schubert, Chopin etc.
Fmoll: Tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächze (!) und grabverlangende Sehnsucht.	Theils ebenfalls gemeinsames Charakteristicum des Moll, theils ganz unbeweisbar, z. B. Beethoven's „Egmont"-Ouverture.
Desdur: Ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber lächeln; heulen kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimassiren (!). Man kann sonach nur seltene Empfindungen und Charaktere in diesen Ton verlegen.	Vergl. das bei Beethoven, Weber und Chopin von uns Beobachtete.
Bmoll: Ein Sonderling, mehrentheils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Moquerien gegen Gott und die Welt (!); Missvergnügen mit sich und Allem — Vorbereitung zum Selbstmord.	?
Gesdur (Fisdur): Triumph in der Schwierigkeit, freies Aufathmen auf überstiegenen Hügeln; Nachklang einer Seele, die stark gerungen und endlich gesiegt hat.	Vergl. Chopin, — oder das grosse „Hugenotten"-Duett, 4. Act. — Dafür zufällig — was das letzte angegebene Moment betrifft — Elisabeth's Gebet im „Tannhäuser".

Esmoll: Empfindungen des allertiefsten Seelendranges, der hinbrütenden Verzweiflung, der schwärzesten Schwermuth, der düstersten Seelenverfassung. — Jede Angst, jedes Zagen des schaudernden Herzens athmet aus dem grässlichen Esmoll: wenn Gespenster sprechen könnten, so sprächen sie ungefähr (!!) aus diesem Tone.	Dafür allenfalls Schumann's „Manfred"-Ouverture, nun aber die ruhige Resignation der Introduction von Spohr's „Jessonda"! Scherzotrio in Beethoven's Quartett Op. 127 etc.
Hdur: Stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündigend, aus den grellsten Farben zusammengesetzt; Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserei, Verzweiflung und jeder Hass des Herzens liegt in seinem Gebiete.	„Tannhäuser" - Marsch, Adagio in Beethoven's Es-Concert etc.
Gismoll (Asmoll): Griesgram, gepresstes Herz bis zum Ersticken, Jammerklage, die im Doppelkreuz hinseufzt, schwerer Kampf, mit einem Worte Alles, was mühsam durchdringt, ist dieses Tones Farbe.	Chopin's Polonaisen, Mazurken etc.
Edur: Lautes Aufjauchzen, lachende Freude und noch nicht ganzer, voller Genuss.	Beethoven's Sonate Op. 109, Ouverture „Tannhäuser", Arie Eglantinen's in „Euryanthe" und Agathen's im „Freischütz".
Cismoll: Bussklage, trauliche Unterredung mit Gott, dem Freunde und der Gespielin des Lebens; Seufzer der unbefriedigten Freundschaft und Liebe.	Beethoven's Quartett, Op. 131. Chopin's Polonaise.
Adur enthält Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand, Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden des Geliebten, jugendliche Heiterkeit und Gottesvertrauen.	Beethoven's 7. Symphonie, „Lohengrin" - Einleitung.
Fismoll: Ein finsterer Ton; er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande, Groll und Missvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu sein, daher schmachtet er immer nach der Ruhe von Adur oder der triumphirenden Seligkeit von Ddur.	Beethoven's Adagio der grossen B-Sonate, Mendelssohn's „Gondellied" (Lieder ohne Worte, 2. Heft).
Ddur: Der Ton des Triumphes, des Hallelujas, des Kriegsgeschreis, des Siegesjubels. Daher setzt man die einladenden Symphonien, die Märsche, Festtagsgesänge und himmelaufjauchzenden Chöre in diesem Ton.	Ausdruck der damals allgemein theoretisch und praktisch geltenden Anschauung. Vergl. das bei Beethoven über D dur Gesagte.

H moll: Ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemals in beleidigendes Murren oder Wimmern auszubrechen.	Wagner's „Walkürenritt", Klytemnästra's Arie: „Ach zum Tode verdammt" in Gluck's „Iphigenie in Aulis".
G dur: Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmässige, jede ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe, mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens.	Völlig mit Marx' Ansicht übereinstimmend. Manches in Beethoven, Mozart, Haydn, Schumann dafür. Dagegen, wie erwähnt, der berühmte „Lohengrin"-Entr'act.
E moll: Naive, weiblich unschuldige Liebeserklärung, Klage ohne Murren, Seufzer, von wenig Thränen begleitet, nahe Hoffnung der reinsten in C dur sich auflösenden Seligkeit spricht aus diesem Ton. — Da er von Natur nur eine Farbe hat, so könnte man ihn mit einem Mädchen vergleichen, weissgekleidet mit einer rosenrothen Schleife um Busen (!!). Von diesem Ton tritt man mit unaussprechlicher Anmuth wieder in den Grundton C dur zurück, wo Herz und Ohr die vollkommenste Befriedigung finden.	Beethoven's Quartett Op. 59, Sonate Op. 90, Prestissimo in der Sonate Op 109; Mendelssohn's Lied ohne Worte (Trauermarsch, 5. Heft); Orchester-Nachspiel im 1. Act der „Walküre".

Kritik.

Festgaben zur Beethoven-Secularfeier.

Die Beethoven-Secularfeier hat Anlass zur Entstehung einer Menge musikalischer und literarischer Producte gegeben, deren Zweck insgesammt das Lob und die Verherrlichung des unsterblichen Meisters bilden. Kleine und Grosse im Reiche der Musik eilten herbei, um dem Könige ihres Reiches ihre Huldigungen ehrerbietig darzubringen und sich dadurch dem Genius, dem die Mitwelt nicht im verdienten Maasse ihre Bewunderung zollte, dankbar zu beweisen, zugleich theilweise jene Schuld abzutragen. Mag der Werth so mancher dieser Kundgebungen ein noch so problematischer sein, den Beweis liefern sie alle dennoch, dass tief in alle Schichten der gesammten Menschheit die Schöpfungen Beethoven's gedrungen, dass man sich überall vor der geistigen Suprematie dieses Mannes beugt. Dass die ungeahnt schweren politischen Ereignisse, die ganz besonders das Vaterland des Gefeierten betrafen, den klingend und singend intentionirten Festivitäten und Ovationen dumpfe Sordinen aufzwängten, sei an dieser Stelle nur berührt; — den Zusammenhang dieser Begebenheiten genau zu ergründen und umständlich auszuführen, bleibt der Geschichte vorbehalten. Und dass die erwähnten Ereignisse auf so manches Gelegenheitswerk beinflussend wirkten, sei nicht eben tadelnd gesagt, auch der Maassstab der Beurtheilung der einzelnen Werke kein zu strenger.

Unter den erschienenen bezüglichen literarischen Schriften nennen wir (die Jahn'sche Brochure ist bereits in No. 2 dieser Blätter besprochen) vorerst:

G. Mensch. Beethoven. Ein musikalisches Charakterbild.

Der Autor hat sein Werk für das grosse musikliebende Publicum als „Handhabe zum Verständniss B.'s" concipirt und zu diesem Behufe zwei Gesichtspuncte ins Auge gefasst: er will „den grosssinnigen, grossherzigen und sittlich reinen Charakter des Menschen schildern und die Bedeutung des Künstlers vom rein ästhetischen Standpuncte aus beleuchten." Dies ist ihm denn auch gelungen, wenngleich im Wesentlichen das Buch gar nichts Neues enthält und Alles sich auf bereits Gesagtes stützt. — Die Eintheilung ist recht übersichtlich und alles Zusammengehörige in je ein Capitel zusammengefasst. Befremdend war uns die reservirte, fast scheue Ansicht des Verfassers über die Werke der dritten Periode, sowie es sich doch auch am Schlusse gebührt hätte, bei Erwähnung des Bonner Monuments Franz Liszt's zu gedenken, dessen Grossmuth und Opferwilligkeit bekanntlich das Zustandekommen jenes schönen Denkmales gedankt werden muss. Das Buch ist leichtverständlich und schön geschrieben und als eine der beachtenswertheren Festgaben besonders allen jenen zu empfehlen, die auf die umfassenden Beethoven-Werke von Marx, Nohl und A. nicht einzugehen vermögen.

Ludwig Nohl. Beethoven's Brevier.

Ein brillant ausgestattetes Büchlein ist eine Sammlung der von Beethoven selbst ausgezogenen oder angemerkten Stellen aus Dichtern und Schriftstellern alter und neuer Zeit und von Nohl mit einleitendem Vorwort nebst einer Darstellung von Beethoven's geistiger Entwickelung versehen. „— Bei welchem Meister der absoluten Musik könnte es von höherem Interesse sein zu sehen, in welcher Weise sich das allgemeine Ideenleben der Menschheit, so wie es am reinsten und concentrirtesten stets die Literatur eines Volkes darstellt, in seinem individuellen Geiste wiederspiegelt, welche Gedanken und Vorstellungen seine Seele bewegten und ihm die Phantasie zum Schaffen befruchteten, als bei demjenigen, der nicht blos der erste in seiner speciellen Kunst mit aller Energie der eigenen Klarheit in das geistige Treiben der Menschheit eintrat und dieselbe in den Strom des bewussteren Geisteslebens mit hineinleitete, sondern sogar oft genug ganz unmittelbar und consequent die eigentlichen Fruchtkeime seines Schaffens diesem höheren Leben sowohl in der Dichtung wie in der Wirklichkeit entnahm?" motivirt Nohl sehr richtig, kann es aber trotzdem, auch hier seinen bekannten einseitigen Standpunct nicht aufgebend, nicht unterlassen,

gegen die Grundregeln der reinen Instrumentalmusik zu polemisiren und es zu beklagen, dass bei Beethoven nicht die poetische Idee (im Sinne unserer Tage, besonders wie bei den symphonischen Dichtungen Liszt's) bestimmend auf die Gestaltung der Tonwerke einwirkte, — ja er macht es Beethoven zum Vorwurfe, dass er „vorwiegend den Regeln einer rein musikalisch-architektonischen Setzkunst" u. s. w. folgt, als ob ein vollendetes Kunstwerk durch etwas Anderes, als eben durch vollständige Congruenz zwischen Form und Inhalt, zwischen Idee und sinnlicher Erscheinung ein Kunstwerk sein könnte.

Das Meiste dieser „Darstellung" ist (bei Nohl immer unvermeidlich) blosse Conjectur, und dass man hiebei auf viele Widersprüche und auch so manche Alogie trifft, ist zwar unangenehm, aber wahr. Nur ein Beisp.: S. LXVII bei der „Missa solemnis" heisst es: „Man erkennt, die Grundlage des Ganzen ist eine ewige und allgemein menschliche Empfindung, die Grundlage aller Religion"; und wenige Zeilen weiter: „Allein es war doch immer ein einer bestimmten und begrenzten religiösen Vorstellung angehöriger Text, was dem Ganzen zu Grunde lag" etc. — Wie reimt sich dies?

Der Schluss der Vorrede enthält eine ziemlich unklar ausgesprochene Bitte, „nun auch selbst dazu mitzuhelfen, dass die Hindernisse, welche sich einer wirklich entsprechenden Beendigung dieses Werkes, das bis zum Abschluss auch des 4. Bandes noch manches Jahr der Forschung und des Studiums erfordert, für mich persönlich unüberwindlich entgegengestemmt haben, aus dem Wege geräumt und freier Raum zur möglichsten Vollendung des Werkes geschaffen werde". Dies ist den Wenigsten verständlich. Wir bitten den geehrten Verfasser, dem wir, trotz all dem gegen ihn unserer vollen Ueberzeugung nach mit Recht Vorgebrachten, unsere Achtung nicht versagen, diese seine Bitte in seinem eigenen Interesse doch etwas deutlicher und verständlicher zu fassen, auch die Art und Weise möglichst präcise zu bestimmen, wie seinen Wünschen genügt werden könne; in uns wird er die Allerersten finden, die bereit sind, seine Wünsche nach allen Kräften zu unterstützen und auch bei Anderen Aehnliches zu bewirken. Wenngleich Nohl durch seine Tendenzen sich als eine Art Erysichthon im deutschen Musikhaine bewies, wollen wir doch nicht zweifeln, dass er in der That „der würdige Biograph" Beethoven's sei, und hoffen, dass eine nähere Auseinandersetzung seinerseits diesem Aufrufe folgen wird. Solche das blos Materielle betreffende Sachen erheischen einfache, unumwundene Darlegung. **Joseph Engel.**

Biographisches.

Richard Wagner.

(Fortsetzung.)

Wagner betheiligte sich persönlich am Aufstande mit aufregenden Reden und musste fliehen. —

So war er denn mit einem Male frei — frei von der Welt marternder, stets unerfüllter Wünsche, frei von den Verhältnissen, in denen diese Wünsche seine einzige, verzehrende Nahrung gewesen waren. Zum ersten Male in seinem Leben fühlte er sich durch und durch heil und heiter, obschon er nicht wusste, wohin er den nächsten Tag sich lagern sollte, um des Himmels Luft athmen zu dürfen.

Auf seiner Flucht aus Dresden kam er nach Weimar, wo er in Franz Liszt einen Freund seltenster Art fand. Die persönlichen Beziehungen beider Männer waren bis dahin ziemlich flüchtiger Natur gewesen, so sehr auch Liszt dem Künstler Wagner schon seit längerer Zeit seine innigste Sympathie zugewendet hatte. Jetzt hatte Wagner in Weimar Gelegenheit, Liszt eine Probe zu seinem „Tannhäuser" dirigiren zu sehen, und wie erstaunt war er, durch diese Leistung in ihm sein zweites Ich wiederzuerkennen. „Was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen liess. Wunderbar! durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, wo ich h e i m a t l o s wurde, die wirkliche, langersehnte, überall am falschen Orte gesuchte, nie gefundene H e i m a t f ü r m e i n e K u n s t. Als ich zum Schweifen in die Ferne verwiesen wurde, zog sich der Weitumhergeschweifte an einen kleinen Ort dauernd zurück, um diesen mir zur Heimat zu schaffen. Ueberall und immer sorgend für mich, stets schnell und entscheidend helfend, wo Hülfe nöthig war, mit weitgeöffnetem Herzen für jeden meiner Wünsche, mit hingebendster Liebe für mein ganzes Wesen, — ward Liszt mir das, was ich nie zuvor gefunden hatte, und zwar in einem Maasse, dessen Fülle wir nur dann begreifen, wenn es in seiner vollen Ausdehnung uns wirklich umschliesst."

Auf den Rath eines wohlmeinenden Freundes, der mehr für Wagner's äusserliches Glück als seine innere Befriedigung besorgt war, wandte sich dieser über Zürich nach Paris. Hier litt es ihn indess nicht lange. Sein Ekel vor dem Pariser Leben und Treiben steigerte sich so sehr, dass er bereits Anfang Juli nach Zürich zurückkehrte, wo er bald (im October) das Bürgerrecht gewann. Von hier aus erliess er zunächst einen Protest gegen die augenblicklichen Besieger der Revolution, denen er wenigstens den Titel ihres Herrenrechtes abstreiten wollte, nach welchem sie sich für die Beschützer der K u n s t ausgaben. In einer kleineren Schrift „Die Kunst und die Revolution" (Leipzig, 1849) deckte er zunächst den Zusammenhang des herrschenden Kunstwesens mit dem ganzen politisch-socialen Zustande der modernen Welt auf und wies den Namen der Kunst für das, was unter diesem schützenden Titel zur Speculation auf die Verkommenheit des Publicums geworden war, zurück. In einer etwas ausführlicheren Abhandlung, die (im Winter von 1849—50 verfasst), unter dem Titel: „Das Kunstwerk der Zukunft" erschien (Leipzig, 1850), wies er „den tödtlichen Einfluss jenes Zusammenhanges auf das Wesen der Kunst selbst nach, die bei ihrer egoistischen Zer-

stückelung in die modernen Einzelkünste unfähig geworden sei, das wirkliche, allein gültige, weil allein verständliche, und einen reinmenschlichen Inhalt zu fassen allein fähige, Kunstwerk zu Stande zu bringen.“ (In den Anfang des Jahres 1850 fällt auch die Abfassung eines längeren Artikels: „Kunst und Klima“, welcher im Aprilheft der „Deutschen Monatsschrift.“ herausgegeben von Kolatscheck [Stuttgart, bei Hofmann] erschien, — in die zweite Hälfte desselben der unter dem Pseudonym K. Freigedank veröffentlichte Artikel „Das Judenthum in der Musik“. [„Neue Zeitschrift für Musik“, Bd. 33, No. 19. 20.])

So sehr Wagner grundsätzlich jedes Befassen mit den Theatern überhaupt unter den obwaltenden Verhältnissen aufgegeben hatte, so zwang ihn doch wiederum die äussere Noth, sich wenigstens in entferntere Berührung mit der öffentlichen Kunst zu setzen. Er war gänzlich hilflos in die Verbannung gegangen, und ein möglicher Erfolg als Operncomponist in Paris musste seinen Freunden, und endlich wohl auch ihm selbst, als der einzige Quell dauernder Sicherung seiner Existenz gelten. Er konnte zwar in seinem Inneren nie an die Möglichkeit eines solchen Erfolges denken, und zwar um so weniger, als ihn jedes Befassen mit dem Pariser Opernwesen, nur im Gedanken daran, bis auf den Grund seiner Seele anwiderte, gleichwohl zwang er sich der äusseren Noth gegenüber zu einem Kampfe gegen seine Natur. Auch hierbei wollte er jedoch keinen Schritt von seiner Richtung abweichen und entwarf für seinen Pariser Operndichter den Plan zu einer Oper „Wiland der Schmied“. So ging Wagner nochmals (im Februar 1850) nach Paris. Allein der Zwang, dem er gefolgt war, drückte so furchtbar schmerzlich und zerstörend auf ihn, dass er diesmal, wie durch die Wucht dieses Druckes, dem Untergange nahe gerieth: ein alle seine Nerven lähmendes Uebelbefinden befiel ihn von seinem Eintritt in Paris an so heftig, dass er schon dadurch allein zum Aufgeben aller nöthigen Schritte für sein Vorhaben genöthigt ward. Bald wurde sein Uebel und seine Stimmung so unerträglich, dass er um seiner Rettung willen zum Aeussersten zu schreiten sich anliess, zum Bruche mit Allem, was ihm irgend noch freund gesinnt war, zum Fortziehen in — Gott weiss, welche — wildfremde Welt. In diesem Aeussersten leiteten ihn echte Freunde, die ihn begriffen, von seinem Schritte zurück. Er begab sich über Bordeaux nach Villeneuve am Genfer See; nach kurzem Verweilen hier, sowie in Thun, kehrte er im Juli wieder dauernd nach Zürich zurück.

Von Neuem trug er sich mit dem Gedanken, „Siegfried's Tod“ musikalisch vollends auszuführen: es war bei diesem Entschlusse aber noch helle Verzweiflung im Spiele; denn Wagner wusste, er würde diese Musik jetzt nur für das Papier schreiben. Das unerträglich klare Wissen hiervon verleidete ihm wieder sein Vorhaben: er griff — im Gefühle davon, dass er in seinem Streben meist doch noch so gänzlich missverstanden würde — wieder zur Schriftstellerei und schrieb sein Buch über „Oper und Drama“ (1850—51). Von Neuem war er nun wieder gänzlich verstimmt und niedergeschlagen in Bezug auf ein zu erfassendes künstlerisches Vorhaben; er fühlte eine gründliche Unlust zu neuen dramatischen Arbeiten und offen glaubte er sich gestehen zu müssen, dass es mit seinem Kunstschaffen ein Ende habe. „Da hob mich aus meinem tiefsten Missmuthe ein Freund auf: durch den gründlichsten und hinreissendsten Beweis, dass ich nicht einsam stand und wohl tief und innig verstanden würde, hat er mich von Neuem, und nun ganz zum Künstler gemacht.“ Dieser Freund war Franz Liszt. — Am Ende seines letzten Pariser Aufenthaltes hatte Wagner, als ihm in seinem verzweifelten Brüten die Partitur seines „Lohengrin“ in die Augen fiel und ihn jammerte, dass diese Töne aus dem todtenbleichen Papier heraus nie erklingen sollten, sich mit ein paar Worten an Liszt gewendet und von diesem als Antwort die Mittheilung der umfassendsten Vorbereitungen zur Aufführung des „Lohengrin“ erhalten. Der Erfolg der Aufführung selbst (am 28. August 1850) war nun zunächst nicht der erwartete. Um dem Verständnisse aufzuhelfen, legte Liszt „dem Publicum seine eigene Anschauung und Empfindung von dem Werke in einer Weise vor, die an überzeugender Beredtheit und hinreissender Wirksamkeit ihres Gleichen noch nicht gehabt. [„Tannhäuser et Lohengrin“. 1851.] Der Erfolg lohnte ihm; und mit diesem Erfolge tritt er nun vor mich hin, und ruft mir zu: Sieh, so weit haben wir's gebracht, nun schaff' uns ein neues Werk, damit wir's noch weiter bringen!“ —

Dieser Zuruf und diese Aufforderung erweckten in Wagner sogleich den lebhaftesten Entschluss zum Angriffe einer neuen künstlerischen Arbeit; er entwarf und vollendete in fliegender Schnelle eine Dichtung (Frühjahr 1851), an deren musikalische Ausführung er bereits Hand anlegte. Für die sofort zu bewerkstelligende Aufführung hatte er einzig Liszt und diejenigen seiner Freunde im Auge, die er nach seinen letzten Erfahrungen unter dem localen Begriffe: Weimar zusammenfassen durfte. Indess sah er sich durch die Beschaffenheit des dichterischen Stoffes bald genöthigt, seinen Entschluss in sehr wesentlichen Puncten zu ändern. — Wagner's Bestreben bei seinem künstlerischen Schaffen war darauf gerichtet, seine dichterische Absicht in allen ihren Theilen in unmittelbarster Weise dem Gefühlsverständnisse des Publicums zu erschliessen. Bei jedem Versuche nun, die Ausführung von „Siegfried's Tod“ in Angriff zu nehmen, überkamen ihn Bedenken, seine dichterische Absicht in sinnlich verständlichster Weise verwirklichen zu können. Unwillkürlich hatte er sich immer bemühen müssen, in diesem Drama eine Fülle von Beziehungen blos anzudeuten. Diese Andeutungen konnten natürlich aber nur in epischer Form dem Drama eingefügt werden, und hier war der Punct, der ihn mit Misstrauen gegen die Wirkungsfähigkeit seines Dramas im richtigen Sinne einer scenischen Darstellung erfüllte. Von diesem Gefühl gepeinigt, gerieth Wagner darauf, einen ungemein ansprechenden Theil des Mythus, der eben in „Siegfried's Tod“ nur

erzählungsweise hatte mitgetheilt werden können, selbständig als Drama auszuführen. Fühlte er sich nun schon durch den Stoff selbst zu dessen dramatischer Bildung lebhaft angeregt, so bedurfte es nur noch der Aufforderung Liszt's, um mit Blitzesschnelle den „jungen Siegfried" in das Dasein zu rufen. Wiederum musste jedoch Wagner an diesem „jungen Siegfried" dieselbe Erfahrung machen, wie sie ähnlich zuvor ihm „Siegfried's Tod" zugeführt hatte; auch in diesen beiden Dramen mussten Beziehungen von der entscheidendsten Wichtigkeit ausserhalb der wirklichen dramatischen Darstellung unversinnlicht gelassen werden und der reflectirenden Combination des Zuschauers allein zugewiesen bleiben. Dass aber die Beziehungen von der Beschaffenheit waren, dass sie nur in wirklichen sinnlichen Handlungsmomenten sich aussprachen, liess endlich Wagner die wahrhaft entsprechende vollendete Form für die Kundgebung seiner umfassenden dichterischen Absicht finden, nämlich die Vorführung des Mythus in drei vollständigen Dramen, denen ein Vorspiel vorauszugehen hatte. —

Im Spätsommer (1851) begab sich Wagner nach der Wasserheilanstalt Albisbrunnen. Im Winter 1851—52 betheiligte er sich, wie schon das Jahr zuvor, an den Concerten der Züricher Musikgesellschaft, für welche er erklärende Programme zu der „heroischen" Symphonie, zur „Coriolan"-Ouverture von Beethoven und zur „Tannhäuser"-Ouverture schrieb — sowie an Theateraufführungen. Hierbei erwähnen wir noch nachträglich einer kleinen Schrift, deren Abfassung in die erste Hälfte des Jahres 1851 fällt: „Ein Theater in Zürich." Wohl ihres localen Inhaltes wegen war diese Schrift weder für den Buchhandel, noch für die grössere Oeffentlichkeit bestimmt. Ihre Hauptmomente lassen sich in folgende Sätze zusammenfassen: Mit sehr wenigen Ausnahmen, unter denen nur die ersten Operntheater Italiens inbegriffen sind, gibt es keine Originaltheater als die Pariser, und alle übrigen sind nur Copien von diesen; kein Theater aber kann seine Aufgabe durch eine gedeihliche Wirksamkeit lösen, wenn seine Leistungen nicht zuvörderst originale sind. Auf die Errichtung und Leitung eines Theaters, das zu einem Originaltheater für Zürich sich allmählich heranbilden könne, laufen Wagner's eigene praktische Vorschläge hinaus. (Bruchstücke aus dieser Schrift hat Theodor Uhlig mitgetheilt in der „Neuen Zeitschrift für Musik", Bd. 34 [Jahrgang 1851], No. 26 und Bd. 35, No. 1.) Dem Jahre 1851 gehört auch die seinen „drei Operndichtungen" vorausgeschickte „Mittheilung an seine Freunde" an, welcher wir in unserer Skizze grösstentheils gefolgt sind.

Im Frühjahr 1852 führte Wagner die Dichtung der „Walküre", im Herbst die des „Rheingoldes" aus und ging nunmehr an die Redaction des ganzen Bühnenfestspiels: „Der Ring des Nibelungen". In demselben Jahre veröffentlichte er zwei Briefe: an den Redacteur der „Neuen Zeitschrift für Musik" (über die Aufgabe der Musikzeitungen, Bd. 36, No. 6) und an Franz Liszt (über die Goethe-Stiftung, Bd. 36, No. 20), sowie eine Schrift: „Ueber die Aufführung des Tannhäuser" (Zürich, 1852), zu welcher ihn die Wahrnehmung der unvollkommenen, meist über die hergebrachten Opernleistungen nicht viel hinausgehenden Darstellung dieses Werkes veranlasste. Im Mai des nächsten Jahres veranstaltete er in Zürich drei Mal kurz nach einander eine Aufführung von ausgewählten Stücken aus „Rienzi", dem „fliegenden Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin". Dieselbe fand im Theater, jedesmal bei überfülltem Hause statt und gestaltete sich für Wagner zu einem Triumph ohne Gleichen. Für diese Gelegenheit hatte er Programme zur Ouverture zum „fliegenden Holländer" und zur Instrumentaleinleitung des „Lohengrin" verfasst. Im Sommer begab er sich zur Cur nach St. Moritz im Engadin; nach einem Ausflug über Turin nach Genua und einem kurzen Aufenthalt in Paris im Spätherbst, wo er mit Liszt zusammentraf, kehrte er im November nach Zürich zurück.

Er begann die Composition des „Rheingold" und beendete sie im Mai des nächsten Jahres (1854). Hierauf folgte eine kleinere schriftstellerische Arbeit, ein Artikel in der „Neuen Zeitschrift für Musik": Gluck's Ouverture zu „Iphigenie in Aulis", dem er einen neuen Schluss zu dieser Ouverture beigab (Bd. 41, No. 1). Sofort nahm er die musikalische Ausführung auch der „Walküre" in Angriff und führte dieselbe im Winter zu 1855 zum Abschluss. Dazwischen — im Januar dieses Jahres — unternahm er eine Umarbeitung der „Faust"-Ouverture. Ende Februar begab er sich nach London, wo ihn die Philharmonische Gesellschaft eingeladen hatte, die Leitung ihrer Concerte für die nächste Saison zu übernehmen. Er dirigirte acht Concerte, von denen das erste am 12. März, das letzte am 25. Juni stattfand. Eine so gehässig-oppositionelle Stellung auch von vornherein ein grosser Theil der Londoner Presse Wagner gegenüber einnahm, so fand er doch von Seiten des Publicums, welches zu dem ausgewähltesten gehörte, und des ihm untergebenen Orchesters die lebhafteste Sympathie, die sich im Verlaufe der Concerte bis zum Enthusiasmus steigerte. Wagner's geniale Direction sowohl, wie seine Schöpfungen (Bruchstücke aus „Lohengrin", „Tannhäuser"-Ouverture), zu deren Vorführung er sich erst, dem Andrängen des Comités nachgebend, entschlossen hatte, rissen zur Bewunderung hin. Am Schlusse des letzten Concertes gaben Publicum und Orchester dem Meister in erhebender Weise ihren Dank in den begeistertsten Zurufen kund.

Nach Zürich zurückgekehrt, unternahm Wagner, um sich von den Anstrengungen der letzten Monate zu erholen, einen Ausflug in die Schweizer Gebirge (Seelisberg). Hierauf führte er die Instrumentation der „Walküre" aus. Schon beschäftigte ihn wieder ein neuer Stoff: „Tristan und Isolde", von dem er zunächst einen Entwurf verfasste. Ein Krankheitsleiden an der Gesichtsrose nöthigte ihn, im Mai des nächsten Jahres (1856) sich zur Cur nach Mornex am Genfer See zu

begeben. Im Herbst begann er die Composition des „Siegfried", von dem er im Frühjahr 1857 bis Mitte Sommer die zwei ersten Acte beendigte. Dazwischen betheiligte er sich mit Liszt, der zu einem Besuch eingetroffen war, bei einem Abonnementconcerte in St. Gallen (3. Novbr. 1856), wo er die „Eroica" und Liszt seinen „Orpheus" und die „Préludes" dirigirte, und veröffentlichte in der „Neuen Zeitschrift für Musik" einen (Mitte Februar 1857 verabfassten) Brief über Liszt's „symphonische Dichtungen" (Bd. 46, No. 15). Hierauf führte er die Dichtung des „Tristan" aus, von dem im Herbst und Winter zu 1858 der erste Act componirt und instrumentirt, im Sommer der zweite Act skizzirt wurde. Ende August verliess er Zürich und begab sich zur Pflege seiner Gesundheit über Genf nach Venedig, wo er bis Ende März 1859 verweilte und den 2. Act des „Tristan" ausführte und instrumentirte. Anfang April kehrte er nach der Schweiz zurück und nahm den Sommer über seinen Wohnsitz in Luzern; hier beendete er nun auch den 3. Act des „Tristan" bis Ende August.

(Schluss folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Dresden.

Das Ereigniss des Tages war Jean Becker's und der Florentiner Quartettakademie am 3. Februar. Die absolute Unfehlbarkeit dieser vier Musikpäbste ist innerhalb ihrer Leistungen nicht das Wichtigste. Vielmehr ist der lebenswarme, poesievolle Geist über dem Ganzen das Erstaunlichste, und in Verbindung mit ausserordentlicher technischer Bravour, vollkommenster Disciplin und Discretion kommt das namentlich dem dritten Beethoven, d. h. dem Beethoven der 3. Periode, zu Gute. Die Herren haben kein sonderliches Programm gemacht. Die Vier spielten wie ein Mann das nicht hervorragende sogenannte Berliner Quartett Mozart's (in F dur) und ein unendlich langes, wenn schon wohlklingendes Quartett, Op. 44 in Es, von Mendelssohn. Beiden Werken fehlt jenes Präcipuum, das C. M. v. Weber so hübsch epigrammisirt hat. Er nennt die Quartettform „das Gedankliche in der Musik". Während aber bei Mendelssohn die Formschönheit und eine stets anmuthende geschmackgeläuterte Ausdrucksweise vorherrschen, tritt das nach Weber wichtigste Moment, die Gedankenschwere, nicht hervor. In wunderbarem Maasse, in anbetungswürdiger Grösse offenbart sich die Tiefe der Empfindung und des Gedankens in Beethoven's E moll-Quartett Op. 59, No. 2. Das Adagio dieses Werkes von den Florentinern zu hören, erschliesst eine ganze Welt dessen, was Beethoven „hineingeheimnisst" hat. — Uebrigens folgt dieser „einzigen" Akademie auf vielseitigen Begehr im März eine weitere, hoffentlich nicht ohne Op. 131 oder 135. — Ausser „Armide", „Lohengrin" und „Don Juan" enthielt das Repertoire der Woche nichts — „Anzügliches". Offengestanden (Sie dachten gewiss schon, ich wollte Offenbach schreiben!) ist uns Dresdenern manches im Leipziger Repertoire unerfindlich und unergründlich, und ich fange an zu fürchten, dass wir, das „Res severa est verum gaudium" betreffend, hierlands weiter sind, als Sie an der Pleisse. Von obigen Repräsentationen ist „Don Juan" die matteste, „Lohengrin" die beste. An ersterem ist die Abnahme der gesangtechnischen Bildung der musikalischen Operateure — wie man die geschätzten Künstler nennen kann, welche den eventuell dramatischen Componisten einer „Oper" amputiren helfen, schuld. Der Stil des neueren dramatischen Gesanges fördert andere Tugenden: poesievolles Erfassen, harmonisches Spiel, breiten gesangsdeclamatorischen Ausdruck. Mit diesen Attributen ist aber Mozart nur allenfalls im „Idomeneus" beizukommen. „Don Juan" und „Figaro" verlangen spielende Tontechnik. Kein Wunder dann, wenn das im Publico hierselbst tief eingewurzelte Verständniss für Gluck, Weber und Wagner diejenigen Leistungen unterstützt und fördert, die ihm die Poesie der dramatischen Kunst darstellen. Trotzdem könnte „Don Juan" hier verbessert werden, wie man „Figaro" bereits verbessert hat, und wir kommen gelegentlich auf das Wie zurück. — Hier schliesst sich ganz ungezwungen die Leistung des Frl. Orgeni als Lucia an. Die beträchtliche Kehlfertigkeit, feiner Kunstgeschmack und doch auch Spieltalent stehen der Sängerin sehr wohl zu Diensten. Sie hat hier sehr gefallen und ihrer Lehrerin Viardot-Garcia Ehre bereitet. Rosine und Agathe werden der Lucia folgen; Rosine, welche jüngst von der jungen Röderin Mila so unfreundlich degradirt wurde. Letztere „Sängerin" soll in Wien zum schönen Helenenthum übertreten. Ja sogar das seegeschlängelte Telegramm wird hier colportirt, „Meister" Offenbach schriebe ihr eine neue eigene Oper. — Ich möchte an dieser Stelle, anknüpfend an das Florentiner Quartett, die Musikfreunde auf die Uebertragungen Beethoven'scher Quartette für Clavier aufmerksam machen, die Tausig soeben publicirte. Die Umformung des Quartettsatzes in die Claviermässigkeit mit ganz vorzüglich schöner Klangwirkung ist dem Uebertrager meisterhaft gelungen. Aus Op. 59, No. 2 ist das Allegretto, ferner Theile aus Op. 130, 131, 135 bereits erschienen. — „Susanna Mountfort", das Trauerspiel der grossherzogl. weimarischen Kammersängerin Auguste Götze ward Sonntag vor gefülltem Hause sehr beifällig gegeben und trug der Sängerin-Dichterin nach dem 4. und 5. Act Hervorrufe ein. Ludwig Hartmann.

Wien.

Gotthard's Novitätensoirée — „Paulus" von Mendelssohn im Hofburgtheater — 4., 5. und 6. Philharmonisches Concert — Herr Friedrich Gernsheim — Frl. Pauline Fichtner — Frl. Anna Regan — Eleven-Concert Passy-Cornet — Grillparzer-Feier — Quartette (Florentiner und Hellmesberger).

(Fortsetzung.)

In das rechte musikalische Fahrwasser gerieth die Saison erst mit dem vierten philharmonischen Concerte (26. December), welches, was die Orchestervorträge anbelangt, zu den glänzendsten Aufführungen des heurigen Cyklus gehörte. Ueberhaupt können wir mit Genugthuung constatiren, dass, seit die Philharmoniker sich in der neuen Concertlocalität eingespielt haben und sie die Akustik des grossen Musikvereinssaales richtig zu behandeln wissen — dies war bekanntlich anfangs nicht der Fall — ein neuer, oder vielmehr der alte gute Geist über die trefflichen Musiker gekommen ist. Auch der Dirigent, Hr. Dessoff, entwickelt viel mehr Feuer, ja selbst mehr Geist, als in den Concerten der letzten Jahre, die Philharmonischen Concerte sind auf dem besten Wege, die im alten Hofoperntheater mitunter bedenklich erschütterten Sympathien des Publicums vollauf zurückzugewinnen.

Zu einem wahren Triumphe für Orchester und Dirigent gestaltete sich die wirklich unvergleichliche Ausführung der zweiten Symphonie Beethoven's, welche, in Wien acht Jahre nicht öffentlich gehört, wie eine Novität wirkte. In dieser sparsamen, wenn er aber einmal dem Publicum vorgeführt wird, vollendeten Darstellung des ersten Beethoven erblicken wir die wahre Pietät. Der zweite und dritte Beethoven muss ohnehin der Kernpunct im Repertoire jedes irgendwie hervorragenderen Orchesterinstitutes sein und bleiben.

Dieses mit Schumann's „Genovefa"-Ouverture eröffnete, durch sehr correcte Liedervorträge des Frl. Regan ausgefülte Philharmonische Concert vermittelte uns die persönliche Bekanntschaft des Componisten Friedrich Gernsheim (Professors am Conservatorium zu Cöln), welcher den Clavierpart seines bereits an so vielen Orten — selbst in Paris — beifälligst aufgenommenen C moll-Concertes spielte. Das Wiener Publicum liess diese

Composition gleichgiltig. Auch wir persönlich gewannen durch das Anhören dieses C moll-Concertes weder von der Begabung, noch von dem Streben des Hrn. Gernsheim ein allzu freundliches Bild.

Indem Hr. Gernsheim mit peinlicher Prüderie überall den „Effect" zu vermeiden sucht, indem er, die Meister in nebensächlichen Aeusserlichkeiten sclavisch copirend, der geringsten rhythmischen oder harmonischen Kühnheit scheu aus dem Wege geht und sich in dem bereits hundert Mal durchgelaufenen Kreis der allergewöhnlichsten Modulation bewegt, entpuppt er sich unwillkürlich als Kämpe jener „Enthaltsamkeitstheorie", von der Richard Wagner in seinen Aufsätzen „Ueber das Dirigiren" so rücksichtslos den Schleier weggezogen.

Es wäre indess einseitig und ungerecht, Hrn. Gernsheim's Compositionstalent lediglich nach dem Clavierconcerte in C moll zu beurtheilen. Eine weit günstigere Meinung über erstere brachte uns ein von Gernsheim selbständig gegebenes Concert bei, in welchem er einem kleinen Kreise geladener Gäste die hervorragendsten seiner neueren Kammer- und Clavierstücke vorführte. Das Programm bestand in der Violoncellsonate D moll, Op. 12, dem zweiten Clavierquartett (C moll), den Claviervariationen aus Es dur und zwei Stücken aus der Claviersuite Op. 8.

Es sind durchaus charaktervolle, ernst gemeinte Musikstücke nobelster Haltung. Die seltene Formvollendung springt in die Augen, sie ist als der Hauptvorzug Gernsheim's zu erklären, nach dieser Richtung offenbart er wirklich viel Verwandtschaft mit dem von uns eingangs dieses Musikbriefes erwähnten Julius Zellner.

Aber er erfreut sich dem österreichischen Tonsetzer gegenüber einer wesentlich vortheilhafteren Stellung; erstlich versteht er nicht nur den Gedankeninhalt seiner Werke trefflich auszuführen, sondern er weiss auch rechtzeitig abzuschliessen, was man von Julius Zellner nicht immer behaupten kann, und dann hat er der Schumann'schen Sackgasse, in die auch er anfangs sich völlig verrannt hatte (das Finale des Clavierconcerts, das Allegretto der Violoncellsonate gibt hiervon Zeugniss), allmählich glücklich zu entrinnen verstanden, ein Umstand, der Gernsheim's Compositionen eine viel grössere Frische und darum auch ein weit ausgedehnteres Auditorium sichert. Der ausschliessliche Verfolg Schumann's muss über kurz oder lang zur geistlosesten Manieristik führen, der Beethoven'schen Universalität nachstreben heisst dagegen — wenn dies nur im Geiste und in der Wahrheit geschieht, man denke an Richard Wagner! — den Weg zum Ideale selbst betreten. — —

Als die vorzüglichste der uns bisher bekannten Gernsheim'schen Compositionen sind uns die Claviervariationen aus Es dur erschienen, in diesen offenbart sich verhältnissmässig am meisten Originalität, ein grosser figuraler Reichthum, geistreichste, dabei streng organische Entwickelung.

Nächst diesem Stücke haben auf uns die beiden ersten Sätze des Clavierquartettes in C moll den ungetrübtesten, befriedigendsten Eindruck gemacht; überaus glücklich verwerthet namentlich das Adagio in der Melodieführung und im Claviersatz die durch den letzten Beethoven (Quartett Op. 127, Sonate Op. 110) gewonnenen Eindrücke, eine Reminiscenz an Goldmark's „Sakuntala" hat sich wohl dem Componisten selbst unbewusst eingeschlichen.



MOZARTS GEBURTSHAUS
Salzburg

Auch als Pianist fand Hr. Gernsheim in seiner Kammermusiksoirée weit mehr Anklang, als im vierten Philharmonischen Concert. —

Wenden wir uns nun zu den Philharmonischen Concerten zurück! Das fünfte derselben (8. Januar d. J.) führte uns ausser Beethoven's B dur-Symphonie — die, eine kleine Verstimmung der Pauken abgerechnet, ebenso trefflich executirt wurde, wie neulich die zweite — zwei Novitäten vor: Gade's sechste Symphonie in G moll und Händel's Concert für Streichinstrumente in E moll. Beide Werke gehören zu den schwächsten ihrer Autoren. In der Gade'schen Symphonie sind das stimmungsvolle, aber stark ausgesponnene und im Sande verrinnende

Andante, dann die sehr sinnige, „nordische“ Einleitung zum Finale hervorzuheben. Im Uebrigen sagt diese Symphonie nichts, was uns nicht von Mendelssohn und Schumann und nebenbei von Gade selbst in seiner ersten und vierten Symphonie weit ursprünglicher und darum überzeugender gesagt worden wäre.

Das Scherzo ist nicht so sehr in der thematischen Erfindung, als in der Stimmung eine unglückliche Copie des Cdur-Satzes aus Schumann's Esdur-Symphonie, den auch Gernsheim in dem erwähnten Allegretto seiner Violoncellsonate noch getreuer, aber weit musikalischer benutzt hat; das Finale könnte man eine unfreiwillige Illustration des „Viel Lärm um Nichts“ nennen. Händel's Streichconcert in Emoll gibt in fünf (mit der Introduction zum Fugato sechs) knappsten Sätzchen fast nur trockene, contrapunctische Formeln, nicht einmal die Arbeit, das Technische ist von hervorragendem Interesse, zu wahrer Polyphonie kommt es fast nie *). Am meisten unseren modernen Anschauungen entsprechend wirkt die kurze Aria. In der dem Finale eingefügten Cadenz vermissten wir aufs Schmerzlichste die leitende erste Geige unseres gerade um diese Zeit bedenklich erkrankten Hellmesberger. Hr. Grün, der Hellmesberger ersetzen sollte, hatte sich offenbar seine Aufgabe früher nicht angesehen und verliess sich auf ein à vista-Spielen, welches gänzlich missglückte. Es geschah der in Philharmonischen Concerten seit Jahren unerhörte Fall, dass in des Wortes wahrster Bedeutung „umgeworfen“ wurde. Erst die herrliche Ausführung der Bdur-Symphonie Beethoven's wetzte die Scharte halbwegs wieder aus. — —

(Schluss folgt.)

Kürzere Correspondenzen.

Leipzig. Der Capitulation von Paris verdankte wohl Weber's Jubel-Ouverture ihre Stellung als erste Nummer des 15. Gewandhausconcertes und ähnlich vielleicht verhielt es sich mit der Wahl des folgenden „Hallelujah“ aus Händel's „Esther“. Solche Beziehungen hörten jedoch mit dem dritten Werke, Bruch's Violinconcert, auf. Mit diesem, als einer der werthvollsten derartigen Erscheinungen der letzten Jahre werthgeschätzten Werke wurde dem Publicum gleichzeitig eine neue Geigerbekanntschaft in Hrn. Christian Ersfeld aus Coburg, einem Schüler der Leipziger Meister jenes Instrumentes. Wollen wir auch nicht verhehlen, dass Hr. Ersfeld bezüglich der Tonerzeugung in etwas seinen zwei an derselben Stelle debutirenden Vorgängern, den HH. Krancevicz aus Wien und Jos. Walter aus München, nachstand, so erschien er denselben doch fast ebenbürtig in den übrigen bei jenen gerühmten Eigenschaften und machte günstige Hoffnungen für seine künstlerische Zukunft rege. Dem Bruch'schen Concert folgten Mozart's Arie „O säume länger nicht“ mit vorausgehendem Recitativ, Mendelssohn's Adur-Symphonie und als Schlussnummern Romanze aus Tieck's „Schöner Magelone“ von Brahms, eine der schönsten Blüthen der Gesangsliteratur überhaupt, und Rubinstein's Lied „Ach wenn es doch immer so bliebe“. Die Vocalsoli fanden eine im höchsten Grade vortheilhafte Vertretung in der uns von ihrem früheren Auftreten im Gewandhaus her in angenehmster Erinnerung gebliebenen Carlsruher Hofopernsängerin Frl. Magdalene Murjahn. Sympathisch berührendes Organ, gut musikalische Gefühlsweise und eine auf der Höhe der Ausbildung befindliche Gesangsvirtuosität bei müheloser Tonerzeugung sind auch jetzt noch die hervorragenden Eigenschaften dieser Dame und werden ihr überall die wärmste Anerkennung der Hörer bringen. — Die Leistungsfähigkeit unseres berühmten Orchesters fand in der oben angeführten Ouverture und der Mendelssohn'schen Symphonie würdige Aufgaben. Es hat sich wirklich glänzend bewährt, und war es im Besonderen die Symphonie, die kaum besser und eindringlicher zur Geltung gebracht werden dürfte, als durch die Künstler dieses ausgezeichneten Tonkörpers. — .

Leipzig. Die Direction der Stadttheater glaubte am 1. Febr durch eine Wiederholung der Festvorstellung anlässlich der Capitulation von Paris den patriotischen Gefühlen des Publicums nochmals mit Festouverturen etc. Rechnung tragen zu sollen, wurde aber durch ein sehr mässig besetztes Haus daran erinnert, dass nicht allemal das auf dem Theaterzettel befindliche „vielfache Verlangen“ ein zugkräftiges Mittel ist, — ebensowenig wie die fortwährenden Vorherverkündigungen, Anempfehlungen und Entschuldigungen, welche man jetzt tagtäglich über Theaterangelegenheiten in der Localpresse liest. Desto reicher besetzt war das Haus am 3. Febr. bei der Vorstellung von „Templer und Jüdin“; galt es doch, den jetzigen Bevorzugtesten unter dem Sängerpersonal, Hrn. Gura, als Templer zu sehen. Hr. Gura kam, sang und — siegte nicht, oder milder ausgedrückt, hatte nicht den zweifellos glänzenden Erfolg, wie bisher in anderen Partien. Die Stimme klang ermüdet und dies beeinträchtigte sehr die Entfaltung der wilden Energie, welche das Charakteristische der Templer-Rolle ist und welche die höchste Kraft der Stimme in Anspruch nimmt, wie dies auch die stark aufgetragene Farbe der Instrumentation Marschner's erfordert. Sicher wird Hr. Gura bei besserer Disposition auch das Charakteristische der schönen und dankbaren Partie zu treffen wissen. Rebecca wurde von Frl. Mahlknecht im ersten Acte mittelmässig, im zweiten und dritten Acte dagegen mit gesteigerter Lebendigkeit gesungen. Hrn. Hacker's Stimmmaterial hat mit seiner wiedererlangten vollständigen Genesung in erfreulichster Weise sich ebenfalls wieder gekräftigt; seit langer Zeit entwickelte er nicht solche Stimmfülle, wie diesmal als Ivanhoe bei dem Vortrag des „Du stolzes England“ — doch nein „Du stolzes Deutschland“ mit einem „Kaiser hoch und ritterlich“, hiess es am 3. Februar, denn der poetischen Ader des Hrn. Capellmeister Schmidt verdankten wir an jenem Abende einen patriotischen Erguss und den chronologischen Riesensprung über acht- bis neunhundert Jahre hinweg von Richard Löwenherz bis zu Kaiser Wilhelm. Drei Strophen waren dem ursprünglichen Texte substituirt, wodurch auch Lady Rowena's sonst gewöhnlich weggelassene Strophe in Adur heute zu Ehren kam und zwar durch Frl. Bosse. Die Partie des Grossmeisters wurde von Hrn. Ehrke gesungen — eine Besetzung, durch welche die für einen wuchtigen tiefen Bass gedachte Partie unmöglich zu voller Geltung kommen kann. — Das Opernrepertoire der abgelaufenen Woche bestand noch aus Nicolai's „Die lustigen Weiber von Windsor“ und „Stradella“. Neubesetzungen in erstgenannter Oper waren: Anna Reich durch Frl. Bosse und Falstaff durch Hrn. Krolop, welcher das Sonntagspublicum durch mancherlei fast zu drastische Pointen zu amusiren suchte, während Frl. Bosse sich mit Geschick in das Ensemble fügte und als ernste Jungfrau einen wirksamen Gegensatz zu den beiden lustigen Weibern bildete.

***

Bern. Das Concert der Musikgesellschaft am 21. Januar zum Benefiz des Musikdirectors Hrn. Reichel zeigte dieselbe Leere des Saales, wie sein Vorgänger im vorigen Winter. Auch diesmal führte sich der verdiente Künstler als Componist, Pianist und mit Schülern seiner Gesangsmethode vor, in erster Eigenschaft mit seiner Cdur-Symphonie, einem die gediegenen Kenntnisse seines Erzeugers bekundenden Werke. Die Sonate in Dmoll aus Op. 31 von Beethoven und zwei Chopin'sche Compositionen verschafften ihm Gelegenheit, als ausführender Künstler sich Beifall zu holen. Die vorgeführten Schüler endlich gaben mit ihren Gesangsleistungen recht hübsche Proben guter Schule. Vielleicht findet der geschätzte Beneficiant in der etwas einseitigen Programmaufstellung dieses sowie seines vorjährigen Benefizconcertes den Grund zu dem spärlichen Besuche und sieht ein anderes Mal etwas von dem Princip, ausschliesslich die eigene Künstlerschaft in den Vordergrund zu stellen, ab, welches Verfahren sich höchstens bei einschläglichen Leistungen erster Qualität empfehlen dürfte. — Anziehender in dieser Beziehung hatte man das acht Tage darauf folgende 5. Abonnementconcert ausgestattet, wiewohl wir nicht behaupten wollen, dass die hiesigen Verhältnisse eine andere Wahl der Programmnummern nicht gestattet hätten. Einverstanden mit Haydn's Militairsymphonie und den Claviersoli, so wäre an Stelle der Ouverture zu „Figaro“ von Mozart einmal ein anderes derartiges, ausserhalb des hier beliebten Kreislaufes liegendes Werk nicht ungern gesehen gewesen, und

*) In jeder Hinsicht ist das von den Philharmonikern bereits mehrmals mit grösstem Erfolge aufgeführte Gmoll-Concert, mit jenem aus Emoll (gleichzeitig (October 1739) componirt, ein wahrer Riese gegen das letztere.

Hr. Morel, premier sujet du Theâtre de la monnaie à Bruxelles, hätte wohl auch unter der französischen Musikliteratur noch etwas Werthvolleres, als die gewählten Arien von Adam und Concone finden können. Hr. Morel ist übrigens ein recht tüchtiger Bariton, doch scheint sein Talent noch mehr der Bühne als dem Concertsaal zuzuneigen. Hr. Th. Frantzen, unser einheimischer vortrefflicher Pianist, trug mit der ihn stets auszeichnenden Noblesse künstlerischer Behandlung Beethoven's Cmoll-Concert und Mendelssohn's Serenade und Allegro giojoso vor. Die Orchesterwerke schliesslich gingen in gutem Fluss von Statten. Grosse technische Schwierigkeiten bieten sie ja überhaupt nicht. * *.

Cassel, 28. Januar. Am 6. d. M. fand das dritte Abonnementconcert unseres königl. Theaterorchesters statt. Eröffnet wurde dasselbe mit der „Anakreon"-Ouverture von Cherubini, deren Wiedererscheinen nach längerer Ruhe mit Freuden begrüsst wurde. Die Ausführung ging auch diesmal in exquisiter Weise von Statten, und haben wir demgemäss den angenehmsten Eindruck von diesem liebenswürdigen Stücke mit heimgebracht, wie es denn auch vom Publicum mit lebhaftem Beifall aufgenommen ward Ebenso beifällige Aufnahme fand die Arie Conrad's aus „Hans Heiling" von Marschner, welche von unserem Bühnensänger Herrn Schmitt warm und verständnissvoll vorgetragen wurde. Hieran schloss sich ein Oboeconcert von Händel, so interessant, dass es, obgleich dasselbe erst im vorigen Jahre in einer der Wipplinger'schen Kammermusik-Soiréen zu Gehör gebracht worden war, unsere ganze und volle Aufmerksamkeit und Hingabe in Anspruch nahm; die Ausführung durch unseren sehr tüchtigen Oboisten Hrn. Ludwig war brillant, die Begleitung durch das Streichorchester recht discret. Den 2. Theil des Concertes bildete die 9. Symphonie von Beethoven, die schon am 17. Dec. v. J. die Beethoven-Feier verherrlichen half. Ihre Ausführung ging gleich wie das erste Mal glänzend vor sich; namentlich zeigte sich unser Orchester in seiner vollen Meisterschaft. In der neuen Placirung des Orchesters auf der Bühne dürfte der besseren Klangwirkung wegen eine andere Stellung der Blasinstrumente wünschenswerth erscheinen; auch klangen uns die zweiten Violinen im Verhältniss zu den anderen Instrumenten etwas zu schwach: ein besseres Durchdringen derselben würde die Gesammtwirkung des Orchesters erhöhen. — Die dritte Soirée für Kammermusik wurde am 12. Jan. abgehalten, und kamen darin die Quartette: Cdur von J. Haydn, Amoll von Fr. Schubert und Cismoll von Beethoven zum Vortrag. Die Ausführung der drei Nummern war eine in jeder Beziehung künstlerische. Eine solch meisterliche Art des Ensemble, die wir dabei wahrnahmen, nöthigte dem kunstverständigen Zuhörer Bewunderung ab. Sehr dankens- und anerkennenwerth ist es, dass unser treffliches Quartett es sich angelegen sein liess, auch die letzten Quartette Beethoven's dem Verständnisse des Publicums näher zu bringen. — Durch den demnächstigen Abgang des Herrn Dr. Krückl von hiesiger Bühne wird die Stelle eines „Baritons" erledigt, und ist die anderweite Besetzung derselben Veranlassung gewesen zu einem Gastspiel des Herrn Bulss aus Cöln. Derselbe gastirte als Graf Luna im „Troubadour", als Don Juan und als Zampa. Nach Allem, was vorher über die Tüchtigkeit des genannten Herrn verlautete, ging man mit nicht geringen Erwartungen in die Oper, und im Allgemeinen konnte man wohl auch mit seiner Wiedergabe des Graf Luna zufrieden sein; als Don Juan jedoch verwischte der Sänger zum grössten Theil die günstige Meinung wieder. Im Besitz sehr ansehnlicher Stimmmittel ist Herr Bulss doch nach Anfänger im Gesang, der noch viel zu lernen hat. Vor allen Dingen muss er auf seine Stimmbildung viel Sorgfalt verwenden, damit das Material überall mit möglichst gleicher Freiheit und Sonorität zur Verwendung komme, und nicht neben einem ganz hübsch natürlich und voll emittirten Ton gleich ein flacher Gaumenton stehe; namentlich fehlt der freie offene Ansatz in der höheren Lage. Dann hat sich der Sänger noch einer scrupulöseren Intonationsreinheit zu befleissigen — das Ständchen sang er durchweg zu hoch — und im Vortrag und Spiel endlich ist noch das Einstudirte und Angelernte zu entfernen. Die Aussprache war recht gut. Wir glauben, dass sich Hrn. Bulss' Stimme, die sehr zum Tenor hinneigt — der Sänger erreicht ganz bequem das hohe B — in der Tiefe aber die nöthige Fülle und Kraft eines Baritons entbehrt, sich bei richtiger Behandlung zum Heldentenor ausbilden lassen würde, wozu er auch die sonstigen Fähigkeiten besitzt. — Auch der königl. Kammersänger Herr Theodor Wachtel war hier und gastirte in den „Hugenotten", im „Tell", in der „Weissen Dame" und zweimal im „Postillon". Bei aufgehobenem Abonnement und erhöhten Eintrittspreisen war jedesmal das Haus besetzt, die letzten Male völlig ausverkauft. Herr Wachtel war bekanntlich in früheren Jahren Mitglied unserer Bühne und wir wussten, über welch köstliches Stimmmaterial der Sänger verfügt; jetzt nun müssen wir bekennen, dass seine Stimme noch besser geworden ist: zu dem lyrischen Schmelz derselben hat sich noch die männliche Kraft gesellt und aus dem früheren Naturalisten ist ein grosser Gesangskünstler geworden. Mit Leichtigkeit singt er alle vorkommenden Coloraturen, mühelos entschwebt der Ton seinen Lippen, und mit urkräftigem Behagen quillt der Gesang aus der Brust hervor. Sein Spiel dagegen lässt hier und da viel zu wünschen übrig. B.

Cöln, 28. Januar. Das 2. Abonnementconcert der Philharmonischen Gesellschaft am 21. d. M. erfreute sich eines weit zahlreicheren Besuches, als das erste. Die Bestrebungen des Vereins finden offenbar Anklang im Publicum. Auf dem Programm standen zwei Symphonien, zur Eröffnung eine von Haydn, zum Schlusse eine von Mozart, beide in Cdur; so trefflich auch die Execution war, so sind doch zwei Symphonien auf einen Wurf des Guten etwas zu viel. Abwechslung kam in das Concert durch Liedervorträge des Frl. Marie Sartorius und durch das Schumann'sche Clavierconcert, vorgetragen von Herrn J. Buhls. Frl. Sartorius, über die schon früher berichtet, sang die Arie der Susanne: „O säume länger nicht" aus „Figaro's Hochzeit", sodann zwei kleinere Lieder von Mendelssohn und Hiller. Die erstere Leistung stand künstlerisch bedeutend über den Liedvorträgen, in letzteren zeigte die Sängerin weniger sichere Stimmbeherrschung. Herr Buhls ist Zögling des hiesigen Conservatoriums. Technik und Auffassung sind lobenswerth, grössere Ruhe wird die Zukunft noch bringen. — Sonntag der 22. Jan. war schon wieder einem Wohlthätigkeitsconcert gewidmet, diesmal aber unter besonders interessanten Umständen. Concertgeber war der hiesige Vaterländische Frauen-Verein, alle Mitwirkenden waren ausschliesslich Dilettanten, vorzugsweise Damen und zwar aus den besten Kreisen hiesiger Stadt. Ein solches Dilettantenconcert, obendrein noch zum Besten der verwundeten und erkrankten Krieger, entzieht sich natürlich der Kritik; indessen wollen wir doch soviel bemerken, dass weitaus die meisten Sololeistungen (Lieder- und Claviervorträge) wahrlich die Oeffentlichkeit nicht zu scheuen brauchten. Es liegt ein gewisses culturhistorisches Moment in derartigen Concerten, man gewinnt einen interessanten Einblick in die musikalische Tüchtigkeit der Dilettantenkreise, und speciell Cöln braucht sich seines musikalischen Sinnes nicht zu schämen. — Die dritte Kammersoirée am 24. Jan. brachte Streichquintett von Spohr (Op. 69, Hmoll), desgleichen von Mozart Ddur und Claviertrio von Beethoven (Op. 1, No. 1, in Esdur). Die Quintette wurden von den Herren v. Königslöw, Japha, Derckum, Rensburg und Grieters meisterhaft ausgeführt, das Claviertrio von den Herren Gernsheim (Clavier), v. Königslöw (Violine) und Rensburg (Violoncell). Im Trio durften die Streichinstrumente etwas mehr Kraft und Leidenschaft entwickeln, sie wirkten zu matt dem Clavier gegenüber, ohne dass den Clavierspieler deswegen ein Vorwurf treffen könnte; im Gegentheil schien uns dessen Auffassung ganz angemessen; die Passagen des Trios sind melodiös und verlangen Ton. Unverständlich war uns das Tempo des Scherzo, es wurde geradezu prestissimo genommen. Offenbar ist der Zusatz „quasi Allegro assai" für das bis dahin gewohnte Menuetttempo ein Wink; manchem modernen Scherzo gegenüber hätte Beethoven vielleicht zugefügt „quasi Allegretto". Jedenfalls liegt gar kein Grund vor, dieses erste Beethoven'sche Scherzo rascher zu nehmen, als in seinen Symphonien üblich ist. A. G.

Wiesbaden. Da der z. Z. dirigentenlose Cäcilienverein keine Aufführungen veranstalten kann und die Triosoiréen des Hrn. Pallat aus einer uns nicht näher bekannten Rücksicht auf die Zeitverhältnisse überhaupt für diesen Winter abgesagt worden sind, so sehen wir uns in Bezug auf die regelmässig stattfinden-

den Concerte auf die vom Theaterorchester unter Leitung des Hrn. Jahn veranstalteten Symphonieconcerte und die Quartettsoiréen der HH. Rebiczek, Scholle, Knotte, Fuchs angewiesen. — Seit der Beethoven-Feier ist daher nur von zwei Quartettsoiréen und einem Symphonieconcert zu berichten. — Die beiden ersteren, am 12. Decbr. v. J. und am 6. Jan. d. J., enthielten: 1) Beethoven, Quartett in F, Op. 18, Trio Op. 97 (der Clavierpart war in den Händen des Hrn. Wallenstein aus Frankfurt), Quartett in C, Op. 59, No. 3, und 2) Beethoven, Trio in Es, Op. 70 (abermals mit Hrn. Wallenstein), die Variationen aus dem Adur-Quartett Op. 18, Serenade von Haydn und Trio in Es von Schubert. Herr Wallenstein sowohl als die übrigen Mitwirkenden, unsere einheimischen Künstler, ernteten für ihre Bestrebungen den reichen Beifall eines nicht eben grossen, aber gewählten Publicums, wie dies bei Quartettsoiréen aller Orten der Fall zu sein pflegt. — Das Symphonieconcert am 27. Jan. enthielt in seinem ersten Theil zur Erinnerung an Mozart nur Compositionen dieses Meisters: Symphonie in Gmoll, Concertarie für Bass „O Freund, was mich ergriffen", vorgetragen von Hrn. Siehr, Clavierconcert in Ddur, No. 20, gespielt von Hrn. Musikdirector Kugler aus Coblenz, Concertarie für Tenor „Lass mir meinen stillen Kummer", gesungen von Hrn. Werrenrath, endlich „Maurische (!) Trauermusik" und Ouverture zu „Così fan tutte". — Um zuerst den Gast zu erwähnen, so sei bemerkt, dass der Vortrag des Mozart'schen Concertes durch Hrn. Kugler ein so trockener, reizloser, nirgends den Charakter der Virtuosität tragender war, dass selbst der gewohnheitsmässige Beifall des in den Symphonieconcerten dazu wohlerzogenen Theils des Publicums schüchtern ausfiel. Desgleichen gewährte der Vortrag der als Composition prachtvollen Bassarie durch Hrn. Siehr einen nur mässigen Genuss, weil Hr. Siehr leider nicht disponirt war und deshalb seiner sonst guten Mittel nicht Herr werden konnte. Herr Werrenrath war mit seiner Arie glücklicher, erntete auch Hervorruf, was ihn aber hoffentlich nicht veranlassen wird, die in Banalität der Textbehandlung und musikalischen Phraseologie das Möglichste leistende Mozart'sche Arie zu ferneren musikalisch-civilisatorischen Bestrebungen in sein Repertoire aufzunehmen. — Die Leistungen des Orchesters allein waren mit Ausnahme des zu derben Vortrags der Violinfiguren in dem zweiten Satz der Gmoll-Symphonie durchgängig vorzüglich. Dies zeigte sich namentlich auch im zweiten Theile des Concertes in der achten Symphonie von Beethoven. Die Wiedergabe derselben war nahezu vollendet, die Tempi zeigten ein (früher stellenweise vermisstes) völliges Verständniss und Eingedrungensein in den inneren Organismus des Werkes. Demgemäss war die Plastik und Klarheit des Ausdrucks eine wahrhaft hinreissende. — Schliesslich die Bemerkung, dass es statt „Maurische Trauermusik" richtiger wäre, „maurerische" zu schreiben, damit Niemand in Versuchung kommt, eher an Landsleute der Turcos, als an Freimaurer zu denken. Die Beispiele sind dagewesen. — Ausser den besprochenen Abonnementaufführungen ist noch eine Soirée des Hrn. Pullat zu erwähnen, in welcher derselbe eine sehr talentvolle Schülerin, Frl. v. Hadeln, in dem Duo von Moscheles, Hommage à Händel, dem Publicum mit Erfolg vorführte. Es kamen in dieser Soirée noch zum Vortrag: Sextett von Hummel, Clavierstücke von Schumann, Henselt, sowie Lieder von Beethoven, letztere durch Frl. Singer vom hiesigen Theater. W. F.

Zürich. Das dritte Abonnementconcert hatte am 10. Jan. mit Frl. Burenne aus Wien, als Vertreterin der vocalen Nummern des Programms, statt; Instrumentalsoli kamen nicht vor. Der Schwerpunct ruhte diesmal in den Orchesterwerken. Fräul. Burenne besitzt eine sehr kräftige und umfangreiche Altstimme, doch sind dies auch die einzigen Vorzüge, welche wir an der Künstlerin wahrzunehmen vermochten. Ihre Vorträge wollten uns nach keiner Seite hin ganz befriedigen. In der Arie aus „Semele" von Händel waren die Coloraturen unsicher und glanzlos, in der Gluck'schen Arie tremolirte die Dame ganz unerträglich; in der Wahl der Lieder bewies sie — das Hiller'sche Mailied ausgenommen — keinen sehr feinen musikalischen Geschmack, „Ewige Liebe", von Brahms componirt, gehört zu dem Schönsten, was wir in der Lieder-Literatur besitzen; warum singt uns nun Frl. Burenne „ewige Liebe" von Fuchs, ein seichtes, hohles, dilettantisches Machwerk? Unter den aufgeführten Orchesterwerken figurirte eine Novität des hier lebenden Componisten Schulz-Beuthen mit dem tautologischen Titel: Symphonisches Orchesterwerk. Es besteht diese Composition aus vier Sätzen, von denen uns der erste in seiner künstlerischen Beschaffenheit als der beste erschien. Resumiren wir die verschiedenen Eindrücke, die wir nach Anhören des ganzen Werkes empfangen hatten, so freuen wir uns, sagen zu können, dass wir es mit einem strebsamen, nach Bedeutendem ringenden Geiste zu thun haben. Wenn auch die Arbeit des Hrn. Schulz-Beuthen noch kein Meisterwerk genannt werden kann (denn dazu fehlen ihr noch sehr wesentliche Bedingungen, welche näher zu erörtern uns hier nicht am Platze erscheint), so lässt dieselbe doch ein ganz entschiedenes Compositionstalent erkennen, ja — es sprühen hie und da sogar geniale Funken empor, welche zu aussergewöhnlichen Erwartungen für die Zukunft berechtigen. Das Programm enthielt ausserdem noch die „Tannhäuser"-Ouverture von Wagner und die Esdur-Symphonie von Schumann. Erstere wurde vom Orchester mit Liebe und Begeisterung gespielt und verfehlte nicht, das Publicum zu elektrisiren. Die hier lange nicht gehörte Schumann'sche Symphonie hätte man nicht am Schlusse eines so langen Programms placiren sollen. Man hatte schon zu viel gehört und besass daher nicht mehr die nöthige Frische, um ein so inhaltreiches Stück vollständig geniessen zu können. Die Ausführung war übrigens trotz den vorhergegangenen Anstrengungen eine sehr tüchtige und schwungvolle. — In der 4. Soirée für Kammermusik am 17. Januar spielten die HH. Th. Kirchner, F. Hegar, Kahl und Ruhoff zwei Clavierquartette — in Hmoll von Mendelssohn und in Esdur von Schumann. Ausserdem trugen die beiden erstgenannten Herren noch die Cmoll-Sonate für Pianoforte und Violine von Beethoven vor. Das erstgenannte Stück repräsentirt noch nicht den wahren Mendelssohn; es ist eine Jugendarbeit und als solche interessant. Das ewig jugendfrische Schumann'sche Quartett wurde von den obengenannten Herren in vorzüglichster Weise gespielt, sowie denn auch die Beethoven'sche Sonate meisterhaft vorgetragen wurde.

Concertumschau.

Amsterdam. 4. Concert der Maatschappij „Felix meritis": Symphonie in Ddur von E. Lassen, Concertouverture von F. Coenen, „Oberon"-Ouverture von Weber, Violinsoli (Hr. Wilhelmy)), Vocalsoli (Frl. Burenne). — Concert der Liedertafel „Amstels Mannenkoor": Chöre von F. Coenen, F. A. Gevaert, R. Hol, Verhulst etc., Ouverturen zu „Loreley" von Bruch und „Athalia" von Mendelssohn.

Basel. 6. Abonnementconcert: Dmoll-Symphonie von A. Dietrich, Ouverturen zu „Les deux Aveugles de Tolède" von Méhul und „Zauberflöte" von Mozart, Arien von Mozart und Herold (Fr. Walter-Strauss), Violinsoli von Beriot, Vieuxtemps und Bazzini (Frl. Therese Liebe). — Das Programm eines am 3. Febr. von Hrn. Aug. Walter veranstalteten Concertes enthielt in seiner ersten Abtheilung das Clavierquintett, drei Lieder mit Pianoforte und zwei Chorromanzen von R. Schumann. In der zweiten Abtheilung kam F. Schubert's Oper „Der häusliche Krieg" mit verbindendem Gedicht von Paul Reber zur Aufführung. — 4. Soirée für Kammermusik: Streichquartett von Haydn; Lieder von Mozart, Lassen und Schubert (Frl. Marie Buri); Streichquartett in Amoll von F. Kiel.

Breslau. 5. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Breslauer Theatercapelle am 2. Februar: Adur-Symphonie von Mendelssohn, Ouverture zu „König Manfred" von Reinecke, Ouverture zu „Mignon" von Ambr. Thomas etc. — Das 5. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Breslauer Concertcapelle am 2. Februar brachte u. A. die Esdur-Symphonie von Beethoven.

Carlsruhe. 2. Concert des Cäcilienvereins: Chöre von Mendelssohn, Schubert („Kyrie" aus der Esdur-Messe) und Mozart (nach vorliegendem Bericht ausgezeichnet gesungen), Violinsonate in Cmoll von Beethoven (die HH. W. Krüger aus Stuttgart und E. Spies), Serenade für Violine von Spies, Claviersoli und Gesangssoli (Frl. A. Boom). — Concert des Philharmonischen Vereins am 23. Januar: Der 100. Psalm von Händel, Serenade

von Beethoven (im Orchesterarrangement), Hymne für Sopran, Chor und Orchester von Mendelssohn, „Comala" von Gade. — Concert der grossherzogl. Capelle zum Besten der badischen Lazarethe: „Meistersinger"-Vorspiel von Wagner; Arie von Gluck (Frau Marie Schulz aus Strassburg); Mendelssohn's, Gmoll-Concert (Frl. E. Brandes); Cmoll-Symphonie von Beethoven etc.

Cassel. 4. Abonnementconcert: Festouverture von C. Reinecke, Gmoll-Concert von Mendelssohn (Frl. Brandes), „Weihe der Töne" von Spohr etc.

Florenz. Mendelssohn-Abend des Hrn. H. v. Bülow am 23. Januar: 1) 1. Satz des Cmoll-Claviertrios; 2) Variations sérieuses; 3) Sonate für Pianoforte und Violoncell, Op. 45; 4) a. Vier Lieder ohne Worte, b. Capriccio, Op. 5; 5) Dmoll-Claviertrio. — Schumann-Abend des Hrn. H. v. Bülow am 30. Januar: 1) 2. Claviertrio; 2) Symphonische Etuden; 3) Drei Stücke aus Op. 102 für Piano und Violoncell; 4) a. Zwei Romanzen aus Op. 28, b. zwei Novelletten aus Op. 21; 5) Clavierquintett. — Mitwirkende in diesen Soiréen, deren Programmaufstellung von der in Deutschland üblichen abweicht, aber nichtsdestoweniger nachahmenswerth erscheinen dürfte, sind neben Hrn. v. Bülow die HH. G. Giovacchini und G. Sendellari (Violine), Hr. G. Bruni (Viola) und Hr. J. Sbolci (Violoncell).

Frankfurt a. M. 1. Concert des Philharmonischen Vereins: Ddur-Symphonie von Mozart, Clavierconcert in Dmoll von Mendelssohn (Hr. Hugen), Ouverture zu „Turandot" von V. Lachner, Claviersoli von Raff und Reinecke etc. — 8. Museumsconcert: Gmoll-Symphonie, Arie aus „Titus" und Violinconcert in Ddur von Mozart, Phantasie Op. 103 von Schubert, für Orchester gesetzt von Rudorff, Arie von Gluck, Ouverture zu „Medea" von Cherubini.

Haag. 4. Concert: Symphonie in Dmoll von A. Dietrich, Ouverture „Michel Angelo" von Gade, Festouverture von Volkmann etc.

Hamburg. 6. Philharmonisches Concert am 3. Februar. Ouverture zu den „Abenceragen" von Cherubini, Violoncellconcert von W. Taubert (Hr. Grützmacher aus Dresden), Serenade für vier Violoncelle von Franz Lachner, Adur-Symphonie von Beethoven etc.

Heidelberg. Museumsconcert am 26. Januar: Esdur-Symphonie von Mozart, Gmoll-Clavierconcert von Mendelssohn (Frl. E. Brandes), „Euryanthen"-Ouverture von Weber etc.

Leipzig. 16. Gewandhausconcert: Toccata von Bach (in Orchesterinstrumentation), Hymne für weibliche Stimmen mit Harfe von Rheinberger, Pianofortesuite componirt und gespielt von F. Hiller, Bdur-Symphonie von Schumann etc. — Künstlerischer Gesellschaftscirkel des Hrn. Dr. Zopff: Violinsonate No. 3 von Raff, Rondo brillant von Schubert, Lieder von Schubert, Schumann, O. Reinsdorf etc.

Magdeburg. Soirée des Tonkünstlervereins mit Mozart'schen Compositionen: Trio in Esdur für Pianoforte, Clarinette und Viola, Clavierphantasie zu 4 Händen in Fmoll, Clavierquartett in Esdur, Arie aus „Figaro" und Lieder: „Abendempfindung", „Das Veilchen".

Mannheim. 2. Musikalische Akademie mit „Najaden"-Ouverture von Bennet, Clavierconcert von Schumann (Frl. Brandes), „Die Klage der Kolma", für Mezzosopran mit Orchester von Lachner, Beethoven's Bdur-Symphonie u. A. m.

Meiningen. 5. Abonnementconcert: Hmoll-Symphonie von Schubert, Violoncellconcert von Schumann (Hr. L. Grützmacher), 2. „Leonoren"-Ouverture von Beethoven etc.

Rotterdam. 3. Concert der „Eruditio musica": Festouverture von R. Volkmann, 4. Symphonie von Schumann, Gesangssoli (Hr. Reubsaet), Claviersoli (Frl. E. Brandes). — 4. Concert der „Eruditio musica": Gmoll-Symphonie von Mozart, Arie von Händel (Frl. Burenne), Violinconcert (1. Satz) von Beethoven (Hr. Wilhelmy), 2 Entr'actes aus „Rosamunde" von Schubert, „Die Priesterin der Isis in Rom" von Bruch, „Im Hochland", Ouverture von Gade, Violinsoli von Vieuxtemps und Schumann, Lieder von Schubert, Schumann und Goldmark. — Concert des Hrn. Bargiel am 12. Januar: „Anakreon"-Ouverture von Cherubini, Clavierconcert von R. Schumann (Fr. Cl. Schumann), „Zigeunerleben" desselben in der Instrumentation von Grädener, Claviersoli von Schumann, Chopin und Mendelssohn, Adagio für Violoncell mit Orchester von Bargiel (Hr. Eberle), Chorphantasie von Beethoven, Symphonie in Cdur von Bargiel. — 3. Kammermusik des Hrn. E. Wirth: Cdur-Streichquartett von Mozart, Violinsonate in Fmoll von Bargiel, Cmoll-Quartettsatz von Schubert, Dmoll-Concert für 2 Violinen mit Streichquartett von Bach. — 5. Concert der „Eruditio musica", Cmoll-Symphonie von Mendelssohn: „Die Flucht nach Egypten", für Solo, Chor und Orchester von Bruch, Clavierconcert in Dmoll von Brahms (Hr. Samuel de Lange jr.), „Medea"-Ouverture von Cherubini, Arie von Herold, drei Märchenbilder für Clavier von S. de Lange und Polonaise Op. 46, No. 1 von Chopin, „Beim Sonnenuntergang", für Chor und Orchester von Gade.

Schiedam. Am 10. Januar Aufführung von Mendelssohn's Oratorium „Elias" durch den Gesangverein „Euterpe".

Stuttgart. 5. Abonnementconcert: Adur-Symphonie von Beethoven, Violoncellconcert von Eckert (Hr. Cossmann). — Concert zur Eröffnung der Siegeshalle zum Herzog Carl am 2. Februar: Jubelouverture von Weber und „Militairische Symphonie in 5 Abtheilungen von F. Spindler etc.

Utrecht. 2. Städtisches Concert: „Wallenstein", Symphonie von Rheinberger, Ouverture zu „Genoveva" von Schumann, Violinsoli (Hr. Wilhelmy), Gesangssoli (Frl. Burenne). — 3. Kammermusik-Soirée: Streichquartett No. 6 von Mozart, Violinsonate Op. 30, No. 1 von Beethoven, Clavierquartett Op. 66 von Rubinstein, Nocturne für Piano, Violine und Violoncell Op. 148 von Schubert.

Wien. 3. Gesellschaftsconcert mit Beethoven's Ouverture zu „König Stephan", eine Arie aus Händel's „Rodelinde", Bach's Dmoll-Concert für drei Claviere mit Streichorchester und „Magnificat".

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Hr. Ucko vom Hamburger Stadttheater hat am 31. Januar als Edgard („Lucia") sein Gastspiel im hiesigen Opernhause beendet. Die früher von uns gemeldete Ausdehnung seines Gastspiels auf den Monat Februar scheint also aufgegeben worden zu sein. Die vor einiger Zeit von mehreren Blättern in Umlauf gesetzte und dann wieder dementirte Notiz, dass die Hofopernsängerin Frau Harriers-Wippern auf eigenen Wunsch von der Generalintendanz der königl. Schauspiele pensionirt worden sei und am 1. October d. J. die Bühne verlassen werde, wird neuerdings bestätigt. Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater eröffnete am 2. Februar Fr. Rott-Lutz vom Wiener Theater an der Wien als Grossherzogin von Gerolstein mit günstigem Erfolg einen Gastspielcyklus. — **Breslau.** Am 2. Februar eröffnete Hr. Niemann im hiesigen Stadttheater als Lohengrin sein von uns schon früher erwähntes Gastspiel. Im Lobe-Theater wird Hr. Carl Swoboda im Juni gastiren. — **Cassel.** Auf allgemeinen Wunsch trat der königl. preuss. Kammersänger Hr. Th. Wachtel am 29. Januar nochmals als Chapelou auf und nahm in dieser Rolle Abschied von hier. — **Düsseldorf.** Vor Kurzem gastirte hier Fr. Otto-Alvsleben vom Dresdener Hoftheater. — **Frankfurt a. M.** Der königl. würtemberg. Hofopernsänger Hr. Sontheim setzte sein Gastspiel im hiesigen Stadttheater mit bedeutendem Erfolg fort. Am 28. Januar gab der Künstler den Lyonel in Flotow's „Martha"; der am 30. folgende Eleazar war leider bereits die letzte Rolle des geschätzten Gastes. Im Thaliatheater gastirt gegenwärtig in Offenbach'schen Operetten Frl. Julie Koch vom Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin. — **Hamburg.** Frl. Brandt von der Berliner Hofoper gab am 1. Februar im hiesigen Stadttheater den Fidelio und am 5. d. M. die Recha („Jüdin") mit Erfolg. In letztgenannter Oper trat übrigens Hr. Ucko nach Beendigung seines Berliner Gastspiels hier wieder zum ersten Mal auf. — **Leipzig.** Der Theaterdirection ist es gelungen, den königl. sächs. Hofopernsänger Hrn. Degele für Gastrollen zu gewinnen, welche in den Monat August fallen sollen. — **München.** Im Hoftheater gastirte vor einiger Zeit Frl. Bertha Steiner aus Wien als Aennchen im „Freischütz" und fand Beifall. Hr. Nachbaur ist von

seiner schweren Krankheit wiederum genesen; seine Stimme hat keinen Schaden genommen; an ein Wiederauftreten des Sängers dürfte jedoch vor dem Frühjahr kaum zu denken sein. — **St. Petersburg.** Frl. Lina Mayr hat mit dem kaiserl. Hoftheater einen neuen Contract abgeschlossen. — **Prag.** Frl. Jäger vom Bremer Stadttheater gastirte am 31. Januar als Zerline („Don Juan") im hiesigen deutschen Landestheater. — **Rostock.** Hr. Degele wird Anfang März einen Gastrollencyklus auf unserer Bühne eröffnen, dem man mit grossem Interesse entgegen sieht. — **Stuttgart.** Der königl. preuss. Kammersänger Hr. Th. Wachtel wird im Monat Mai hier gastiren. — **Weimar.** Am 1. Februar gab Fr. Ludwig-Medal vom grossherzogl. Hof- und Nationaltheater zu Mannheim als Azucena hier ihre zweite Gastrolle. — **Wien.** Frl. Sessi setzt ihre Gastdarstellungen im Hofoperntheater mit Erfolg fort. Hrn. Dr. Gunz' Gastspiel ist beendet. Im August wird der Baritonist Hr. Schelper aus Berlin im Hofoperntheater einige Male auftreten. Frl. Tellheim hat von den Hoftheaterintendanzen zu Dresden und München ehrenvolle Engagementsanträge erhalten und die Direction des hiesigen Hofoperntheaters davon in Kenntniss gesetzt. Die letztere wird hoffentlich die beliebte Sängerin unserer Stadt zu erhalten sich bestrebt zeigen. — **Wiesbaden.** Der bekannte Violinvirtuos Hr. Wilhelmy feiert gegenwärtig in Holland grosse Triumphe. Bei einem seiner letzten Concerte in Gröningen erregte der Künstler durch den Vortrag des Beethoven'schen Violinconcertes Enthusiasmus.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 4. Febr.: 1) „Der Herr ist mein Hirt", von A. Wehner. 2) „Sei mir gnädig, Gott", von M. Hauptmann. Am 5. Febr.: „Der Herr hat Grosses an uns gethan", aus dem 126. Psalm von E. F. Richter. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 22. Jan.: 1) Chor „Der Herr ist mein getreuer Hirt", von Gade. 2) Chor „Lobe den Herrn, meine Seele, von Hauptmann. Am 29. Jan.: 1) Chor „Dein ewig ist mein Herz und Leben", von Giehne. 2) Fünfstimmiger Chor „Sei Lob und Preis mit Ehren" von Eccard. Nachzutragen ist: Am 25. Decbr.: 3) „Ehre sei Gott in der Höhe", von H. Giehne. Am 26. Decbr.: 2) „Nun singet und seid froh", von M. Prätorius. — **Chemnitz.** a) St. Jacobikirche am 5. Febr.: „Sanctus" aus der Messe von R. Schumann. b) St. Johanniskirche am 5. Febr.: „Vater Unser", Chor a capella von G. Meyerbeer. — **Dresden.** a) Kreuzkirche am 4. Febr.: 1) „Vor dir, o Ewiger", Motette von Schulz. 2) „Lauda anima mea Dominum", von M. Hauptmann. b) Kirche zu Neustadt am 5. Febr.: „Kyrie" und „Gloria" von J. A. Naumann. — **Weimar.** Stadtkirche am 5. Febr.: „Jauchzet dem Herrn, alle Welt", von Mendelssohn. — **Magdeburg.** Domkirche am 5. Febr.: 1) „Wohlauf Psalter und Harfen" von Möhring. 2) „Gott, gib Friede in deinem Lande", Motette von Grell. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 2. Febr.: 1) Messe in C von Mozart. 2) Graduale („Diffusa") und 3) Offertorium („Suscepimus") von Weigl. Am 5. Febr.: 1) Messe in C von Gänzbacher. 2) Graduale („Benedicam") von Salieri. 3) Offertorium („Christus reliquit") von Graun. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 2. Febr.: 1) Mariazeller Messe von J. Haydn. 2) Graduale (Bass- und Violoncellsolo) von Joh. Krall. 3) Offertorium (Alt- und Clarinettsolo) von Eybler. Am 5. Febr.: 1) Messe von Mozart. 2) Graduale (Altsolo) von Miné. 3) Offertorium (Sopransolo mit Chor) von Czerny. — c) Dominicanerkirche am 2. Febr.: 1) Festmesse in D (Op. 178) von Diabelli. 2) Graduale („Ave Maria") von Zsasskowsky (Domorganist in Erlau). 3) Offertorium (Alt-, Violin- und Violoncellsolo) von Randhartinger. Am 5. Febr.: 1) Messe No. 8) in Es und 2) Graduale („Exultate", Basssolo) von H. Horak. 3) Offertorium („Ave Maria") von L. Weiss. — d) Italienische Nationalkirche am 2. Febr.: 1) Festmesse in D von Kempter. 2) Graduale (Sopransolo aus der „Messe solennelle") von Rossini. 3) Offertorium (Tenor- und Violincellsolo) von Randhartinger. Am 5. Febr.: 1) Dankfestmesse in G moll von R. Führer. 2) Graduale (Basssolo) von Joh. Krall. 3) Offertorium („Quemadmodum", Altsolo) von Randhartinger. — e) Pfarrkirche zu St. Ulrich am 2. Febr.: 1) Messe in G von Fr. Schubert. 2) „Tantum ergo", von Kristinus. 3) Graduale („Salve Regina", Altsolo) von Fr. Schubert. 4) Offertorium („Ave Maria", Sopransolo) von X. — f) Mariahilfer Pfarrkirche am 2. Febr.: 1) Messe von R. Führer. 2) Graduale und 3) Offertorium von L. Weiss. — g) Kirche zu Altlerchenfeld am 2. Febr.: 1) Pastoralmesse in B von L. Rotter. 2) „Tantum ergo" (Männerquartett) von Kloss. 3) Graduale (Tenor-, Bass- und Flötensolo) von Diabelli. 4) Offertorium („Ave Maria", Frauenquartett in F) von L. Rotter.

Opernübersicht.

(Vom 28. bis 31. Januar.)

Leipzig. Stadtth.: 30. Meistersinger. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 28. Jessonda; 29. Jüdin; 31. Lucia von Lammermoor. Kroll's Th.: 28. Nachtwandlerin; 29. Fra Diavolo; 31. Martha. Réunion-Th.: 28. Regimentstochter. — **Cassel.** Königl. Hofth.: 29. Postillon von Lonjumeau; 31. Titus. — **Chemnitz.** Stadtth.: 28. Entführung aus dem Serail. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 29. Armida. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 28. Martha; 30. Jüdin. Thalia-Th.: 28., 29. und 31. Kakadu. — **Hamburg.** Stadtth.: 29. Stumme von Portici; 30. Martha; 31. Waffenschmied. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 28. Martha; 29. Freischütz; 31. Alessandro Stradella. — **Magdeburg.** Stadtth.: 29. Martha. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 29. Maskenball (Auber). — **Nürnberg.** Stadtth.: 29. Tannhäuser. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 28. Blaubart; 31. Don Juan. Czech. Nationalth.: 29. Banditen; 31. Na alpách („Le Chalet" von Adam). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 29. Lohengrin. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 29. Oberon. — **Wien.** K. k. Hofoperuth.: 28. Zauberflöte; 29. Jüdin; 31. Lucia von Lammermoor.

Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), Symphonie in C dur. (Rotterdam, Conc. des Autors.)
— — Adagio f. Violoncell m. Orch. (Ebendaselbst.)
Brahms (J.), Clavierconcert in D moll. (Rotterdam, 5. Conc. der „Eruditio musica".)
Bruch (M.), „Die Priesterin der Isis in Rom", für Alt mit Orchester. (Rotterdam, 4. Conc. der „Eruditio musica".)
— — „Die Flucht nach Egypten", für Solo, Chor und Orchester. (Rotterdam, 5. Conc. der „Eruditio musica".)
— — Vorspiel zu „Loreley". (Amsterdam, Conc. der Liedertafel „Amstels Mannenkoor".)
Coenen (F.), Concertouverture. (Amsterdam, 4. Conc. der Maatschappij „Felix meritis".)
Dietrich (A.), Symphonie in D moll. (Haag, 4. Concert Diligentia Basel, 6. Abonnementconc.)
Eckert (C.), Violoncellconcert. (Stuttgart, 5. Abonnementconcert. Breslau, 5. Concert [2. Cyklus] des Orchestervereins.)
Gade (N. W.), „Beim Sonnenuntergang", für Chor mit Orchester. (Rotterdam, 5. Conc. der „Eruditio musica".)
Grammann (C.), C dur-Symphonie. (Lübeck, 4. Concert des Musikvereins.)
Krause (A.), Sonate für Pianoforte zu 4 Händen. (Barmen, Concert des Autors.)
Lassen (E.), Symphonie in D dur. (Amsterdam, 4. Concert der Maatschappij „Felix meritis".)
Liszt (F.), „Pater noster", für Chor. (St. Petersburg, 4. Symphonie-Concert der Russ. Musikgesellschaft.)
Reichel (A.), Symphonie in C dur. (Bern, 5. Abonnementconc.)
Reinecke (C.), Festouverture. (Cassel, 4. Abonnementconcert.)
— — Ouverture zu „König Manfred". (Breslau, 5. Abonnementconcert [2. Cyklus] der Breslauer Theatercapelle.)
Rheinberger (J.), „Wallenstein", Symphonie. (Utrecht, 2. Städt. Concert.)
Rubinstein (A.), Clavierquartett Op. 66. (Utrecht, 3. Kammermusiksoirée.)
Taubert (W.), Violoncellconcert mit Orch. (Hamburg, 6. Philharmonisches Concert.)
Urban (H.), Ouverture zu „Fiesco." (Berlin, Concert der Bilse'schen Capelle.)

Volkmann (R.), Festouverture. (Haag, 5. Conc. Diligentia.)
Wagner (R.), „Die Versammlung der Meisterzunft", Orchesterstück aus den „Meistersingern von Nürnberg". (Breslau, 8. Abonnementconc. d. Orchesterver.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 47. Ueber Rossini's Leben und Werke. — Besprechung (Händel's Dettinger „Te deum"). — Berichte.

— — No. 48. Ein altes Kriegslied der neutralen Schweiz für verschiedene Gelegenheiten. — Berichte und Nachrichten.

Caecilia (Rotterdam) No. 3. Rossini. I. — In- und ausländische Berichte.

Echo No. 4. Kunstnachrichten. — Beilage: Auf den zweiten deutschen Musikertag Bezügliches. — Literarisches. — Aus den Tonkünstlervereinen.

(Berichtigung: In der Inhaltsangabe der No. 52 des „Echo" muss es statt „C. Adolph": „C. Adolph Lorenz" heissen.)

Euterpe No. 10 (nachträglich noch eingegangen). Ein Choral in Mozart's Requiem. — Anmerkungen zu der Schrift: J. S. Bach als Schüler der Particularschule zu St. Michaelis in Lüneburg etc. — Beurtheilungen. — Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 5. Wie man sonst in Tönen malte. Von Jost van der Lüchten. — Recensionen (Compositionen von O. Bolck, Op. 18, L. Schlottmann, Op. 25, und Thieriot, Op. 21). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No 6. Berichte und Notizen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Brahms'-viel zu wenig von unseren Virtuosen gewürdigtes Clavierconcert in Dmoll kam neuerdings im 5. Concert der „Eruditio musica" in Rotterdam durch Hrn. S. de Lange jun. zur Ausführung.

* Hr. Max Zenger in München hat eine Symphonie beendet, die, angeregt durch die beispiellosen Ereignisse des vergangenen Jahres, den allerdings sehr aparten Titel „1870" tragen soll.

* Die Verlagshandlung von B. Bessel in St. Petersburg hat sich das Eigenthumsrecht für Russland, Polen und Finnland an sämmtlichen — mit Ausnahme der Oratorien und Opern — bisher in Russland noch nicht im Druck erschienenen, sowie auch noch in Aussicht stehenden Compositionen A. Rubinstein's erworben.

* Im 6. Philharmonischen Concert in Hamburg spielte Hr. Fr. Grützmacher u. A. das neue Taubert'sche Concert. Wir erwähnen dieses Umstandes besonders deshalb, weil dieses Werk nun die dritte derartige Novität bildet, mit welcher der ausgezeichnete Künstler sein dieswinterliches Concertrepertoire — sehr zur Nachahmung für andere Virtuosen — bereichert hat.

* In Boston gedenkt man im Jahre 1872 ein Monstreconcert mit 20000 (?) Executanten vor einer Zuhörerschaft von 600000 (?) Personen zu veranstalten. — Wir wünschen diesem Concert denselben Erfolg, wie der im vorigen Jahr in New-York veranstalteten Monstre-Beethoven-Feier.

* Das Reinerträgniss der Wiener Beethoven-Feier in der Höhe von 10000 Gulden wird zur Errichtung eines Beethoven-Monumentes in Wien verwendet werden.

* Wagner's „Meistersinger von Nürnberg" sind von der Direction der dänischen Hofoper in Copenhagen zur Aufführung erworben worden.

* Der im Wiener Hofoperntheater kürzlich zur Aufführung gelangte „Fliegende Holländer" von R. Wagner hat die hohe Einnahme von 4400 Gulden erzielt.

* In den ersten Tagen dieses Monats fand im Teatro Fenice in Venedig die erste Aufführung von Marchetti's „Ruy Blas" statt.

* In Cagliari soll demnächst eine neue, „Eleonora d'Arborea" betitelte Oper der Mme. Carlotta Ferrari zur Aufführung kommen.

* Englischen Blättern zufolge hat Mercadante eine „L'Arfans di Porono" betitelte Oper hinterlassen, die jedoch nur bis zum Finale des zweiten Actes vollendet ist.

* Frau Clara Schumann hat am 30. Januar zum ersten Mal in dieser Saison in London gespielt, und zwar in den in St. James Hall unter Chappel's Leitung stattfindenden „Populären Montags-Concerten". Stürmischer Empfang und lebhafteste Anerkennung ihrer Vorträge wurden der genialen Pianistin zu Theil.

* Prof. Joachim begibt sich demnächst zur Saison nach London.

* Hr. L. Damrosch wird in Kürze sehr günstigen, durch Hrn. J. Schuberth in New-York vermittelten Engagementsoffertan zum Solospiel in Amerika Folge leisten.

* Ferdinand Hiller wird sich zur bevorstehenden Saison nach London begeben, um daselbst die Aufführung seiner Cantate „Nal und Damajanti" in den Barnby'schen Oratorien-Concerten persönlich zu leiten.

Auszeichnung. Prinz Oscar von Schweden, Herzog von Ostgothland, Präsident der schwedischen Akademie für Tonkunst, hat dem Tonkünstler Hrn. Julius Sachs in Frankfurt a. M. die goldene Medaille übersandt.

Gestorben. In Graz starb am 26. Januar der Domcapellmeister und Orchesterdirector des Stadttheaters, F. Alex. Hofmann. — Moritz Grill, der einst so berühmte Tenorist, ist am 25. Januar in München verschieden. — In Regensburg starb kürzlich der Tenorist Domenico Fränkl. — Der russische Componist Alexander Sserof, der noch vor Kurzem als Vertreter der nordischen Musiker sich an der Beethoven-Feier in Wien betheiligte, ist am 1. Februar in St. Petersburg gestorben. Ein organischer Herzfehler soll den plötzlichen Tod herbeigeführt haben.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: Leop. Damrosch, Festouverture, Op. 15. — Bernh. Scholz, „Für Mutter und Sohn" [wohl noch nicht als Titel dagewesen!], 6 leichte Stücke für Violine und Pianoforte, Op. 31. — Wilh. Taubert, „Blätter aus meinem Tagebuche", 6 Clavierstücke, Op. 175. — Th. Ratzenberger, Vier Lieder mit Pianoforte, Op. 13. — R. Tschirsch, „Deutschlands Hochzeitstag", Männerchor mit Instrumentalbegleitung, Op. 76. — „Musikalisches Familien-Journal" für Pianoforte und Gesang, herausgegeben von Heinrich und Rob. Wohlfahrt. [Ein auch im äusseren Umfang und Preis der „Musikalischen Gartenlaube" ähnliches Unternehmen. Die gleichzeitig erschienenen ersten sechs Nummern enthalten 25 Pièces, darunter 5 von H., 2 von R. Wohlfahrt!] — „Verzeichniss sämmtlicher [wenigstens ziemlich aller] im Jahre 1870 in Deutschland und in den angrenzenden Ländern erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften, Abbildungen und plastischen Darstellungen. In systematischer [und in dieser Art trotz mancher Einwendung dem Gebrauch bequemster] Ordnung". [Nach demselben hat der gewaltige Krieg kaum auf die Unternehmungslust der Herren Verleger eingewirkt, es kommt nach Umfang der angeführten Werke wenigstens dem Verzeichniss von 1869 ziemlich gleich.]

In Sicht: Ernst Deurar, Pianofortesonate zu 4 Händen, Op. 10, Drei Lieder mit Pianoforte, Op. 11, und Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 12. [Werke, denen mit Interesse entgegen zu sehen ist.]

Briefkasten. *R. M.* in *St.* Indem wir Ihnen für Entdeckung eines uns leidigen Versehens danken, können wir Ihnen weiter noch mittheilen, dass jene Recension sehr günstig für das L.'sche Werk ausgefallen ist. — Dem M. W. zugehende Recensionsexemplare beanspruchen die betr. Herren Mitarbeiter mit Recht für sich. — *F. H.* Versteht sich von selbst. — *H. G.* in *C.* Wir danken für die freundliche Mittheilung und haben das Versäumte nachgeholt. — *C. v. R.* in *C.* Vergessen Sie gef. den „Cäcilienverein" nicht. — *J. E.* in *F.* Sie kamen uns wie gerufen. Besten Dank! — *E. A. Schw.* Die Adresse ist einfach Abbé F. L. in Pest. — An den Musikschulen Berlins gibt es ein Stipendium unsers Wissens nicht. Hingegen machen wir Sie auf dasjenige Meyerbeer's aufmerksam, zu dessen Bedingungen auch der Besuch eines Conservatoriums gehört und hinsichtlich Berlins u. A. das von Stern angegeben ist.

Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 17. Februar 1871.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 8.

Orpheus.

Von Dr. J. J. S. May.

Orpheus' Laute hiess die Wipfel,
Wüster Berge kalte Gipfel
Niedersteigen, wenn er sang,
Pflanz und Blüth und Frühlingssegen
Sprosst, als folgten Sonn und Regen
Ewig nur dem Wunderklang.
Alle Wesen, so ihn hörten,
Wogen selbst, die sturmempörten,
Neigten still ihr Haupt herab.
Solche Macht ward süssen Tönen;
Herzensweh und tödtlich Sehnen
Wiegten sie in Schlaf und Grab.

Die vierte unter den schönen Künsten überhaupt und die erste unter den redenden ist die Musik: sie macht den Uebergang von der bildenden zur redenden Kunst. Ihr Material ist der substantielle Ton; ihre Form die Figuration (Rhythmus, Melodie, Harmonie); die in ihr vorherrschende gestaltende Kraft ist das Gemüth; ihr Gegenstand die subjective Innerlichkeit der menschlichen Seele, die Welt des Gemüthes, der Empfindungen und Gefühle, welche die helldunkle Grundlage der menschlichen Gedankenwelt sind, der mütterliche Boden, aus welchem die Gedanken aufsprossen, wie die Feldblumen aus der feuchten und warmen Wiese. Der Geist, welcher im Menschen denkend seiner selbst bewusst wird, hat, ehe er im Menschen zu sich selbst kommt, zuvor alle Stufen des vielgestaltigen Naturlebens durchwandert: er ist im Krystall noch kalt und starr, in der Pflanze erweicht und schlummernd, im Thiere warmblütig träumend, im Menschen wachend und zuweilen hell denkend. Insofern aber auch der Mensch, als das höchste Gebilde der organischen Natur, alle ihm vorhergehenden Gestalten derselben in sich beschlossen enthält, hat auch er ausser dem krystallinischen und vegetabilischen Leben eine animalische Traumwelt in sich, eine Region des Seelenlebens, in welcher sein Geist, ganz eingetaucht in die substantiellen Naturgefühle, sich noch nicht emporgehoben hat in die Region des selbstbewussten Denkens, sondern unbewusst empfindet, fühlt, träumt. Diese Region der lebendigen naturfrischen Empfindungen, Gefühle und Träume, die dem hellen Gedanken vorangehen, ist die Welt der Musik, deren Töne nichts Anderes sind, als der überströmende laute Ausdruck der Gemüthsbewegungen und Empfindungen. Wie das Wort der lautgewordene Gedanke, sprechen = laut denken, so ist der Ton das lautgewordene Gefühl, singen = laut fühlen. — — Physikalisch betrachtet, ist der Ton oder Klang bekanntlich nur ein potenzirter und prolongirter Schall und beruht auf den Schwingungen der Luftwellen, die an unser Ohr anschlagen, wie die Aetherwellen des Lichtes an die Netzhaut unseres Auges. Er entsteht dadurch, dass ein elastisches gespanntes, in sich gleichmässiges Material (Luft, Holz, Metall, Glas, eine gespannte Saite) durch einen Stoss oder Schlag in eine vibrirende Bewegung versetzt wird und in sich erzittert. Die Theile des Bewegten sind dann abwechselnd innerhalb und ausserhalb ihres gleichmässigen Cohäsionszustandes. Nicht das In-sich-sein oder todte Verharren in der Ruhe, und nicht das Ausser-sich-sein in der Bewegung ist erklingend, sondern nur das Zu-sich-kommen, der Uebergang von der durch die Bewegung hervorgerufenen Entzweiung in den Zustand der wiederhergestellten inneren Einheit des Seins. Nur die schnell auf einander folgenden Wiederholungen dieses Uebergangsmomentes lassen den Klang

als fortklingend erscheinen; die hohen und die tiefen Klänge, die unser Ohr unterscheidet, beruhen auf der Schnelligkeit der Vibrationen. — Der Klang oder Ton ist demnach das Product der inneren Differenzirung und der substantialen Identität des Lebens, der naturwahre Ausdruck des Werdens, der Bewegung in ihrem Uebergang zur Ruhe, kurz der inneren Spontaneität und Elasticität des Lebens. Betrachtet man die Seele als das innere Agens in aller Bewegung, das pulsirende Herz der Natur, welches sich involvirt und evolvirt, expandirt und contrahirt: so darf gesagt werden, diese Seele, sichtbar gedacht, sei ein ruhiges Licht, hörbar aufgefasst, ein harmonischer Ton. Kein Wunder darum, das die Töne, aus der Wurzel des Lebens aufsteigend, und ihrer Natur nach seelenhaft, alle lebendigen Wesen so mächtig ergreifen und unwiderstehlich, wie Pfeile der Seele die Seele durchdringen. — Auch die Kunst der Musik, die Kunst des Gemüthes beruht demnach, wie alle denkenden Forscher anerkennen, nicht auf irgendwie künstlich erdachten Regeln, sondern auf den natürlichen Schwingungen der menschlichen Seele, welche die Lebensnerven erzittern macht. Wenn die Seele in Bewegung ist, sagt einer der Alten, so pflegt sie in Gesängen und Tänzen sich zu ergehen, welche bei freien und schönen Seelen frei und schön, bei anderen andere sind. Und namentlich der Gesang, bemerkt Theophrastus, entstehe vorzugsweise aus dreierlei verschiedenen Seelenaffecten, Trauer, Lust und Begeisterung; denn jeder von diesen Affecten pflege den natürlichen Ton der menschlichen Stimme zu verändern. Trauer, Klagen, Seufzer, gehen leicht in Gesang über, weshalb auch Redner und Schauspieler beim Ausdruck des Schmerzes in einen singenden Ton gerathen. Ebenso pflege Freude und Lust der Seele den ganzen Leib zu erregen zu taktmässigen Bewegungen und Springen, Händeklatschen und lautes Frohlocken hervorzurufen; wer sich darin zu mässigen und seine Stimme freizulassen verstehe, breche gern in Gesänge und Lieder aus. Vorzüglich aber sei es die Begeisterung, welche den ganzen Menschen, Leib und Seele und Stimme aus ihrer gewohnten Ruhe und Haltung bringe; weshalb man auch bei den bakchischen Orgien, bei Weissagungen und in allen Zuständen der Manie der gebundenen Rede sich gern bediene. Die den substantiellen Ton gestaltende Kraft des Tondichters ist ihm selbst inwohnend, es sind nur die seiner eigenen Seele zu Grunde liegenden mathematischen und harmonisch musikalischen Gesetze, die sich auch in dem, was er gestaltet, objectiv manifestiren. Wie jeder nur mit seinen Augen sieht, mit seinen Ohren hört, und wie Alles, was er aus der Aussenwelt in sich aufnimmt, die Gestalt der Organe annimmt, mit welchen er aufnimmt; so ist auch, was er aus sich hervorbringt, demjenigen entsprechend, was er in sich hat: seine eigene Seele ist der Maassstab, mit welchem er Fremdes wie Eigenes misst. Nicht nur die Pythagoräer lehrten darum, dass die menschliche Seele nach harmonischen Zahlen geordnet sei, nach demselben Systeme, welches dem ganzen Weltall zu Grunde liegt; sondern auch der nüchterne Aristoteles sieht sich genöthigt, anzunehmen, dass zwischen der menschlichen Seele und den Harmonien und Rhythmen eine gewisse Verwandtschaft sei: weshalb auch viele unter den alten Weisen behauptet hätten, dass die Seele selbst entweder eine Harmonie sei, oder doch eine Harmonie in sich enthalte. Und ebenso lehren Spätere, die Musik habe ihren Grund in der natürlichen harmonischen Bewegung des Lebens, des Leibes und der Seele; die Seele aber sei göttlicher Natur und bethätige dies durch Gesänge; nichts sei unserer Seele so verwandt als Zahl, Rhythmus, Ton, sie habe das Maass aller Stimmen in sich; der Gesang sei nur ein gestalteter Ton. Und ganz ähnlich, nur abstracter, sagt uns ein philosophisch gebildeter neuerer Musiker, Moritz Hauptmann: der Begriff eines künstlichen Tonsystems sei durchaus nichtig; die Musiker haben so wenig ein Tonsystem erfunden, als die Dichter die Worte ihrer Sprache und deren Satzfügung, alles musikalisch Richtige spreche uns auch menschlich verständlich an, alles musikalisch Fehlerhafte sei auch logisch fehlerhaft, ein Fehler gegen den allgemeinen Menschensinn: denn was nicht auf allgemein giltigen Gesetzen beruhe, könne ja auch gar nicht allgemein verstanden werden; jedes correcte, d. i. vernünftige musikalische Kunstwerk aber habe zu seinem fundamentalen Formationsgesetz dasselbe Gesetz, welches allem Leben und Denken zu Grunde liegt, nämlich die Einheit mit dem Gegensatze ihrer selbst und der Aufhebung dieses Gegensatzes: die unmittelbare Einheit, welche durch ein Moment der Entzweiung mit sich zu vermittelter Einheit übergeht; ein Process, der sich immer wiederhole, sei es an der unmittelbar gesetzten Einheit, oder an jener, welche das Resultat eines vorhergegangenen Processes ist. Die Einheit des Klanges, mit sich selbst vermittelt, lasse den Dreiklang (Grundton, Terz, Quinte), dieser mit sich selbst vermittelt, die Tonart enstehen.

Es sind aber, wie gesagt, nicht gegliederte Gedanken des Geistes, welche der Musiker ausspricht, sondern harmonisch gegliederte, substantielle Gefühle und Empfindungen des Herzens; denn dadurch unterscheidet sich die Tonsprache von der Wortsprache. — Die ganze, dem Menschen vorhergehende, von Bewegung und innerem Leben erfüllte Natur ist voller Töne und Stimmen, welche, wäre unser Ohr so feinhörig, wie das bewaffnete Auge scharfsichtig ist, uns eine ebenso unendlich polyphonische Tonwelt offenbaren würden, als die mikroskopische ist, die unserem Auge sich darbietet. Denn Musik ist, wie der Dichter sagt, in allen Dingen, die Erde nur ein Echo von den Himmelssphären. Doch wie die Dinge jetzt noch stehen, hören wir verhältnissmässig nicht mehr, als wir ohne das Mikroskop sehen: nur die mittleren Töne, weder den Sternengesang und den Weltchoral der Sphären, noch die Stimmen der keimenden Gräser und duftenden Blumen. Soweit wir aber die Stimme der Natur mit unbewaffnetem Ohre zu vernehmen im Stande sind, sprechen sich überall die Bewegungen ihres in-

neren Lebens, ihrer Seelenaffecte und Leidenschaften in Tönen uns: wir hören im Aufruhr der Elemente das Krachen und Rollen des Donners, das Geheul und Brausen der Windsbraut, die herzdurchschneidenden Töne, die der Sturm dem zerrissenen Gestein entlockt, den schäumenden Gischt und den Wogensturz der Meeresgewässer, das Rauschen und Rieseln der Ströme und Quellen, die ganze Tonleiter der dem Menschen ähnlichen Leidenschaften und Empfindungen der höheren Thiere. den vielstimmigen Gesang der von substantieller Lust, Sehnsucht und Liebe, Zorn und Streit erfüllten Vögel und das sanfte melodische Zirpen der vom Morgenthaue berauschten Cicaden. Und alle diese Töne und Stimmen, die in der Natur einzeln begegnen, hat der Mensch als Mikrokosmos insgesammt in sich beschlossen: er kann mit der kleinen Welt in sich den allgemeinen Pulsschlag des grossens Lebens ausser sich mitempfinden, ihn verstehen, und mit ihm in Einklang sich setzen. Wie sein denkender Geist naturnothwendig das Gedachte in Worte fasst und ausspricht, so liebt es seine empfindende Seele, was sie im Innern bewegt, in Tönen gestaltet, auszuströmen. Denn wessen das Herz voll ist, davon geht der Mund über: was der Mensch im Innern still und verborgen empfindet, denkt, will, muss aus ihm heraus in Tönen, Worten, Handlungen. Die Natur selbst hat zwischen den Gemüthsbewegungen und dem Leibe des Menschen, in Blick, Stimme, Haltung, Gang eine unmittelbare Verbindung und Uebereinstimmung gestiftet: sie ist es, die uns zwingt, bei allen lebhaften Gemüthsbewegungen in gewisse Töne auszubrechen, in den Schrei des Schmerzes, den Jubel der Freude, den Seufzer wehmüthiger Sehnsucht, welche alle, wie sie frisch aus dem lebensvollen, erregten, lebendig sprudelnden Herzen hervordringen, auch durch das Ohr in das verwandte Herz des Hörers eindringend, diesen in ähnlicher Weise erregen. Denn von derselben Natur sind ja beide, der Singende und der Hörende. —

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

J. G. Töpfer. Concert-Phantasie für die Orgel über die Choralmelodie: „Jesu, meine Freude". Leipzig, C. F. W. Siegel. 17½ Ngr.

Die vorliegende Composition bringt vielleicht die letzten Grüsse eines Mannes, dem alle Freunde der Orgel wegen der vielfachen Verdienste, die er sich als Theoretiker, als ausübender Künstler und Lehrer, endlich als Componist um sein Instrument erwarb, ein dankbares Andenken schuldig sind. Töpfer war einer der Wenigen, die es heutzutage noch für werth halten, da Liebe und Kraft anzusetzen, wo der grosse Zug der Mode meist ohne einen Blick des Interesses vorübereilt. Der grösste Theil unserer Componisten folgt diesem halbblind, und nur Einzelne sind im Stande, zu beurtheilen, ob das Instrument, welches unglücklicherweise — möchte man fast sagen — in der Kirche steht, die Geringschätzung verdient, die man ihm gegenüber zu haben pflegt. Töpfer kannte die Leistungsfähigkeit seiner Orgel, und dieser Grundbedingung entspringt das reiche Wirken, das er liebevoll für sie entfaltete, entspringt die grosse Zahl überwältigender Effecte, die seine Werke dem herrlichen Instrumente fast immer entlocken. Auch die angezeigte Concertphantasie ist wieder von einer Fülle wahrhaft inspirirter Klangüberraschungen, und namentlich der Schluss der Fuge, an der Stelle, wo einen schnellen Pedalgang einzelne vollgriffige Accorde der Manuale unterbrechen, entwickelt einen dem Instrumente ganz natürlichen hohen Schwung. Sonst, es thut uns leid dies sagen zu müssen, haben wir in musikalischer Hinsicht der Composition kaum Geschmack abgewinnen können. Die Phantasie ist, was dieser Begriff immer mehr zu werden droht, eine Sammlung locker verbundener Variationen, in deren jeder (vier sind es) der Choral in eine andere Stimme verlegt und von einem besonderen Motive begleitet wird. Gewiss geschieht dies stets so, dass schon veränderte akustische Verhältnisse dem Andringen der Monotonie einen genügenden Damm entgegensetzen, aber das Leben in dem verzierenden Contrapunct ist nach unserer Meinung kein gesundes; dass das, was der Componist dem Cantus firmus beifügt, aus diesem selbst nothwendig hervorwachsen müsse und seine Beziehungen zu demselben nicht zu hartnäckig verbergen dürfe, halten wir nicht für ein wesentliches Erforderniss einer solchen Phantasie, aber es erscheint uns als ein Uebel, wenn das bearbeitende und begleitende Werk sein Dasein mit nichts Anderem beschönigen kann, als durch die Pflicht zu existiren. Harmonie und Melodie nehmen sich fast allenthalben sehr gezwungen aus, und die Töne des Cantus sind derart aus allem Tonverband gerissen, dass bei längerer Beschäftigung mit dieser Composition an die Stelle wachsender Zuneigung nur ein pathologisches Interesse treten kann. Namentlich die Variation vor der Fuge windet sich wie ein chromatischer Bandwurm todtkrank an das ersehnte Ende. Als Studienwerk jedoch ist auch diese Phantasie jedem Orgelspieler, der seine technische Virtuosität gern den schärfsten Proben unterwirft, aufs angelegentlichste zu empfehlen. Wer die zweite Variation, in der die doppelten Manualstimmen eine fortlaufende Pedalfigur in Sechszehntelnoten mit theilweise sehr schwierigen Sprüngen und Folgen begleitet, sich gut zu eigen gemacht hat, wird einen erheblichen Schritt weiter gethan haben.

—r.

Otto Weber. Sechs Phantasiestücke für Pianoforte und Violine, Op. 3. Leipzig, E. W. Fritzsch.

Diese Stücke sind keineswegs gewöhnlicher Art, sie bekunden ernstes Streben und vielleicht auch Talent. Ueber letzteres hingegen bejahend oder absprechend zu urtheilen, kann uns deswegen nicht in den Sinn kommen, weil die Schreibweise des Componisten in den vorliegenden sechs Phantasiestücken sich als eine noch

nicht völlig abgeklärte und in sich geschlossene zeigt. Z. B. No. 1 und 3 im ersten Hefte leiden bei zu vorwiegend homophoner Behandlung des Claviers an einer mystisch verhimmelnden Empfindsamkeit, zu der No. 2 in einem sehr erfrischenden Gegensatze steht, nicht blos des raschen Tempos, sondern auch der gesünderen Empfindungs- und prägnanten Ausdrucksweise wegen. Letztere Vorzüge haben auch im zweiten Hefte die Oberhand, allerdings ein wenig auf Kosten der Bedeutsamkeit der Themen, die etwas zu Mendelssohn'sch gefärbt sind. Einen auf das Bessere gerichteten Willen vorausgesetzt, sind solche Schwankungen zwischen Ueberschwänglichkeit einer- und grösserer Schärfe im Ausdruck, aber auf Kosten des Empfindungsgehaltes, andererseits für das Talent keineswegs schlimme Zeichen. Sie beweisen zunächst nur, dass das Talent noch in der Entwickelung begriffen ist. No. 2, 4 und 6 dürften sich vorzugsweise zum Concertgebrauch eignen und in den Händen guter Spieler des Erfolges sicher sein. Druck und Ausstattung lassen nichts zu wünschen übrig. **W. Freudenberg.**

Biographisches.

Richard Wagner.

(Schluss.)

Wagner's Exil hatte ihn nun fast zehn Jahre lang der Möglichkeit beraubt, sich durch Betheiligung an guten Aufführungen seiner dramatischen Compositionen, wenn auch nur periodisch, zu erfrischen, er fühlte sich endlich gedrängt, seine Uebersiedelung nach einem Orte ins Auge zu fassen, der ihm jene nothwendigen lebendigen Berührungen mit seiner Kunst ermöglichen könnte. Er wandte sich deshalb an den Grossherzog von Baden, der ihm eine Aufführung des „Tristan" in Carlsruhe unter Wagner's persönlicher Mitwirkung zugesagt hatte, mit der Bitte, ihm statt des in Aussicht gestellten temporären Aufenthaltes sofort eine dauernde Niederlassung in seinem Lande zu erwirken. Die Erfüllung dieser Bitte war jedoch unmöglich. Wagner blieb nun nichts Anderes zu ergreifen übrig, als nach Paris zu gehen (September 1859), um wenigstens dort von Zeit zu Zeit ein vorzügliches Quartett, ein ausgezeichnetes Orchester hören und so sich im erfrischenden Verkehr mit den Organen seiner Kunst erhalten zu können. Dabei behielt er aber immer noch die Aufführung des „Tristan" im Auge, zu der er für den 3. Decbr. nach Carlsruhe berufen zu werden hoffte. Der Umstand jedoch, dass diese Aufführung sich als unmöglich herausstellte, änderte seine Lage. Er kam auf den Gedanken, für das folgende Frühjahr ihm bekannte vorzügliche Sänger aus Deutschland nach Paris einzuladen und mit ihnen eine Mustervorstellung des „Tristan" zu Stande zu bringen. Um das Publicum jedoch erst zur Theilnahme an seiner Musik zu bestimmen, veranstaltete er drei Concerte im Italienischen Theater, welche am 25. Januar, am 1. und 8. Februar 1861 stattfanden. Dieselben waren von einem über alle Erwartung günstigen Erfolg begleitet. Nur die Kritik erging sich, einzelne bedeutsame Stimmen, wie Gaspérini, Champfleury, ausgenommen, in den oberflächlichsten Auslassungen, ja in Hohn und Schmähungen. Selbst Berlioz, so sehr er auch in Wagner einen grossen Meister anerkennen musste, zeigte eine nicht hinlänglich unbefangene Haltung; auf seinen Protest gegen die „Schule der Zukunftsmusik" antwortete ihm Wagner in ruhiger, überzeugender Weise (Presse théatrale vom 26. Februar 1860; deutsch: „N. Z. f. M." Bd. 52, No. 10 u. 11). Wagner's Hauptunternehmen, die Aufführung des „Tristan", kam jedoch nicht zu Stande, da es sich als unausführbar erwies, die betreffenden deutschen Sänger zu gleicher Zeit in Paris zu versammeln.

Inzwischen hatten Wagner's Erfolge in den Tuilerien die Aufmerksamkeit auf ihn gezogen, und es kam durch die Befürwortung mehrerer Glieder der Pariser deutschen Gesandtschaften dahin, dass der Kaiser schon nach vier Wochen den Befehl gab, eine Aufführung des „Tannhäuser" an der Grossen Oper vorzubereiten. Um das Publicum über das Wesen seiner Kunst zu orientiren, begleitete Wagner die Herausgabe von vier seiner Operndichtungen („Fliegender Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan und Isolde") in französischer Prosa-Uebersetzung (4 poëmes d'opéra. Librairie nouvelle, 1860) mit einem Vorwort, welches später in deutscher Sprache unter dem Titel „Zukunftsmusik" (Leipzig, 1861) erschienen ist. Im Herbst begannen die Proben. Schon sie machten Wagner bedenklich, und wenn er vorher gehofft hatte, mit den reichen Mitteln und Vergünstigungen, die ihm geboten worden waren, eine wahre Mustervorstellung zu Stande bringen zu können, so erkannte er allmählich, dass das Ganze sich nicht über das Niveau der gewöhnlichen Opernaufführungen erheben würde. Der Sänger der Hauptrolle fiel, je mehr man sich der Aufführung näherte, in wachsende Entmuthigung. Dazu kam, dass unter den Darstellern sich kein bedeutendes, dem Publicum lieb gewordenes Talent befand, da Wagner lauter jugendliche bildungsfähige Kräfte ausgewählt hatte. Am bedenklichsten aber war, dass Wagner die Direction des Orchesters den Händen des angestellten Orchesterchefs nicht zu entwinden vermochte. So musste er einer geist- und schwunglosen Aufführung entgegensehen. Die erste Vorstellung fand im März 1861 statt; ihr folgten dann noch zwei andere. Die Vorgänge, die sich hierbei abspielten, sind noch in Aller Gedächtniss. Wenn in der ersten Aufführung die Opposition schliesslich noch niedergehalten wurde, so boten die beiden anderen Scenen, die kaum je wieder erlebt werden. Die Herren des Jockey-Clubs, tief verletzt dadurch, dass die Oper in der Mitte des zweiten Actes nicht das übliche Ballet enthielt, rächten sich dafür, indem sie mit Jagdpfeifen und ähnlichen Instrumenten gegen jede Beifallsdemonstration manövrirten.

Wagner blieb unter diesen Umständen nichts übrig,

als die Partitur von der Grossen Oper zurückzuziehen; zwar hätten ihm das gesteigerte allgemeine Interesse an seinem Werk und die öffentlichen Kundgebungen der Erbitterung über die unwürdigen Vorgänge Muth machen können, dasselbe wieder aufzunehmen; allein ihn bestimmte zu seinem Schritte auch die Rücksicht auf die innere Schwäche und Schwunglosigkeit der Aufführung, die das Publicum wohl nie zu einem entsprechenden Verständnisse würde haben gelangen lassen.

Wagner hat selbst über die „Tannhäuser"-Vorgänge in Paris einen Bericht veröffentlicht in der Leipziger „Deutschen Allgemeinen Zeitung", Beilage zu No. 80 vom 7. April 1861, der sich auch in der „N. Z. f. M.", Bd. 54, No. 16 abgedruckt findet. — Wir haben nachträglich noch eines Journalartikels zu gedenken, den er in der „N. Z. f. M." (Bd. 51, No. 23) veröffentlichte: „Dem Andenken meines theuren Fischer" (im November 1859 in Paris geschrieben), des Chordirector Fischer in Dresden nämlich, der sich mit so begeistertem Interesse für den „Rienzi" verwendet hatte.

Inzwischen hatte Wagner die Erlaubniss erhalten, wieder nach Deutschland zurückzukehren. Er verliess Paris und wendete sich zunächst nach Carlsruhe, wo er kurze Zeit verweilte, und von da nach Wien, wo er am 9. Mai (1861) eintraf. Ihm zu Ehren veranstaltete die Direction des Hofoperntheaters am 15. d. M. eine Aufführung des „Lohengrin", — die erste, welche der Componist selbst anhörte! Man wird die tiefe Ergriffenheit nachfühlen, welche sich seiner bemächtigte, als ihm das Publicum in unbegrenztem Enthusiasmus zujubelte, ihn nach dem Schlusse eines jeden Actes drei Mal rief, und in welcher er, als der Sturm der Begeisterung gar nicht enden wollte, mit schwankender Stimme etwa folgende schlichte, herzliche Worte sprach: „Ich habe mein Werk heute zum ersten Mal gehört, ausgeführt von einem Künstlervereine, dem ich keinen zweiten an die Seite setzen kann, aufgenommen von einem Publicum in einer Weise, dass ich beinahe eine Last fühle. Was soll ich sagen? Lassen Sie mich sie in Demuth tragen, diese Last, lassen Sie mich nachstreben den Zielen meiner Kunst; ich bitte Sie, mich hierin zu unterstützen, indem Sie mir Ihre Gunst bewahren." Dieselben Scenen wiederholten sich bei der Aufführung des „Fliegenden Holländers" am 18. Mai. — Der Zweck von Wagner's Anwesenheit in Wien war hauptsächlich die Kenntnissnahme der dortigen Gesangs- und Instrumentalkräfte, da sein neuestes Werk „Tristan und Isolde" zur Aufführung angenommen worden war. Am 20. Mai reiste er von Wien ab und begab sich wieder nach Paris, wo er bis zum Juli verweilte. Anfang August finden wir ihn in Weimar, an der unter Liszt's Aegide stattfindenden Tonkünstlerversammlung theilnehmend. Auch hier wurde der Langentbehrte mit der wärmsten Sympathie begrüsst, die er bei Gelegenheit des Festmahles in ebenso einfachen, wie tief von Herzen kommenden Worten erwiderte. Von Weimar kehrte er nach Wien zurück, um sich an den Proben zu „Tristan" persönlich zu betheiligen. Dieselben wurden aber, zum Theil durch die Unpässlichkeit des Vertreters der Hauptrolle, Ander, immer wieder verzögert. So reiste Wagner Ende December wieder ab nach Paris. Hier führte er die Dichtung der „Meistersinger" aus. Im Februar des Jahres 1862 begab er sich nach Mainz und nahm bald darauf seinen Aufenthalt in Bieberich am Rhein, wo er die Composition der „Meistersinger" begann. Im März d. J. wurde ihm nun auch die Rückkehr nach Sachsen gestattet. Er machte auch von dieser Erlaubniss bald Gebrauch, indem er sich am 1. November an einem von Wendelin Weissheimer in Leipzig veranstalteten Concert im Gewandhause betheiligte, und zwar mit der Vorführung des Vorspiels zu den „Meistersingern" und der „Tannhäuser"-Ouverture. Seine Aufnahme hierselbst war eine enthusiastische; das Vorspiel zündete derart, dass es wiederholt werden musste. Von Leipzig begab er sich wieder nach Wien, wo die Proben zu „Tristan" ihren Anfang nahmen.

Im December d. J. und im Januar 1863 veranstaltete Wagner drei Concerte, in welchen er Fragmente aus den „Nibelungen" und „Meistersingern" vorführte. Der Erfolg war ein glänzender und Wagner feierte wieder beispiellose Triumphe. Desgleichen gab er am 8. Februar in Prag ein Concert mit gleichem Programm und gleichem Erfolg. Einer Einladung der Philharmonischen Gesellschaft in Petersburg folgend, begab er sich Ende Februar dorthin und leitete zwei Concerte dieses Vereins und ein drittes, zu seinem eigenen Benefiz veranstaltetes (3., 10., 21. März; bei letzterem wirkten die Orchestermitglieder umsonst mit). Bruchstücke aus dem „Holländer", aus „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan", „Meistersingern" und „Nibelungen" bildeten den Inhalt der gleichfalls mit unbeschreiblichem Enthusiasmus aufgenommenen Aufführungen. Auch nach Moskau hin trug Wagner seine Siege. Im Frühjahr kehrte er über Berlin nach Wien zurück und versuchte, nachdem der „Tristan" zurückgelegt worden war, in Penzing, in der Nähe Wiens, sich niederzulassen und die Composition der „Meistersinger" wiederaufzunehmen. Doch nicht lange hatte er sich dem künstlerischen Schaffen hingegeben, als er bereits von der Direction des Pester Nationaltheaters die Einladung erhielt, daselbst zwei Concerte zu dirigiren. Diese Aufführungen fanden statt am 23. und 28. Juli und bildeten nur eine Fortsetzung der Triumphe, welche Wagner schon in Wien, Petersburg etc. gefeiert hatte. Dasselbe gilt von den Concerten in Prag am 5. und 8., in Carlsruhe am 14. und 19. November, in Löwenberg in Schlesien am 2., und im Breslauer Orchesterverein am 7. December.

Nach Penzing zurückgekehrt, verfasste er einen Aufsatz: „Das Hofoperntheater in Wien", welcher im „Botschafter" und dann auch separat erschien (Wien, Gerold's Sohn). Ende März 1864 begab er sich über München, wo der „Fliegende Holländer" einstudirt wurde, und Zürich nach Stuttgart. Anfang Mai berief ihn der kunstbegeisterte König von Bayern, Ludwig II.,

nach München. In ihm fand er den ersehnten „Fürst“ (vgl. Vorwort zur „Nibelungen“-Dichtung), dessen schöpferischer Wille seine Kunst zur That werden liess. Vor seiner Niederlassung in München, die im October erfolgte, verweilte Wagner in Starnberg, wo er einen Aufsatz „Ueber Staat und Religion“ verfasste und den „Huldigungsmarsch“ an den König von Bayern componirte. In den Anfang des Jahres 1865 fällt der „Bericht an Se. Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende Musikschule“ (München). Zu den in München in Aussicht stehenden Aufführungen des „Tristan“ richtete Wagner im April im Wiener „Botschafter“ eine Einladung an seine Freunde. Diese Aufführungen selbst, vier an der Zahl, fanden im Juni und Anfang Juli unter Mitwirkung der ausgezeichnetsten Kräfte, wie des Schnorr'schen Ehepaars und Mitterwurzer's, und unter der begeisterten und von tiefstem Verständniss getragenen Leitung Bülow's statt, bekanntlich mit dem grossartigsten Erfolge. Demnächst ging Wagner an die Instrumentirung des 2. Actes des „Siegfried“. Anfang December verliess er München und wandte sich zunächst nach Vevey, dann 1866 nach Genf, wo er die Composition der „Meistersinger“ wiederaufnahm. Anfang Februar machte er einen Ausflug nach dem südlichen Frankreich. (Während dieser Zeit verlor er seine erste Frau durch den Tod.) Anfang April liess er sich in Tribschen bei Luzern nieder, was bekanntlich auch gegenwärtig noch sein Aufenthaltsort ist. Er componirte den 2. Act der „Meistersinger“, von 1866—67 den 3. Act und vollendete im October des letzteren Jahres die Partitur. In demselben Jahre veröffentlichte er in der „Süddeutschen Presse“ eine Reihe von Artikeln unter dem Titel „Deutsche Kunst und deutsche Politik“, die er dann, mit einem Abschluss versehen, in eine Brochure zusammenfasste, welche das Jahr darauf erschien. 1868 begab er sich nach München, um persönlich die Proben zu den „Meistersingern“ zu leiten. Dazwischen verfasste er einen Artikel „Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld“, den er in der „N. Z. f. M.“ (Bd. 64, No. 24 u. 25) veröffentlichte. Am 21. Juni fand die erste Aufführung der „Meistersinger“ mit glänzendstem Erfolge statt. Zunächst kehrte Wagner nach Tribschen zurück; dann unternahm er für die Dauer des September und October einen Ausflug nach Genua. Im December schrieb er den Aufsatz „Eine Erinnerung an Rossini“ für die Augsburger „Allgemeine Zeitung“ (Beilage zu No. 352). 1869 erschien „Das Judenthum in der Musik“ und wurde der dritte Act des „Siegfried“ componirt. Im September kam in München (ohne Wagner's Betheiligung) das „Rheingold“ zur ersten Aufführung. 1869—70 veröffentlichte er die Aufsätze „Ueber das Dirigiren“ in der „Neuen Zeitschrift für Musik“, die dann auch als Brochure erschienen. Im Juni beendete er die Composition des Vorspieles und ersten Actes der „Götterdämmerung“. Hierauf schrieb er seine Festgabe zur Beethoven-Secular-Feier. Dazwischen wurde im Juli in München die „Walküre“ (gleichfalls ohne Mitwirkung Wagner's) aufgeführt. Am 25. August erfolgte seine Vermählung mit Cosima geb. Liszt. —

In der Entwickelung des deutschen Volkes ist gegenwärtig eine entscheidende Wendung eingetreten. Das deutsche Volk, welches bisher nur als Träger eines träumerischen Idealismus gelten musste, ist aus dem Reiche der Ideale herabgestiegen; oder besser: es hat seine Ideale in das Leben eingeführt, es hat begonnen die Wirklichkeit thatkräftig zu gestalten. Der Einzelne hat seine Sonderinteressen hinter sich geworfen und widmet in stolzem Bewusstsein, einem grossen Ganzen anzugehören, seine durch dieses Bewusstsein gesteigerten Kräfte diesem grossen Ganzen.

Wenn die Kunst eines jeden Zeitalters die Seele desselben genannt werden kann, welche die innersten Bewegungen und Strebungen des nationalen Geisteslebens abspiegelt und durch die berufenen Träger der Kunst bereits das als Ahnung aussprechen lässt, was erst die Zukunft zeitigt und zur reifen Wirklichkeit bringt, so besassen wir bereits vor dem Eintritt jener bedeutsamen Wendung in der Entwickelung der deutschen Nation eine Bürgschaft des früheren oder späteren Eintrittes derselben in den Wagner'schen Kunstwerken. In ihnen ist der Begriff der Kunst im umfassendsten Sinne zu voller Geltung gelangt; wir haben zum ersten Male die vollste Einheit von Ideal und unmittelbarer Lebenswirklichkeit, von Geist und gesundester Sinnlichkeit. Unsere classischen Meister lebten in einer Zeit, in welcher ihnen eine fruchtbringende Berührung mit der Lebenswirklichkeit entzogen und das einzige Heil in der Flucht vor derselben in das Reich des Ideals zu suchen war. Sie fassten daher ihre künstlerischen Eingebungen in abstracte Formen, die nicht zur Aufnahme des freien unmittelbaren (in Bezug auf seinen Inhalt natürlich künstlerisch verklärten) Lebens geeignet, sondern nur das Abbild einer naturnothwendigen Ordnung der Dinge waren. So Mozart, dem jedoch jener Zwiespalt des wirklichen Lebens mit dem Ideal so wenig zum Bewusstsein kam, dass ihm jenes vollständig in diesem aufging; in seinen dramatischen Schöpfungen macht er daher den Versuch, die Darstellung des Lebens in jene abstract-idealen Formen zu fassen; — so auch Beethoven, der jedoch als eine seinem innersten Wesen nach thatkräftige Natur, jene Formen zu durchbrechen suchte und namentlich am Ende seiner künstlerischen Laufbahn seine heilige Sehnsucht nach Wirklichkeit und nach freier Lebensäusserung im Zusammenhange mit der Allgemeinheit in überwältigender Weise kundgab. Was Beethoven gewissermaassen blos im Princip aussprach, das aus- und in künstlerischen Gestaltungen durchzuführen, war Wagner vorbehalten. Wagner hat das künstlerische Ideal, dessen Inhalt ihm kein anderer ist, als das freie unmittelbare Leben selbst, in volle, umfassend sinnliche Wirklichkeit eingeführt, er hat zugleich die bisher vereinzelten Factoren der künstlerischen Darstellung zu gemeinsamer Betheiligung an dem Zwecke zusammen-

gefasst, die dichterische Absicht vollendet zu verwirklichen. Im vollsten, gerade für die Gegenwart bedeutsamen Sinne hat er somit wahre Nationalkunstwerke geschaffen; in ihnen darf das deutsche Volk die schönste Feiergabe zu der erhebenden Epoche seiner Wiedergeburt erblicken.

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Wien.

Gotthard's Novitätensoirée — „Paulus" von Mendelssohn im Hofburgtheater — 4, 5. und 6. Philharmonisches Concert — Herr Friedrich Gernsheim — Frl. Pauline Fichtner — Frl. Anna Regan — Eleven-Concert Passy-Cornet — Grillparzer-Feier — Quartette (Florentiner und Hellmesberger).

(Schluss.)

Das weitaus interessanteste unter den bisher gegebenen Philharmonischen Concerten war das sechste, am 22. Januar veranstaltete. Den Mittelpunct des Programms nahm das Clavierconcert in Dmoll, Op 15, von Johannes Brahms ein, nächst dem „Deutschen Requiem" das genialste Werk seines Schöpfers, zugleich die geistig grösste Composition dieser Kunstgattung, welche die nach-Beethoven'sche Periode aufweist.

Ja, wir gehen noch weiter und stehen nicht an, den ersten Satz dieses Concertes, als den grössten Symphoniesatz zu erklären, welchen wir lebenden Künstlern verdanken.

Wohl bemerkt, meinen wir auch hier wieder den geistig grössten, nicht den originellsten; denn was absolute Neuheit der musikalischen Ideen anbelangt, können wir Brahms' Clavierconcert nicht durchaus ein Werk ersten Ranges nennen, die Nachbildung des ersten Satzes der 9. Symphonie ist gerade in diesem ersten Stücke des Concertes nicht zu verkennen. Direct erinnert das zweite Thema an die wunderbar tröstende Melodie in eben jenem Satze Beethoven's, auch zahlreiche Wendungen, Accordstellen, Uebergänge versetzen uns stellenweise mitten in die erhabenste Instrumentalschöpfung des grossen Symphonikers. Auch andere Beethoven'sche Werke, so einmal im ersten Satze ganz wörtlich das Es-Quartett, Op. 127 — und im Adagio die D-Messe haben in die Phantasie Brahms' hineingespielt, als er an die Composition des Dmoll-Concertes ging. — Aber Brahms hat nicht sclavisch copirt, er hat von Innen heraus nachgedichtet; gleich als ihm dieses erste Prachtthema, wie im Blitz und Donner aus einem Paukenwirbel aufzuckend, verschwindend, wieder aufflammend — aufging, da war der Beethoven'sche Geist über den mitunter so verstandesmässig concipirenden Künstler gekommen, jener Geist, welcher den Altmeister zu Schuppanzigh sagen liess: „Glaubt er, dass ich an eine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht und ich es aufschreibe", welche Worte diesmal Brahms so übersetzen könnte: „Glaubt ihr, dass ich an diese und jene Reminiscenz denke, wenn der Geist zu mir spricht" u. s. w.

Aus dem Vorstehenden hat der Leser wohl bereits ein Bild bekommen, welcher Art die Schöpfung, von der wir hier sprechen. Concert kann man sie im eigentlichen Sinne gar nicht nennen, an virtuose Zwecke wird weniger vielleicht noch, als von den Classikern gedacht, ja die Solostimme ist sogar recht unpraktisch meistens so geschrieben, dass sie die volle Orchesterwirkung beeinträchtigt und zugleich selbst, z. B. am sonst grossartig leidenschaftlichen Schlusse des ersten Satzes, vom Orchester erdrückt wird. Das Brahms'sche Dmoll-Concert ist, wie bereits erwähnt, Symphonie; halten wir durchaus an dem Begriff Clavierconcert fest, so ist es jedenfalls das ernsteste seiner Gattung, nur einige Sätze von Bach und etwa der zweite des Beethoven'schen Gdur-Concertes lassen sich in der Stimmung mit Brahms' Werke vergleichen.

Was wir in der Composition vermissen, ist, mit Ausnahme des zauberisch klangschönen Adagio, jener natürliche Wohllaut, jener freie, spontane Tonfluss, jenes echt musikalische immerwährende Keimen und Wachsen, jene Vertheilung von Licht und Schattirung, was in seiner Totalität einem Tonwerke erst den Stempel wahrer Classicität aufprägt und z. B., als in höchster Vollendung geboten, Beethoven's Esdur-Concert auf den Gipfel der Gipfel erhebt. Das Colorit des Brahms'schen Concertes ist überaus herbe, man könnte es Schwarz in Schwarz nennen, die freundlichen Lichtblicke sind spärlich gestreut. — Wir sprechen diese Charakteristik nicht vielleicht als Tadel aus, im Gegentheil: uns imponirt diese stolze, alle Concessionen verschmähende Stileinheit in hohem Grade; aber wir erklären es uns aus eben derselben, dass das Concert stets nur bei einem kleinen Kreise umfassend gebildeter, opferwilliger Musiker sich Eingang verschaffen wird, daher es auch bei der ersten Wiener Aufführung, am 22. Januar, nur achtunggebietend, nicht durchschlagend gewirkt hat. Noch zwei Gründe trugen zu der nicht gerade übermässig warmen Aufnahme des Werkes bei: erstens der Umstand, dass die drei Sätze, obwohl in der Mache auf gleicher Höhe, geistig, in der Stimmung sich nicht steigern, eher ein wenig veräusserlichen, und dann die zwar sehr edle und geistvolle, aber an Kraft seinen eigenen Intentionen nicht immer ganz entsprechende Ausführung des Solos durch den Componisten selbst. — Weniger jene übertriebene Bescheidenheit, vermöge welcher Brahms gewöhnlich seine eigenen Werke recht nonchalant, selbst schleuderisch vorzutragen pflegt, als eine gewisse körperliche Indisposition dürfte diesmal auf des Künstlers Spielweise zurückgewirkt haben. Einen gefährlichen Nachbar hatte das Brahms'sche Concert an der Florestan-Arie aus „Fidelio" in der Originalbearbeitung von 1805, einem der wundervollsten Musikstücke, die je aus der Feder des Meisters geflossen sind.

Während, wie uns jetzt die Arie vorliegt, sich dem wehmüthigen Adagio in As ein heldenhaft andringender Allegrosatz in Fdur anschliesst, in welchem Florestan das Bild Leonoren's zu erkennen glaubend, in ekstatische Verzückung geräth und endlich ohnmächtig niedersinkt, — fehlt diese trostbringende Vision der Hoffnung in der Bearbeitung von 1805 vollständig. In der letzteren spinnt sich Florestan bei der Erinnerung an das entschwundene Glück gleichsam ganz ein in das Gefühl der Hoffnungslosigkeit, einer mit starrer Verzweiflung gepaarten Resignation: wer vermöchte eine Andeutung zu geben dieser schmerzlichsten Accente in der Singstimme und nun erst in den Schlussaccorden des Orchesters, wenn die schauervolle Klage des unglücklichen Gefangenen erstorben? —

Beethoven hat hier einmal wieder mit seinem Herzblut gemalt. Wäre nicht die triviale Textirung, würden wir nicht doch die spätere Bearbeitung für dramatischer und zugleich für einen wirkungsvolleren Gegensatz zu dem anschliessenden Melodram und dem wunderbaren Graberduett aus Amoll halten (nach der ersten Bearbeitung stehen wohl zu viel langsame Sätze nebeneinander), wir würden unbedingt für die Wiedereinsetzung der Arie in ihre ursprüngliche Gestalt stimmen müssen; an und für sich die Situation und Florestan's Charakter noch getreuer zeichnend, muss ihr Ausgang von der Bühne herab unwiderstehlich wirken. Und nun sage man noch, Beethoven's Musik habe mit dem musikalischen Drama Nichts zu schaffen: in dieser unvergleichlichen Scene haben wir es bereits leibhaftig vor uns, wie ja auch die erschütternde Fmoll-Einleitung des Orchesters offenbar jener wunderbaren Introduction zum dritten Acte des „Tannhäuser" als Vorbild gedient hat.

Hr. Walter, der die Arie unnachahmlich schön sang, erzielte schon im Concertsaal mit derselben einen stürmischen Beifall. Dem liebenswürdigen Mendelssohn ward die Aufgabe, das Publicum nach so bedeutenden Eindrücken auf der Höhe der Stimmung zu erhalten, und es gelang ihm vollauf, durch das herrlichste seiner Meisterwerke, die ewigjunge „Sommernachtstraum-Musik". Die vier hervorragendsten Stücke derselben (Ouverture, Scherzo, Nocturno, Hochzeitsmarsch), sowie Cherubini's Ouverture zum „Wasserträger" vollendeten — Alles wahrhaft glänzend gespielt — das exquisite Programm.

Von Einzelconcerten sind als die anziehendsten jene der

Damen Pauline Fichtner (8. Januar) und Anna Regan (14. Januar) zu nennen. Die Vorzüge der letztgenannten liebenswürdigen Sängerin (Schülerin von Frau Caroline Ungher-Sabatier) haben wir bereits in einem im December dem „Musikalischen Wochenblatt" zugekommenen Musikbriefe geschildert; sie äusserten erst im kleineren Raume — Frl. Regan gab ihr Concert im kleinen Musikvereinssaale — die volle Wirkung auch auf das grosse Publicum. Frei von aller Ziererei oder gesanglichen Unarten, versteht es Frl. Regan, einfach, musikalisch zu singen, ein Vorzug, den man unseren ersten Opernprimadonnen (z. B. unserer dramatisch so trefflichen Ehnn) nicht nachrühmen kann.

Ein interessantes Programm hatte die Pianistin Frl. Pauline Fichtner zusammengestellt. Zwischen dem Adur-Concert (No. 2) und der Phantasie über die „Ruinen von Athen" von Liszt, hörten wir kleinere Stücke von Raff, Schumann, Chopin, Scarlatti, fast alles mit Bravour, Sauberkeit und feinem Verständniss ausgeführt, nur für das Liszt'sche Concert, einer Virtuosenaufgabe schwierigster Art, reichte die Kraft der Spielerin nicht aus. Von grösstem Interesse waren zwei Lieder von Richard Wagner (aus den „Fünf Gedichten" für eine Frauenstimme, bei Schott in Mainz erschienen): „Im Treibhaus" und „Träume" (beides Studien zu „Tristan"), von denen das letztere durch seine hochpoetische Stimmung sowohl, als durch den vortrefflichen Vortrag des Hrn. Schmidtler tief ergriff. Frl. Fichtner nimmt neben Frau Auspitz-Kolár wohl gegenwärtig unter den Wiener Pianistinnen den ersten Rang ein. Technisch dürften sich beide Künstlerinnen so ziemlich gleich stehen, in geistiger Beziehung hat Frl. Fichtner der selbständigeren, eigenthümlicheren und nicht selten geistreicheren Auffassung ihrer Rivalin eine gesündere, frischer aufquellende, spontane Empfindung gegenüberzustellen. Frau Auspitz' Claviervorträge sind nicht immer von Blasirtheit frei, jene des Frl. Fichtner Alles eher als blasirt.

Ein Eleveneoncert der Frau Gesangsprofessorin Passy-Cornet erwähnen wir nur, um die Taktlosigkeit zu constatiren, dass eine bezaubernd schöne aber noch gänzlich ungeschulte Altstimme (Frl. Anna Pokorny) gezwungen wurde, an einer der schwierigsten, nur für die grössten Sängerinnen geschriebenen Arie (von Rossi) eine Blumenlese gesanglicher Fehler und Unmanieren zu entwickeln. Das Publicum, welchem in der Regel die Stimme Alles, die Schule Nichts gilt — applaudirte natürlich heftig. Als sehr geschmackvolle, technisch ausgebildete Coloratursängerin bewies sich ein Frl. Emilie Vlász, die kürzlich an der Oper in Rotterdam lebhaften Beifall errungen.

Der musikalische Theil der am 14. Januar Mittags abgehaltenen Grillparzer-Feier bestand in Beethoven's Festouverture Op. 124, Mendelssohn's „Festgesang an die Künstler" und Schubert's Chor: „Weihe" mit für den Festmoment unterlegtem Texte, das Orchester — jenes der Oper — vom Director Herbeck, der Chor — Wiener Männergesangverein — von dessen Chormeistern, den HH. Weinwurm und Kremser, geleitet; tüchtige, übrigens durchaus nicht besonders schwunghafte und zündende Aufführungen.

Die Kammermusik wird im Augenblick nur von unserem einheimischen Quartettverein besorgt.

Am 4. Januar haben die trefflichen Florentiner mit zweien ihrer anerkannten Glanzvorträge — Schubert, Dmoll-, Beethoven, Cdur-Quartett, denen sie noch die Haydn'sche Serenade zugaben — von uns Abschied genommen. In die Mitte des Programms war das Schumann'sche Quintett gestellt, dessen Clavierpart Hr. Ignaz Brüll mit grossem Ton, viel Kraft und Energie ausführte, sich dabei aber wohl zu souverain über die Accompagnirenden stellte. Die Auffassung des ersten Satzes erschien uns entschieden vergriffen.

Erst kürzlich von schwerer Krankheit genesen, hat Hellmesberger am 25. Januar seine Quartettsoiréen mit frischester Kraft wieder aufgenommen und hauptsächlich durch die wahrhaft unübertreffliche Wiedergabe des Beethoven'schen Werkes 135 — Fdur — allen Besuchern der Production den höchsten Genuss bereitet. Ganz und gar nicht genügte, was das spirituelle Element betrifft, Hrn. Dachs' Clavierspiel für die Tiefe und Grösse des Beethoven'schen Ddur-Trios (Op. 70). — —

Somit hätten wir über die wichtigsten Wiener Concertereignisse seit den Beethoven-Tagen gewissenhaft berichtet. Eine eingehende Schilderung unserer gegenwärtig nichts weniger als erfreulichen Opernzustände werden wir dem „Musikalischen Wochenblatt" demnächst zukommen lassen. Dr. Th. Helm.

Kürzere Correspondenzen.

Leipzig. J. S. Bach's Toccata in Fdur in der musterhaften Instrumentation von H. Esser war als erste Nummer des 16. Gewandhausconcertes erkoren worden und verfehlte, Dank einer durchaus würdigen Ausführung auch diesmal ihre imponirende Wirkung nicht. Einen schweren Stand nach solchem Vorgang hätte wohl auch ein bedeutenderes Werk finden müssen, als eine Hymne (nach dem 83. Psalm) für weibliche Stimmen und Orgel von Jos. Rheinberger, welche Composition zum allerwenigsten keine neue Seite des anerkannten Talentes ihres Autors offenbarte und uns trotz der unwillkürlich an Beckmesser erinnernden, im vorliegenden Fall von dem kürzlich für unser Orchester gewonnenen Frl. Marie Stör anerkennenswerth durchgeführten Harfenpartie mehr eine frühere als eine der jetzigen Schaffensperiode angehörende Arbeit desselben zu sein schien. Entschieden höheren Werth als die ihr werdende Ausführung seitens der Sängerinnen besass sie jedoch. Es berührt wirklich unangenehm, Chorleistungen, wie der beregten, welche allenfalls für eine erste Probe gehalten werden konnte, im Gewandhaus zu begegnen. Auf Rheinberger's Novität folgten im Laufe des ersten Concerttheiles noch weitere des Hrn. Ferd. Hiller, und zwar zunächst eine vom Componisten selbst gespielte Suite für Clavier, dann zwei Gesänge für weibliche Stimmen und zuletzt eine Ouverture zu Schiller's „Demetrius". Die Muse des Hrn. Hiller vermochte uns auch diesmal nicht warm zu machen. Am ansprechendsten gaben sich noch die Gesänge, wenn wir auch durchaus der da capo-Gabe des zweiten, „Frühlingsgeläute", unsere Beistimmung versagen müssen; die Suite konnte hingegen trotz der verschiedenen Taktverrückungen nicht den Eindruck eines irgend wie Besonderen machen, und auch die aufgeführte Ouverture kam nicht über einzelne gute Anläufe hinaus. Volles Lob erwarb sich aber das immer noch ganz superbe Clavierspiel des Gastes. — Der zweite Concerttheil umfasste R. Schumann's Bdur-Symphonie. Ihre Wiedergabe gelang in sieghaftester Weise sowohl bezüglich der Bewältigung des Technischen, als auch der Hebung der geistigen Schätze; die Wirkung war demnach so köstlich, wie man sie von diesem Werke nur erwarten kann. — Verhindert, der zwei Tage auf vorerwähntes Concert folgenden 3. Kammermusik (2. Cyklus) beizuwohnen, müssen wir uns auf die Mittheilung, dass zu der ständigen Quartettgenossenschaft noch Hr. Ferd. Hiller als Pianist und unser ganz ausgezeichneter Flötist Hr. Barge als Mitwirkende zugezogen waren, und auf die nackte Anführung des Programmes: Serenade für Flöte, Violine und Viola von Beethoven, Clavierquartett Op. 133 von Hiller, Dmoll-Streichquartett von Schubert, Claviersoli von F. Hiller, beschränken.

— —.

Leipzig. Das Opernrepertoire wurde am 8. Februar mit Spontini's „Ferdinand Cortez" bereichert. Seit neunzehn Jahren nicht gegeben und auch auf auswärtigen Bühnen selten geworden, war diese Oper wohl den meisten Theaterbesuchern eine Novität und Vielen die Bekanntschaft einer Spontini'schen Oper ganz neu. Die Musik dieses Componisten hat neben grosser dramatischer Wirkung doch immer etwas Starres, ihr fehlt die Blüthe, der poetische Zauber und endlich die volle Beherrschung der Technik in der Composition. Soldatische Straffheit der Rhythmen ist die Haupteigenthümlichkeit Spontini's, und wahrscheinlich ist die geistige Uebereinstimmung des Wesens dieser Musik mit dem militairischen Ductus des preussischen Hofes die Ursache gewesen, ihn zum Generalmusikdirector in Berlin zu creiren. Für die deutsche Tonkunst ist die Verleihung dieser einflussreichen Stellung an Spontini niemals von Nutzen gewesen. — Die Oper „Cortez" ist reich an scenischen Effecten. Die Waffentänze der Mexikaner, das In-die-Luft-sprengen der spanischen Flotte, der unter dem Ungewitter erfolgende Sturz des Götzenbildes — etwas in „Jessonda" später Nachgeahmtes — sind lauter Effecte, welche

musikalisch gut ausgebeutet und bei splendider Ausstattung des Beifalls sicher sind. Alles dies war durch die bewährte Praxis der HH. Operuregisseur Seydel und Balletmeister Reisinger sehr wirksam inscenirt und arrangirt. Die Titelrolle, mit welcher einst Tichatschek grosse Triumphe feierte, ist eine Heldentenorpartie im wahrsten Wortsinne, die eiserne Kehle des Hrn. Gross gab besonders den kriegerischen Momenten des zweiten Actes das gehörige Relief. Nächst der Rolle des Cortez sind nur noch die der Amazily und ihres Bruders Telasco von tieferer dramatischer Bedeutung und demgemäss vom Componisten reicher bedacht. Frl. Mahlknecht und Hr. Gura gaben dieselben durchaus angemessen in allen dramatischen und gesanglichen Nuancen wieder. Die weitere Besetzung: Alvaro und seine beiden Mitgefangenen durch die HH. Rebling, Weber und Behr, endlich Montezuma und Oberpriester durch die HH. Schmidt und Krolop erwies sich vollkommen vertraut mit ihren Partien. Im zweiten Acte, welcher besonders auf Massenwirkung berechnet ist, bildeten Chor und Orchester, Ballet, Statisterie und Comparserie, worunter die durch Turner ausgeführten Waffenspiele besonders hervorzuheben sind, ein musikalisch wie auch scenisch sehr befriedigendes Ensemble. — Die auf „Cortez" folgende Sonntagsvorstellung brachte eine Oper, worin abermals Soldaten die Hauptrollen inne hatten: „Die beiden Schützen" von Lortzing. Spontini's „Cortez" verhält sich zu dieser Oper freilich wie die Kaisergarde des ersten Napoleon zu dem Bürgermilitair einer kleinen Stadt. Das musikalisch-schnurrbärtige Wesen der ersteren ist bei der anderen in spiessbürgerliche Gemüthlichkeit umgewandelt. Ganz in der früheren Besetzung gegeben — mit Ausnahme von Frl. Preuss, welche diesmal Minchen spielte — wurde die Oper mit sonntäglicher Laune abgespielt und erregte durch ihren glücklichen Humor wie immer die Heiterkeit der höchsten Ränge. — „Ferdinand Cortez" wurde am 13. Februar wiederholt. ⁂

Leipzig, 1. Februar. Das gestrige 5. Symphonie-Concert der Büchner'schen Capelle wurde mit Weber's Jubelouverture eröffnet, die anlässlich der Capitulation von Paris erst im letzten Augenblick an Stelle der ursprünglich in Aussicht gestellten Concertouverture in Adur von Jul. Rietz auf das Programm gesetzt worden war. Die Ausführung des erstgenannten Werkes liess Manches zu wünschen übrig; — indess mag wohl die plötzliche Aufnahme desselben in das Programm Schuld hieran sein. Weit besser gelang dem Orchester die am Schluss des 1. Theiles gespielte Ouverture zu Calderon's „Dame Kobold" von Reinecke. Durchaus befriedigend aber war die Wiedergabe der zwischen den beiden erwähnten Werken mitteninne stehenden Serenade (No. 2) in Fdur für Streichorchester von Rob. Volkmann. Wir bezeichnen diese Leistung unbedenklich als die beste, die uns von der Capelle in den bisherigen fünf Concerten geboten wurde. Die übrigens hier zum ersten Mal aufgeführte Serenade interessirte den gebildeten Musiker durch eigenartige Harmonik und Rhythmik eben so sehr, als sie den Laien durch reizende Melodik fesselte. Nur gegen den letzten Satz hätten wir einige Bedenken; derselbe sticht mit seinen derben Zigeunerweisen zu sehr gegen die noblere Haltung der ersten drei Sätze ab. Frl. Clotilde Mühle vom hiesigen Stadttheater, die Solistin des Concerts, trug zwischen den bereits besprochenen Orchesterwerken die bekannte Arie mit vorausgehendem Recitativ („Nun beut die Flur") aus Haydn's „Schöpfung" und Arie der Zerline („Wenn du fein fromm bist") aus Mozart's „Don Juan" verständnissvoll und mit gefühlswarmem Ausdruck vor und fand sich durch den ihr zu Theil werdenden Beifall bewogen, das letztere Stück zu wiederholen. Den zweiten Theil des Abends füllte eine Symphonie in Cdur von S. Jadassohn aus, — ein Werk, in welchem der Componist eine grosse Belesenheit in den symphonischen Werken älterer und neuerer Zeit bekundet. Ob es jedoch zur Documentirung dieser Belesenheit gerade der Composition einer Symphonie bedurfte und ob sich Hr. Jadassohn die Hörer nicht zu grösserem Dank verpflichtet hätte, wenn er ihnen anstatt der Unmasse von Noten lieber etwas mehr eigene Gedanken geboten hätte, — dies zu entscheiden sei Jedem selbst überlassen. x.

Berlin. Am 26. Januar verlas im hiesigen Tonkünstlerverein Hr. Prof. Jähns die Einleitung seines demnächst erscheinenden Buches: „Carl Maria v. Weber in seinen Werken", eines Buches, das als eine sehr willkommene, wichtige Bereicherung der musikalischen Literatur zu begrüssen sein wird. Dasselbe stellt gleichsam eine rein musikalische Ergänzung zu Max Maria v. Weber's Biographie dar, indem es die genaue Angabe von Weber's sämmtlichen Werken, nebst allen irgendwie einschläglichen Bemerkungen, in ungemeiner Fülle und Gründlichkeit umfasst. Der Verfasser hat, von begeisterter Verehrung für den grossen Meister durchdrungen, fast ein ganzes Leben an diese Arbeit gesetzt. Die Einleitung enthält: Eine Betrachtung Weber's als Reformatoren der Oper, als Urheber (?) der ganzen neueren reformatorischen Bewegung, ferner als Schöpfer der romantischen und der national-deutschen Oper; sodann: eine Schilderung der künstlerischen Individualität Weber's; endlich einen Ueberblick über seine gesammten Werke, wobei ein sehr gerechtes Bedauern ausgesprochen wird über die Unbekanntschaft selbst der specifischen Künstlerkreise mit einem so grossen Theil der Weber'schen Schöpfungen. Mit Recht wird hingewiesen auf die halb oder ganz unbekannten grossen Cantaten, auf die Messen, — welche stilistische Vollendung, allerdings auch modern-dramatische Ausdrucksweise zeigen — und auf die zarten, innigen Lieder. Die augenblicklichen Kunstverhältnisse — so führt der Verfasser aus — seien der vollen Anerkennung Weber's nicht günstig; es sei aber zu hoffen, dass eine baldige Zeit diesen Punct berichtigen werde. Wir theilen diese Hoffnung und sind überzeugt, dass zur Erfüllung derselben das Erscheinen des obigen vortrefflichen Buches nicht Weniges beitragen wird. W. W.

Breslau, 4. Febr. Durch die Mitwirkung des grossherzogl. Kammermusikers Hrn. Prof. Bernhard Cossmann gewann das am 31. Januar stattgehabte 8. Abonnementconcert des Orchestervereins einen besonderen Glanz. Seit langer Zeit haben wir keinen Violoncellisten gehört, der zugleich so bedeutender Virtuos und so tiefgebildeter Musiker gewesen, als dies bei dem oben Genannten der Fall ist. Welch ausserordentliche Herrschaft Hr. Cossmann über die Technik ausübt und wie er selbst in den schwierigsten Lagen die makellose Reinheit der Intonation zu bewahren versteht, das bewies er durch den Vortrag des hier noch nicht gehörten Violoncellconcertes von C. Eckert. Im Gegensatz zu dieser mehr virtuosen Leistung gab uns Hr. Cossmann durch Ausführung zweier von ihm für sein Instrument transscribirten Stücke (Schubert's Lied „Du bist die Ruh" und Chopin's Esdur-Notturno) Gelegenheit, ihn auch als feinfühlenden Musiker kennen zu lernen. Die noch folgende Tarantella eigener Composition musste der Künstler auf allgemeines Verlangen wiederholen Einer das Concert eröffnenden, von uns aber versäumten Weber'schen Ouverture folgte später ein weiteres Orchesterstück („Versammlung der Meisterzunft") aus Wagner's „Meistersingern", das von dem Orchester frisch und schwungvoll ausgeführt und von den Hörern lebhaft applaudirt wurde. Bezüglich der günstigen Aufnahme des hochinteressanten Wagner'schen Stückes ist noch zu erwähnen, dass sich diesmal keine Opposition bemerkbar machte. In Schumann's Dmoll-Symphonie fand das Concert seinen würdigen Abschluss. 1—p.

Brünn, 1. Febr. Am vorigen Freitag veranstaltete der hiesige Zweigverein der deutschen Schillerstiftung eine Feier zu Ehren von Grillparzer's achtzigjährigem Geburtstage, welche in den festlichen Räumen des Redoutensaales abgehalten wurde und vom elegantesten und gewähltesten Publicum Brünns besucht war. Brünn reiht sich mit dieser Demonstration für den Nestor der österreichischen Dichter den anderen Manifestationen, die jetzt überall zu Ehren dieses Altmeisters der Dichtkunst stattfinden, in wirklich würdiger Weise an. Das Festprogramm begann mit der Ouverture zu „Athalia" von Mendelssohn-Bartholdy, welche vom Musikvereinsorchester ganz tüchtig executirt wurde. Darauf hielt der hiesige evangelische Pfarrer Schur eine treffliche Festrede in wahrhaft hinreissender Weise; sie bot ein Bild des Schaffens und Wirkens des Dichters als Lyriker und Dramatiker, versenkte sich mit Verständniss und Wärme in den Geist seiner Dramen und hob insbesondere das freudige Moment hervor, dass noch bei Lebzeiten der früher so verkannte, mit Zach, Werner, Müllner etc. in eine Linie gestellte Dichter gefeiert wird und so

ehrenvolle Ovationen ihm bereitet werden. Die übrigen Compositionen: „Festgesang an die Künstler“ von Mendelssohn, Spinnchor und Ballade aus dem „Fliegenden Holländer“ von Richard Wagner wurden mit vieler Präcision zu Gehör gebracht und erfreuten sich allgemeinen Beifalls. Monologe aus Grillparzer's „Sappho“ und „König Ottokar“ wurden von einer Dame aus hiesiger hochgestellter Familie vorgetragen, die ihre Aufgabe in befriedigendster Weise löste. Den Abschluss der erhebenden Feier bildete ein brillant instrumentirter Festmarsch von Wilhelm Graf. Dieses schon bei dem Wiener Schützenfeste mit vielem Erfolg aufgeführte Werk wurde auch hier mit rauschendem Beifall aufgenommen. — Trotzdem dass der Terpsichore jetzt in Brünn sehr gehuldigt wird, arbeitet der Musikverein rüstig fort und hält fast täglich Proben zu Beethoven's „Missa solemnis“, die im nächsten Concert zur Aufführung gebracht werden soll. — Es dürfte übrigens, sobald der Fasching zu Ende ist, an interessanten Concerten nicht fehlen; so gibt beispielsweise die berühmte Sängerin Frau Gomperz-Bettelheim am 26. Febr. ein Concert, dessen Ertrag sie den Armen widmet. Auch mehrere Wiener Künstler werden hier Concerte veranstalten, darunter der Violoncellist Popper. Ueber die Thätigkeit der Theaterdirection soll nächstens berichtet werden. △

Frankfurt a. M. Ueberblickend die musikalischen Erlebnisse des Monates Januar, stellt sich immer wieder die Thatsache heraus, dass die Programme im Ganzen hier einen conservativeren Charakter tragen, als dies in anderen Städten der Fall ist; der Versuch, mit neuen Werken zu experimentiren, muss sehr vorsichtig gemacht werden, denn gar oft schon erlebte dieses oder jenes Novum eine weder dem Vorstand noch der musikalischen Leitung angenehme kalte Aufnahme des Publicums. Im Sinne jener Richtung wurden uns an den drei letzten Museumsabenden je eine Symphonie von Schubert, Schumann und Mozart in trefflich gelungener Darstellung geboten, an die sich Ouverturen von Cherubini und Mendelssohn würdig anreihten. Die bekannte vierhändige Fmoll-Phantasie von Schubert, durch Ernst Rudorff instrumentirt, fand, weniger wegen letzteren Umstandes, als ihres Bekanntseins und ihrer Gediegenheit willen, angemessenen Beifall. Die Instrumentation ist geschickt und wirkungsvoll gemacht, das Werk selbst wird aber dadurch doch kein Orchesterwerk. Instrumentiren lässt sich zuletzt mit mehr oder minder Berechtigung jedes Werk. Für Schubert mag, wie die Erfahrung beweist, eine besondere Anregung hierfür näher liegen. Derartige Bearbeitungen sollten aber nicht Ersatz bieten müssen für für das Orchester geborene Tonsätze. Oder fehlt es in der Gegenwart an wirklich ansprechenden Schöpfungen? Originalität der Gedanken, Tiefe und Wärme derselben sind allerdings selten jetzt geworden. Die schaffenden Künstler sollten sich eine gründlichere Menschenbildung geben; erst mehr in sich hineinbilden, ehe sie aus sich herausbilden wollen, und höchst wählerisch in dem sein, was sie der Oeffentlichkeit übergeben. Was soll der Welt die Ouverture „Im Freien“ von Scholz, oder das neueste Violoncell-Solowerk von Hiller? Beide Sachen gingen hier spurlos vorüber. Die Vorzüge von Hrn. Grützmacher's Spiel fanden natürlich auch hier verdienteste Anerkennung, wenn auch sein Ton nicht durch gleiche Innigkeit und Vollendung, wie etwa bei Joachim, zündet. Eine Serenade für vier Violoncelle von Franz Lachner war doch mehr dankbar für das erste Instrument und sprach nicht allgemein an. Frl. Emma Brandes spielte uns Beethoven's Cdur-Concert und Weber's Concertstück an einem Abend vor. In ersterem war eine stilvolle und brillante Cadenz ihres Lehrers Schmitt eingelegt. Die junge Künstlerin erwarb sich neue Lorbeeren und bestätigte aufs Neue ihr angeborenes Talent, ihre classische Schule, ihr feinsinniges Naturell. Weitere Leistungen von ihr, und dabei den vertretenen Richtungen gerecht werdend, waren der Clavierpart von Beethoven's Ddur-Trio und Solosachen von Schumann, Chopin, Mendelssohn und Bach. Diese ihre Mitwirkung in dem 6. und 7. Kammermusikabend trug viel zur Belebung derselben bei. Von Streichquartetten hörten wir hier ein Quartett in Gmoll von Haydn mit herrlichem Largo und Schumann's 3. Quartett. Das Publicum folgte mit Spannung dem wundervollen Eindruck dieses Werkes. In noch gehobenerer Stimmung aber lauschte man den Streichquintetten in Gmoll von Mozart und in Cdur von Beethoven. Doch sei auch mit wärmstem Dank der höchst bedeutenden Ausführung seitens der HH. Heermann, Becker, Welker, Mohr und Müller gedacht. Hr. Heermann insbesondere bekundet seit wir ihn den Unsrigen nennen einen so wesentlichen Fortschritt in Auffassung, Ton und technischer Abrundung, dass er entschieden zu den besten Geigenkünstlern der Gegenwart zu zählen ist. Auch mit dem Vortrag des Ddur-Concertes von Mozart im 8. Museumsconcert gab er dafür vollgiltiges Zeugniss. Den Sängerinnen, die himmlische Rosen ins irdische Concertleben einflechten sollten, gelang dies nur theilweise. Es waren Frau Antonie Mayr-Olbrich aus Darmstadt und Frl. Wilhelmine Nanitz aus Dresden. Beide, mit guten Stimmmitteln begabt, denen tüchtige Schule zu Theil geworden, und durch geschmackvollen Ausdruck sich auszeichnend, konnten die Sympathie des Publicums doch nicht, namentlich Erstere in dem Maass erreichen, wie dies bei Instrumentalleistungen — und doch hier nicht auf leichterem Wege — häufiger der Fall ist. Ein Gegenstand, der wohl zu längerer Abhandlung Stoff böte! — Der Philharmonische Verein (Dilettanten) gab am 17. Januar sein erstes Concert, das als ein gelungenes bezeichnet werden muss. Ein junger Künstler, Hr. A. Hagen von Wiesbaden, debutirte mit Mendelssohn's Dmoll-Concert und Claviersolostücken von Reinecke und Raff. Aller Anfang ist schwer; mit Beharrlichkeit und Gesinnungstreue wirds immer besser werden. Unser Baritonist Hr. Pichler sang beifällig eine Arie aus „Figaro“ und Lieder von Marschner. Zwei Privatconcerte von Wallenstein und Sachs, ersteres zum Besten der Verwundeten, letzteres zu eigenem Besten veranstaltet, bedauern wir aus Mangel an bereits schon überschrittenem Raum als zwei genussreiche, in vielen Einzelnheiten vorzügliche Leistungen nur erwähnend anführen zu können. Von fremden Künstlern wirkten dabei mit die Sänger Hill, Sontheim und Mayr und die Instrumentalsolisten Grützmacher und J. Bott. Letzterer erfreute besonders wieder durch sein gewandtes, markiges und fein nuancirtes Violinspiel; wahrlich doch ein einziger Schüler von Spohr! H. H.

Gera, 1. Februar. Das 93. Concert des Musikalischen Vereins bot uns seit längerer Zeit wieder einmal einen äusserst genussreichen Abend. Die von dem Herfurth'schen Stadtorchester und der mit diesem vereinigten Hofcapelle des Fürsten trefflich executirte Ddur-Symphonie Mozart's leitete das Concert in würdiger Weise ein. Hieran reihten sich zwei von der ebenfalls unter der Leitung Wilhelm Tschirch's stehenden Liedertafel ausgeführte Gesänge: „Liebesgruss“ von Hasser und „Neuer Frühling“ von Müller-Hartung. Die beiden Pièccn vermögen nur durch äusserste Sauberkeit im Vortrage und peinliche Nuancirung zu wirken. Beides gelang der Liedertafel nach jeder Seite. Als Glanzpunct des Abends mussten jedoch die Productionen der Schwägerin Rob. Schumann's, der fürstl. hohenzollern'schen Kammervirtuosin Marie Wieck aus Dresden angesehen werden. Das bekannte Chopin'sche Fmoll-Concert, zu dessen Wiedergabe entschieden die vollendetste Technik gehört, floss der Künstlerin aus den Fingern, als sei es eine Leichtigkeit. Für den ausgezeichneten Vortrag lohnte ihr deshalb auch das sonst äusserst kühle Geraer Publicum mit rauschendem Beifall. Im zweiten Theil brachte sie den hier noch nie gehörten Schumann'schen Carneval zu Gehör und erntete am Ende des Werkes für ihren meisterhaften Vortrag desselben einen stürmischen da capo-Ruf, den sie durch Zugabe einer uns unbekannten Pièce belohnte. Den Schluss des Concertes bildete eine neue Composition für Männergesang von Tschirsch: „Leben, Liebe, Lust und Leid“, welche in äusserst gelungener Weise die vier Momente charakteristisch behandelt und sicherlich bald den Weg in die Männergesangvereine, welche über dem Niveau des Gewöhnlichen stehen, finden wird. — Ein vor einigen Tagen von dem hiesigen Frauenverein zum Besten verwundeter und erkrankter Krieger veranstaltetes Concert brachte dem Verein circa 160 Thaler ein. Dasselbe wurde von der Hofcapelle unter Mitwirkung einer sich hier am Hofe aufhaltenden tüchtigen Pianistin, Miss Brown, und dem Kammerherrn des Fürsten, v. Cramm, als Baritonist, ausgeführt. Ein Verein musikalischer Kräfte Geras, welcher sich unter dem Namen „Schlagzeugcapelle“ zusammengethan hat und nur ausschliesslich zum

Besten verwundeter und erkrankter Krieger und deren Familien spielt, hatte in dem letzten öffentlichen Concert in der zum Brechen gefüllten Tonhalle eine Baareinnahme von 300 Thlr.

A—h—e.

Gmunden am Traunsee. Mit dem am 27. Januar abgehaltenen Concerte beschloss der hiesige Musikverein das zweite Jahr seines Bestehens. Sechs Concerte wurden von ihm in dieser Zeit gegeben, was für den kleinen Ort und für die ausübenden Mitglieder, die nur Dilettanten sind, gewiss ehrend ist. 4 Symphonien (2 von Haydn, 1 von Mozart und 1 von Beethoven) wurden vollständig aufgeführt, von der 2. in Ddur von Beethoven aber nur das Larghetto und Finale, 3 Ouverturen (2 von Mozart und 1 von Beethoven), das Quintett von R. Schumann Op. 44, das Quintett von Beethoven Op. 16 etc. sind die grösseren Werke, welche der Verein dem hiesigen Publicum, das grösstentheils erst für diese ernste Musik gebildet werden muss, vorgeführt hat. Welch ein grosses Interesse dieses an den Bestrebungen des Vereines nimmt, kann man an der Zahl der unterstützenden Mitglieder (145—150) abnehmen, welche der Zahl des Linzer (Linz zählt bei 30,000 Einwohner, Gmunden zwischen 3—4000) Musikvereines gleichkommt — wenigstens war dieses im Jahre 1869 der Fall — und aus den zahlreichen Besuchen der Concerte. Möge der Verein auch in Zukunft seine Thätigkeit in der begonnenen Weise fortsetzen und stets die gleiche Theilnahme finden. —

Hamburg, 5. Februar. In dem vorgestrigen 6. (193.) Philharmonischen Concert hatten die Solovorträge ein entschiedenes Uebergewicht über die Orchesterleistungen, — wenigstens der Zahl nach, denn hinsichtlich des Wie der Ausführung der betreffenden Werke hielten sich Solisten und Capelle die Waage. Eröffnet wurde das Concert mit Cherubini's „Abenceragen"-Ouverture, die vom Orchester gleich der den Abend abschliessenden Adur-Symphonie von Beethoven in einer den Intentionen des Componisten durchaus entsprechenden Weise wiedergegeben wurde. Der übrige Theil des Concertes war ausschliesslich den Vorträgen der Solisten — der HH. Fr. Grützmacher und Panenni — gewidmet. Hr. Grützmacher von der Dresdener Hofcapelle ist in diesen Blättern oft genug gewürdigt worden, um eine nochmalige eingehendere Kritik seines Spiels überflüssig erscheinen zu lassen; es genügt daher, wenn wir constatiren, dass sich der Künstler auch diesmal seines Rufes würdig zeigte. Die vom Genannten vorgetragenen Compositionen waren ein nicht besonders interessantes Concert mit Orchester von W. Taubert und eine recht angenehm klingende Serenade für vier Violoncelle von Fr. Lachner. In letzterem Werke wurde Hr. Grützmacher durch die HH. Louis Lee, Sebastian Lee und M. Klietz angemessen unterstützt. Der andere Solist, Hr. Emilio Panenni (primo tenore am Teatro della Scala zu Mailand), entfaltete beim Vortrag einer Arie aus Rossini's „Othello" und zweier Romanzen (Romanze aus Verdi's „Traviata" und eine auf einen Text von Metastasio componirte Romanze von Ciardi) eine so ausserordentliche und so verständnissvoll angewendete Herrschaft über seine schon an und für sich wohlklingende Stimme, dass wir uns noch selten von einer Gesangsleistung in so hohem Grade befriedigt gefühlt haben. Der ihm zu Theil werdende Beifall veranlasste Hrn. Panenni, noch eine Arie aus Verdi's „Rigoletto" zuzugeben. Schade nur, dass die erwähnten Compositionen nicht in den Concertsaal passen. Vielleicht bietet sich uns Gelegenheit, Hrn. Panenni auch als Bühnensänger würdigen zu können.

ff.

Oldenburg. Die Concerte der grossherzoglichen Hofcapelle bieten auch heuer des Interessanten nicht wenig, trotzdem die Auswahl bei ungenügender Besetzung einzelner Instrumente, veranlasst durch den Abzug der Militairmusiker, erschwert sein mag. Im dritten Concert (am 13. Januar) hörten wir die Ouverturen zu „Medea" von Cherubini und „Im Freien" von B. Scholz und die Symphonie in Bdur (No. 4) von N. W. Gade. Das Programm des 4. Concertes (am 3. Febr.) brachte die Ouverturen zu „La chasse du jeune Henri" von Méhul und zur „Heimkehr aus der Fremde" von Mendelssohn, den 1. Satz der unvollendeten H moll-Symphonie von Fr. Schubert, endlich die Ddur-Symphonie von Beethoven. Die Leistungen des Orchesters zeichneten sich in beiden Concerten durch Klarheit in der Erfassung und Präcision des Vortrages aus. Die Solovorträge bestanden in der Wiedergabe einer Romanze für Violine von C. Grädener durch unseren Kammermusicus Hrn. Krollmann und in Sologesängen, die im ersten Concerte von Frl. Elisabeth Müller von hier, Schülerin des Prof. Götze in Leipzig, und im zweiten Concerte von Frl. A. Steffan aus Strassburg (angeblich Schülerin von J. Stockhausen) übernommen waren. Die erstere Sängerin hat ein volltönendes, wohlgeschultes Organ und kann mit der Zeit zu einer bedeutenden Sängerin heranreifen; die zweite Sängerin ist berechtigt, schon jetzt eine Bedeutung in Anspruch zu nehmen, da sie von ihren schönen Stimmmitteln nicht allein den freiesten Gebrauch zu machen versteht, sondern auch schon tief in den Geist der Compositionen einzudringen vermag. Ein noch junger Orchesterverein unter G. Sattler's Leitung gab kürzlich ein Concert, in welchem besonders die ausgegrabene Haydn'sche Cdur-Symphonie den allgemeinsten Beifall erhielt. Nächstens wird der hiesige Sängerverein Haydn's „Jahreszeiten" aufführen.

Concertumschau.

Bern. Benefizconcert des Vicedirectors der Musikgesellschaft, Hrn. A. Methfessel: Streichquartett in Fdur von Beethoven, Lieder von Schumann und Franz (Frl. Schucht), Septett von Hummel.

Breslau. 6. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Breslauer Theatercapelle am 9. Februar: Ddur-Symphonie von Haydn, Concertouverture von Rubinstein, „Tannhäuser"-Ouverture von Wagner etc. — 6. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Breslauer Concertcapelle am 9. Februar: U. A. Ouverture, Scherzo und Finale von R. Schumann und Hdur-Symphonie von Haydn. — 9. Abonnementconcert des Orchestervereins am 14. Febr.: Ouverture zur „Braut von Messina" von Schumann, Larghetto aus der C moll-Symphonie von Spohr, „Kamarinskaja" (Orchesterphantasie über zwei russische Volkslieder) von Glinka, 3. „Leonoren"-Ouverture von Beethoven, Cdur-Symphonie von Schubert.

Brüssel. 6. Concert populaire: Symphonie Op. 91 von Haydn, Andante von L. Schubert, Ouverture Op. 62 von Beethoven, Saltarella von Mendelssohn, „Meistersinger"-Vorspiel von Wagner. — 6. Concert populaire: Adur-Symphonie von Beethoven, Esdur-Concert für Pianoforte von Weber (Hr. I. Seiss aus Cöln), Scherzo sinfonique von Colyns, Scherzo und Romanze für Pianoforte von Mendelssohn, „Tannhäuser"-Ouverture von Wagner.

Chemnitz. Concert der Singakademie am 24. Januar: „Paradies und Peri" von R. Schumann unter Mitwirkung von Frau Bellingrath-Wagner aus Dresden und den HH. Wiedemann und Schmidt aus Leipzig. Musikalische Soirée am 3. Februar, gegeben von Th. Schneider, mit Beethoven's Quintett Op. 16, Gesangscompositionen von Mozart, O. Dittrich, A. Tod, Schumann etc.

Copenhagen. 2. Soirée für Kammermusik von Mitgliedern der königl. Theatercapelle mit Quintett Op. 16 von Beethoven, Stücke für Oboe und Pianoforte von Schumann und Streichoctett von Gade.

Crefeld. 3. Abonnementconcert des Singvereins unter Leitung des Hrn. Volkland aus Leipzig: „Euryanthe"-Ouverture von Weber, Gdur-Concert von Beethoven (Fr. Clara Schumann), „Die Flucht nach Egypten" und „Morgenstunde" von Bruch, Claviersoli von Chopin, Schumann und Mendelssohn, Ouverture, Scherzo und Finale von Schumann.

Frankfurt a. M. 2. Abonnementconcert des Cäcilien-Vereins am 15. Februar: „Das Paradies und die Peri" von Schumann (unter Mitwirkung der Frau Prof. Joachim aus Berlin und der HH. Vogl aus München und Gura aus Leipzig).

Genf. Musikalische Soirée im Casino am 1. Febr.: Clavierquintett von Schumann (Hr. A. Jaell für den Clavierpart), 2 Sätze aus einem Claviertrio von Eckert, Concert pathétique für 2 Pianos von Liszt (Hr. und Frau Jaell) etc.

Glauchau. Abonnementconcert des Concertvereins: Symphonie in Ddur von J. S. Svendsen, Esdur-Concert von Beethoven (Hr. C. Reinecke), „Friedensfeier"-Ouverture von Reinecke, Claviersoli, „Euryanthe"-Ouverture von Weber.

Hamburg. 2. Abonnementconcert der Singakademie am 9. Februar: Requiem von Cherubini und „Ruinen von Athen" von Beethoven (mit verbindendem Text von Heller).

Hannover. Concert im Logenhause des königl. Theaters unter Mitwirkung des Hrn. Th. Ratzenberger: „Struensee"-Ouverture von Meyerbeer, Cdur-Symphonie von Schubert, Arie von Spohr und Lieder von Schubert und Rubinstein (Hr. Stägemann), Concert No. 1 von Liszt und Variationen und Fuge, Op. 17, von Kiel (Hr. Ratzenberger mit grossem Erfolg).

Leipzig. Zu Ehren des anwesenden Hrn. F. Hiller veranstaltete das Conservatorium am 8. Febr. eine Abendunterhaltung, die mit Ausnahme des Gastes „Zur Guitarre" mit Compositionen von gegenwärtigen Schülern der Anstalt ausgestattet war, welcher zwei Tage später eine Veranstaltung mit grösstentheils Hiller'schen Compositionen folgte. Das Programm am ersten Abend brachte: C. Grammann, Streichquartett; P. Klengel, 3 Lieder mit Pianoforte; J. Sautier, Menuett für Pianoforte; C. Grammann, „Die drei Nachtigallen", Lied mit Pianoforte; P. Klengel, Violinromanze; W. de Haan, Violinsonate. Die am 10. Febr. vorgeführten Hiller'schen Compositionen waren Claviertrio No. 4, Pianofortesuite Op. 115, 2 Lieder mit Pianoforte und das Clavierconcert in Fismoll (Hr. Kwast aus Dordrecht), zu welchen man noch Weber's Claviersonate in Asdur (Hr. Weidenbach aus Dresden) und Menuett und Finale aus Beethoven's Streichquartett Op 59, No. 3 (in mehrfacher Besetzung) gefügt hatte. — Am 12. Febr. Kirchenconcert des englischen Orgelvirtuosen Mr George Carter unter Mitwirkung der Sängerinnen Frl. Schmidt und Adler aus Berlin und des Hrn. Gura: Orgelstücke von Ritter, Mendelssohn, Carter, Bennet und Bach, Vocalwerke von Händel und Mendelssohn. — Am 14. Febr. Symphonieconcert (ausser Abonnement) der Büchner'schen Capelle: „Friedensfeier"-Ouverture von Reinecke, Arie von Mendelssohn, 2 Sätze der Schubert'schen Hmoll-Symphonie, Concertino für Trompete von Diethe, 1. Symphonie von A. Rubinstein. — Das 17. Gewandhausconcert mit Frl. Anna Regan als Gesangs- und Hrn. F. David als Instrumentalsolisten bot u. A. Grimm's Suite in Kanonform.

Lenzburg. Concert des Musikvereins mit „Schön Ellen" von Bruch, „Loreley"-Finale von Mendelssohn etc.

Lübeck. 5. Musikvereinsconcert unter Mitwirkung des Hrn. F. Grützmacher: Ouverture zum „Wasserträger" von Cherubini und zu „Dame Kobold" von Reinecke, Mendelssohn's „Walpurgisnacht", Violoncellconcert von Taubert etc.

Moskau. 7. Concert der Russischen Musikgesellschaft: „Don Quixote", Charakterbild für Orchester von A. Rubinstein, Clavierconcert in Cmoll von Beethoven (Hr. K. Klindworth), Ouverture und Chor aus „Deborah" von Händel, 5. Suite von Lachner.

Nürnberg. Beethoven-Concert des Privatmusikvereins unter Mitwirkung des Hrn. C. Reinecke: Ouverture zu „Coriolan", Cmoll-Concert, Cmoll-Symphonie, 2 Sätze aus dem Cdur-Concert und „Egmont"-Ouverture. Den Compositionen des Jubilars fügte der Gast noch ein Nocturne von Chopin und eine Ballade von sich selbst zu.

Regensburg. Concert des Oratorienvereins am 11. Februar: „Der Rose Pilgerfahrt", von Schumann, Altdeutscher Schlachtgesang von Rietz, Psalm 98 von Mendelssohn, Schlusschor aus „Christus am Oelberg" von Beethoven.

Stettin. Geistliches Concert in der Schlosskirche: Orgelcompositionen von Ad. Hesse und M. G. Fischer, Vocalwerke von Eccard („Der Trost von Israel"), G. Flügel („Komm heilger Geist" und Psalm 126 für Altsolo), Cherubini, Möhring, Löwe etc.

Stuttgart. Das 6. Abonnementconcert der königl. Hofcapelle am 7. Febr. brachte u. A. die Ocean-Symphonie von Rubinstein.

Weimar. Concert des Orchestervereins am 27. Januar: Ouverture zum „Berggeist" von Spohr, Cdur-Symphonie von Mozart etc. — Abonnementconcert der Hofcapelle unter Mitwirkung des Hrn. C. Reinecke: 8. Symphonie von Beethoven, „Hebriden"-Ouverture von Mendelssohn, Clavierconcert in Fismoll von Reinecke.

Wien. 3. Quartett Hellmesberger: Amoll-Claviertrio von Rubinstein, Bdur-Sextett von Brahms und Gmoll-Quintett von Mozart.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Das erste Wiederauftreten der Frau Pauline Lucca im Opernhause (4. Febr., „Don Juan") gestaltete sich zu einem wahren Triumph für die Sängerin. Das Publicum zeichnete den lange vermissten Liebling in jeder Weise aus. Im März geht Frau Lucca zur Saison nach London, um an der Italienischen Oper zu gastiren. Frau Rott-Lutz vom Wiener Theater an der Wien hat ihren Gastspielcyklus am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater beschlossen, nachdem sie je zweimal als Grossherzogin von Gerolstein, Schöne Helena und Boulotte („Blaubart") aufgetreten war. — **Breslau.** Hr. Niemann ist im weiteren Verlauf seines glänzenden Gastspiels bisher aufgetreten einmal als Joseph („Joseph in Egypten"), einmal als Lohengrin und dreimal als Tannhäuser. Ende dieses Mts. wird der Impresario B. Pollini mit einer italienischen Operngesellschaft hier eine Reihe von Gastdarstellungen eröffnen. Als die hervorragendsten Mitglieder der Gesellschaft sind zu bezeichnen Fr. Desirée Artôt und die HH. Padilla, Marini (Tenorist der Ital. Oper zu London) und Bossi (Bassist der kaiserl. Ital. Oper zu Moskau). — **Chemnitz.** Am 3. d. Mts. trat Hr. Scaria von der Dresdener Hofoper nochmals im hiesigen Stadttheater als Osmin in der „Entführung" auf. — **Dresden.** Frl. Orgeni vom Hoftheater zu Hannover setzt ihr hiesiges Gastspiel mit Erfolg fort; namentlich als Lucia von Lammermoor (am 4. und 10. d. Mts.) fand die Sängerin lebhaften Beifall; am 8. trat Frl. Orgeni noch als Rosine („Barbier") auf. — **Frankfurt a. M.** Kaum hatte Hr. Sontheim seine Gastdarstellungen im Stadttheater beendet, so begann auch schon der königl. preuss. Kammersänger Hr. Th. Wachtel als Raoul (3. d. M.) sein hiesiges Gastspiel. Dass bald darauf der Postillon von Lonjumeau folgte, ist selbstverständlich. Ferner trat Hr. Wachtel noch am 8. als George Brown und am 11. als Manrico auf. In den „Hugenotten" (3. d. M.) und im „Troubadour" (11. d. M.) gastirte ausserdem noch Fr. Barnay-Kreutzer vom Hoftheater zu Weimar als Valentine resp. Leonore. Im Thalia-Theater fahren Frl. Julie Koch und Hr. Swoboda fort, ihre Offenbach'schen Paradepferdchen vorzureiten. — **Hamburg.** Am 7. d. M. trat Frl. M. Brandt noch als Azucena („Troubadour") im Stadttheater auf. Am 12. d. M. gab Hr. Betz aus Berlin hier ein einmaliges Gastspiel als Wilhelm Tell. — **Prag.** Im Monat März wird die königl. würtemberg. Hofopernsängerin Frl. Klettner hier ein Gastspiel auf Engagement eröffnen. — **Weimar.** Am 5. d. M. trat — ihr hiesiges Gastspiel fortsetzend — die grossherzogl. badische Hofopernsängerin Fr. Ludwig-Medal als Ortrud im „Lohengrin" auf. — **Wien.** Die neuesten Gastrollen des Frl. Sessi im Hofoperntheater waren die Margarethe (4. d. M.), Lucia (8.) und Gilda („Rigoletto", 11. d. M.). Die Hofopernsängerin (Altistin) Frl. Singer aus Wiesbaden wird vom 25. April bis Ende Mai im hiesigen Hofoperntheater ein sechs Rollen umfassendes Gastspiel geben. Frl. Tellheim hat den ihr von der Hoftheaterintendanz zu München gestellten Antrag definitiv angenommen und wird im Monat Juni sich nach der bayrischen Hauptstadt begeben, um daselbst ihr auf Engagement abzielendes Gastspiel zu eröffnen.

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 11. Februar: 1) „Magnificat", von Martini. 2) „Richte mich Gott", von Mendelssohn. — b) Nicolaikirche am 12. Febr.: „Nicht so ganz wirst du meiner vergessen", von M. Hauptmann. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 5. Febr.: 1) „Gott, sei uns gnädig und segne uns", von M. Hauptmann. 2) „Herzlich lieb hab ich dich", von Seth. Calvisius (Jak. Kalwitz). — **Chemnitz** a) St. Jacobikirche am 12 Febr.: „Ave, agnus Dei", „Ave verum" (Chor a capella) von Mozart. — b) St. Johanniskirche am 12. Febr.: „Herr, wende unser Gefängniss", aus dem 126. Psalm von E. F. Richter. — **Dresden.** a) Kreuzkirche am 11. Februar: 1) „Komm, heilger Geist", Motette von M. Hauptmann. 2) „Richte mich Gott", achtstimmige Motette von Mendelssohn. — b) Frauenkirche am 12. Febr.: Sätze aus dem 110. Psalm („Und Jehovah schwur") von A. Romberg. — **Magdeburg.** Domkirche am 12. Febr.: „Dein Wort ist meinem Munde süsser denn Honig", Bibelhymne für Männerchor

von Klauer. — **Weimar**. Stadtkirche am 12. Febr.: Der 60. Psalm („Kommt lasst uns beten") von M. Hauptmann. — **Wien**. a) K. k. Hofcapelle: 1) Missa brevis in C, 2) Graduale („Clamaverunt") und 3) Offertorium („Sperate") von L. Rotter. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 12. Febr.: 1) Festmesse von R. Führer. 2) Graduale (Sopran- und Violoncellsolo) von L. Weiss. 3) Offertorium (Sopran- und Violinsolo) von Clement. — c) Dominicanerkirche am 12. Febr.: 1) Messe in B von Cyrill Wolf. 2) Graduale (Sopransolo) von C. v. Sidorowitsch. 3) Offertorium (Duett) von L. Rotter. — d) Italienische Nationalkirche am 12. Febr.: 1) Messe in C von Mozart. 2) Graduale (Altsolo) von Teller. 3) Offertorium („Salvum fac") von Cherubini. — e) Mariahilfer Pfarrkirche am 12. Febr.: 1) Messe von Sechter. 2) Graduale („Ave Maria", Altsolo) und 3) Offertorium („Pater noster", Bassolo) von Joh. Krall. — f) Altlerchenfelder Kirche am 12. Febr.: 1) Messe von Preindl. 2) Graduale (Duett für zwei Soprane in G) von Joh. Krall. 3) Offertorium (Chor mit Violinsolo in D) von W. Nigg. 4) „Tantum ergo" von Döcker.

Opernübersicht.

(Vom 1. bis 11. Februar.)

Leipzig. Stadtth.: 3. Templer und Jüdin; 5. Lustige Weiber von Windsor; 6. Stradella; 8. Ferdinand Cortez; 10. Rigoletto. — **Berlin**. Königl. Opernhaus: 1. Feldlager in Schlesien; 3. Norma; 4. Don Juan; 5. Barbier von Sevilla; 6. Zauberflöte; 7. Liebestrank; 8. Mignon; 10. Jessonda; 11. Schwarzer Domino. Kroll's Th.: 3. Figaro's Hochzeit; 5. Weisse Dame; 6. Czaar und Zimmermann; 7. Favoritin. Réunion-Th.: 1., 4., 7. und 9. Postillon von Lonjumeau; 2. Regimentstochter. Walhalla-Volksth.: 1. u. 3. Waffenschmied; 10. Czaar und Zimmermann. Friedrich-Wilhelmstädtisches Th.: 2. und 5. Grossherzogin von Gerolstein; 4. und 8. Schöne Helena; 7. und 9. Blaubart. — **Bremen**. Stadtth.: 10. Romeo und Julie (Gounod). — **Breslau**. Stadtth.: 2. und 6. Lohengrin; 4. Joseph in Egypten; 8., 10. und 11. Tannhäuser. — **Cassel**. Königl. Hofth.: 1. Nachtlager von Granada; 5. Freischütz; 8. Orpheus und Eurydice (Gluck). — **Chemnitz**. Stadth.: 3. Entführung aus dem Serail; 9. und 11. Oberon. — **Cöln**. Thalia-Th.: 4. Zampa; 9. und 11. Perichole; 10. Tannhäuser. — **Dresden**. Königl. Hofth.: 1. Lohengrin; 4. u. 10. Lucia von Lammermoor. 7. Teufels Antheil; 8. Barbier von Sevilla. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 3. Hugenotten; 6. Postillon von Lonjumeau; 8. Weisse Dame; 11. Troubadour. Thalia-Th.: 2., 5. und 9. Banditen; 7. und 11. Perichole. — **Hamburg**. Stadth.: 1. Fidelio; 2. Rübezahl (Conradi); 3. Waffenschmied; 5. Jüdin; 6. Weisse Dame; 7. Troubadour; 8. Don Juan; 10. Zauberflöte. — **Hannover**. Königl. Hofth.: 3. und 9. Wasserträger; 6. Oberon; 8. Hans Heiling. — **Magdeburg**. Stadtth.: 5. Tannhäuser. — **Mannheim**. Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 1. Belisar; 5. Tannhäuser; 8. Doctor und Apotheker. — **München**. Königl. Hof- und Nationalth.: 3. Templer und Jüdin; 5. Undine. — **Nürnberg**. Stadtth.: 3. Fra Diavolo; 5. Jüdin; 10. Weisse Dame. — **Prag**. Deutsch. Landesth.: 3. und 8. Traviata; 5. Prophet; 10. Tannhäuser. Czech. Nationalth.: 4. Na alpách („Le Chalet", von Adam); 8. Don Juan; 10. Kryspin a kmotra (Ricci). — **Regensburg**. Stadtth.: 6. Wildschütz; 10. Das Pensionat (Suppé). **Stuttgart**. Königl. Hofth.: 2. Weisse Dame; 5. Lohengrin. — **Weimar**. Grossherzogl. Hofth.: 1. Troubadour; 5. Lohengrin; 8. Entführung aus dem Serail. — **Wien**. K. k. Hofoperntheater: 2. Prophet; 3. Fliegender Holländer; 4. Margarethe; 5. Freischütz; 7. Mignon; 8. Lucia von Lammermoor; 9. Figaro's Hochzeit; 10. Hugenotten; 11. Rigoletto. Theater an der Wien: 10. Indigo und die 40 Räuber (Joh. Strauss).

Rückblick.

Im Laufe des Monats Januar waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten: Mozart in 32 Vorstellungen mit 6, Offenbach in 30 V. m. 8, Wagner in 27 V. m. 4, Auber in 22 V. m. 6, Lortzing in 20 V. m. 4, Flotow in 18 V. m. 2, Meyerbeer in 17 V. m. 3, Rossini in 17 V. m. 3, Donizetti in 14 V. m. 6, Gounod in 12 V. m. 2, Weber in 9 V. m. 2, Verdi in 9 V. m. 3, Suppé in 7 V. m. 4, Adam in 6 V. m. 2, Bellini in 6 V. m. 2, Boieldieu in 6 V. m. 2, Halévy in 6 V. m. 1, Spohr in 4 V. m. 1, Nicolai in 3 V. m. 1, Doppler in 2 V. m. 1, v. Holstein in 2 V. m. 1, Marschner in 2 V. m. 1, Méhul in 2 V. m. 1 verschiedenen Werken und Gläser, Gluck, Kreutzer, Maillart, Miechura, Schenk, Schubert, Smetana und Thomas je einmal vertreten.

Aufgeführte Novitäten.

Brahms (J.), Streichsextett in Bdur. (Wien, 3. Quartett Hellmesberger.)

Bruch (M.), „Schön Ellen", f. Chor, Soli und Orchester. (Lenzburg, Musikvereinsconcert.)

— — „Die Flucht nach Egypten". (Crefeld, 3. Abonnementconcert des Singervereins.)

— — „Morgenstunde". (Ebendaselbst.)

Gade (N. W.), Streichoctett. (Copenhagen, 2. Soirée f. Kammermusik.)

Hiller (F.), Ouverture zu „Demetrius". (Leipzig, 16. Gewandhausconcert.)

— — Clavierquartett Op. 133. (Leipzig, 3. Kammermusik [2. Cyklus] im Gewandhaus.)

Lachner (F.), 5. Orchestersuite. (Moskau, 7. Concert der Russ. Musikgesellsch.)

Reinecke (C.), „Friedensfeier", Festouverture. (Leipzig, Extraconcert der Büchner'schen Capelle. Glauchau, Abonnementconc. des Musikver.)

Rheinberger (J.), Hymne (nach dem 83. Psalm) für weibliche Stimmen und Harfe. (Leipzig, 16. Gewandhausconcert.)

Rubinstein (A.), „Don Quixote", Charakterbild f. Orch. (Moskau, 7. Concert der Russ. Musikgesellsch.)

— — Concertouverture. (Breslau, 6. Abonnementconcert der Breslauer Theatercapelle.)

— — Claviertrio in Amoll. (Wien, 3. Quartett Hellmesberger.)

Scholz (B.), Hymnus aus Goethe's „Pandora". (Frankfurt a. M., 9. Museumsconcert.)

Svendsen (J. S.), Symphonie in Ddur. (Glauchau, Abonnementconcert des Concertver.)

Wagner (R.), „Meistersinger"-Vorspiel. (Brüssel, 6. Concert populaire.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 49. Besprechung der Instrumentation der Cantate „Christnacht" von F. Hiller. — Die Schlüssel im ersten Buche der vierstimmigen Motetten von Palestrina. Von H. Bellermann. — Auf die Literatur zu Beethoven's Jubiläum Bezügliches. — Berichte.

— — No. 50. Besprechungen (Schriften zu Beethoven's Jubiläum, sowie ein Etuden-Werk von S. Bagge und Bearbeitungen Schubert'scher Kammermusikwerke). — Ein Bericht.

Echo No. 5. Ein Brief C. M. v. Weber's. — Kunstnachrichten. — Beilage: Anton Kiendl und seine Verdienste um die Zither. — Aus den Tonkünstlervereinen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 6. Recension (L. v. Beethoven, von G. Mensch). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 7. Das neue, auf akustische Gesetze basirte Stimmen der Clavierinstrumente. Von Dr. J. Schucht. — Berichte und Notizen.

Zeitschrift für katholische Kirchenmusik No. 1. Geschichtliches über die nächsten Vorfahren Mozart's als Capellmeister im fürsterzbischöflichen Dom in Salzburg. — Drei Gesänge zur Feier der ersten heiligen Communion von Th. v. Aquin. — Zur Musikbeilage. — Pancratius Rampis. — Musikbeilage: Sechs Motetten für gemischten Chor mit Orgel und Praktische Orgelschule von Joh. Ev. Habert.

Urania No. 2. Sprüche von Hoffmann v. Fallersleben. — Dispositionen neuer Orgeln von R. Ibach und Fr. Knauf. — Besprechungen. — Aphorismen. — Notizen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* In Breslau ist am 15. d. M. eine höhere Musiklehranstalt nach dem Muster der Conservatorien eröffnet worden.

* In Leipzig soll, wie die „L. N." berichten, zu Ostern d. J. eine Theaterschule für Schauspiel und Oper eröffnet werden. Als Director wird der jetzige Oberregisseur des Hamburger Stadttheaters, Hr. F. Deutschinger, fungiren, für die Leitung der musikalischen Abtheilung ist Hr. Dr. H. Zopff und speciell für den Gesangsunterricht Hr. Rob. Wiedemann gewonnen worden.

* Nach einer Aufführung von Offenbach's „Grossherzogin von Gerolstein" in Berlin lässt sich ein dortiger Referent u. A. wie folgt vernehmen: „Recht erfreulich(!) war es, das ziemlich zahlreiche Publicum sich so recht con amore an dem heute (in früherer Besetzung) besonders con amore gespielten Offenbach'schen Werke erheitern zu sehen.... Aller ungerechtfertigten (!!) Oppositionen ungeachtet wird Offenbach mit seinem unversieglichen (!) Humor in den bereits beliebten, wir wollen hoffen (sehr rührende Unersättlichkeit!), auch bald neu zu bietenden Werken noch lange (!) der Mann des Tages für das deutsche Theaterpublicum (das sich für dieses Compliment höflichst bedanken kann) bleiben. H. M." — Etwas anders über die Offenbach'sche Musik äussert sich H. M. bei früherer ähnlicher Veranlassung. Nachdem die berührte Operette zuerst als „burlesker Blödsinn" bezeichnet wird, fährt H. M. fort: „Sollte die Welt wirklich noch nicht übergenug an solcher Schablonen-Farce haben und wird man diese Entsittlichung und Entwürdigung der Bühne noch lange ertragen? Dann, ja dann haben wir das dramatische Ideal der Zukunft im Café chantant zu suchen und das Theater wird, wie es schon damit beginnt, lediglich der Ausstellungsplatz für die Frechheit der demi-monde sein" etc. Weiter darf man wohl auch einer durch die Nachricht von einem französischen Kriegslied aus der Feder des Hrn. Offenbach noch im vorigen Jahre in derselben Berliner Zeitschrift hervorgerufenen Abwehr des Wortlautes: „Mögen sich das alle Deutschen merken und Hrn. Offenbach, wenn er je wieder auf einer deutschen Bühne erscheint, nicht als Kosmopoliten, sondern als Franzosen und Napoleonisten behandeln!" die Chiffre H. M. unterlegen.

* Für das von Laube zu erbauende Stadttheater in Wien sind in kurzer Zeit 500,000 Thlr. gezeichnet worden.

* In Leipzig gedachte der Riedel'sche Verein des 300jährigen Geburtstages von M. Prätorius (15. Febr.) mit einer im engeren Kreise des Vereins veranstalteten Aufführung einiger Werke dieses Componisten.

* In New-York ist eine von A. Rubinstein redigirte Gesammtausgabe der Rob. Schumann'schen Clavierwerke im Handel. In Deutschland hat es einstweilen noch einige Zeit mit einer solchen.

* Von den in No. 4 d. Blts. als ihre Theater geschlossen habend angeführten Städten sind, wie man uns berichtigt, Düsseldorf und Crefeld auszunehmen.

* Die Joh. Strauss'sche Operette „Indigo und die vierzig Räuber" hatte bei der ersten Aufführung im Wiener Theater an der Wien grossen äusserlichen Erfolg.

* Im Teatro della Scala zu Mailand wird demnächst eine neue Oper, „Elisabetta d'Ungheria" von M. Beer, in Scene gehen. Die Proben hierzu sind bereits im Gange. Auch die erste Aufführung der neuen Oper „l'Amleto" auf genannter Bühne ist bevorstehend.

* Der verstorbene russische Componist Dargomischky hatte eine unvollendete Oper, „Don Juan oder der steinerne Gast", hinterlassen, die von den HH. Kui und Kossakow vervollständigt, instrumentirt und dem kaiserl. russ. Hoftheater zur Aufführung eingereicht wurde.

* Gounod's „Romeo und Julie" wird in der Italienischen Oper zu St. Petersburg vorbereitet.

* Die Berliner Hofoper hat für die Friedensfeier ein von Hein gedichtetes und von M. Hopffer in Musik gesetztes Festspiel in Vorbereitung.

* Die Aufführung der von Verdi eigens für Cairo componirten Oper „Aida", zu welcher der Vicekönig die Scenerie, Costume und Decorationen in Paris bestellt hatte, ist durch deren Zurückhaltung in der belagerten Stadt bis auf ungewisse Zeiten verschoben worden.

Das Florentiner Quartett und der bekannte Pianist Lacombe werden in Brüssel zu Concerten erwartet.

Auszeichnungen. Der Kaiser von Oesterreich hat den Conservatoriumsprofessoren HH. L. Weiss, J. Dachs und L. A. Zellner das goldene Verdienstkreuz mit der Krone verliehen.

Gestorben. In Leipzig verschied am 13. d. M. im 47. Jahre Dr. med. F. H. Günther, einer der tüchtigsten Musikfreunde dieser Stadt, in weiteren Kreisen durch die unter dem Pseudonym F. Herther erschienene Oper „Der Abt von St. Gallen" bekannt geworden.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: F. Liszt, Phantasie und Fuge (über den Namen Bach) für Pianoforte. — Die in voriger No. als erst demnächst erscheinend angeführten Compositionen von Ernst Deurer, eine Sonate für Pianoforte zu 4 Händen, Lieder mit Pianoforte und eine Violinsonate, können wir heute schon als gedruckt vorliegend bezeichnen. — Bezüglich einer Reihe neuerschienener nachgelassener Werke von F. Schubert verweisen wir gleich auf das heutige Inserat des Hrn. J. P. Gotthard in Wien, welches ausführliche Auskunft gibt. — Ernst O. Lindner's nachgelassene „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert" ist bei Breitkopf und Härtel in Leipzig im Druck erschienen. Der Herausgabe hat sich Ludw. Erk unterzogen. — Ed. Fétis, „L'art dans la société et dans l'etat". —

In Sicht: Die bekannte „Edition Peters" wird nächstens u. A. um zwei bisher noch unbekannte Symphonien von F. Schubert im Clavierarrangement zu 4 Händen bereichert werden.

Briefkasten. — ... in *Cz.* Anonyme Berichte können nicht berücksichtigt werden. — *C. B.* in *B.* Bleisendung doch erhalten? — *C. v. R.* in *C.* Wir müssen wiederholt mahnen. — *J. E.* in *F.* Fortsetzung folgt doch bald nach?

Anzeigen.

[26] Bei uns erschien:

Liebeslieder

in Walzerform
für Männerchor mit Orchester- oder Clavierbegleitung
von

Rudolph Weinwurm.

Clavier-Partitur 20 Sgr., Stimmen 15 Sgr., Clavier-Arrangement zweihändig 17½ Sgr., vierhändig 22½ Sgr.

Die Liebeslieder sind ein Favoritstück des Wiener Männergesangvereins und wurden von demselben wiederholt und mit grossem Erfolg zur Aufführung gebracht. Die Clavier-Arrangements, zwei- und vierhändig bieten, allen Clavierspielern brillante und dankbare Vortragspiecen.

Wien und Troppau, Februar 1871.

Buchholz & Diebel.

---

[27] **Friedr. Krätzschmer Nachf., Leipzig.**
Lithographische Anstalt. Steindruckerei. Notendruckerei.

---

[28] Bei **J. P. Gotthard** in *Wien* erschienen und durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

Nachgelassene Werke
von
Franz Schubert.

	Thlr.	Sgr.
„Deutsche Messe", nebst einem Anhang, enthaltend „Das Gebet des Herrn" für gemischten Chor, Orchester und Orgel ad libitum. Partitur	1	17½
Singstimmen	1	—
Orchesterstimmen	1	17½
„Allegretto" für Pianoforte	—	10
„Fünf Canti" (italienische Gesänge) mit Pianofortebegl.	—	17½
„Grosse Sonate" für Pianoforte zu 4 Händen in Cmoll	1	5
„Ruhe, schönstes Glück der Erde", Chor für Männerstim.	—	15
„Zwölf deutsche Tänze und Ecossaisen" für Pianoforte zu zwei Händen	—	20
Dieselben arrangirt für Pianoforte zu vier Händen	1	—
„Sonate" in Amoll für Arpeggione und Pianoforte (mit beigelegter Violin- und Violoncellstimme, componirt im Jahre 1824)	2	—

---

[29]

Nova I
von
C. A. Challier & Comp. in Berlin.
Januar 1871.

Abt, Fr., Op. 396. Fünf Lieder für Sopran oder Tenor, compl. 22½ Sgr.
—— Dieselben einzeln. No. 1. Alles ist Dein. 5 Sgr. No. 2. Wogenreicher Strom des Ebro. 5 Sgr. No. 3. Ade, Herzlieb, ade! 5 Sgr. No. 4. Das Vögelein. 5 Sgr. No. 5. Ich hab so oft mein Herz gefragt. 7½ Sgr.
Bohm, C., Op. 81. Die Odaliske. Mazurka für Piano. 15 Sgr.
Burwig, G., Hurrah Germania, für eine Singstimme mit Begleitung des Piano 5 Sgr.
Chodowiecki, W., Op. 26. Heil dir, o Strassburg, für eine Singstimme mit Begleitung des Piano. 10 Sgr.
Flotow, F. v., Sieben Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Piano. No. 1. Veilchen unter Gras versteckt. 5 Sgr. No. 2. Schlummerlos rauschen. 7½ Sgr. No. 3. Und gestern Noth. 5 Sgr. No. 4. Die Procidanerin. 5 Sgr. No. 5. Dann klopf nur ans Fenster. 5 Sgr. No. 6. Der Kuss. 5 Sgr. No. 7. O Vöglein auf dem Baume. 5 Sgr.
Handwerg, W., Treu, süsses Mädchen, lieb ich Dich, für eine Singstimme m. Begl. d. Piano. 7½ Sgr.
Heiser, W., Op. 117. Der Frühling kommt, für eine Singstimme mit Begleitung des Piano. 10 Sgr.
Lange, Gust., Op. 89. Schottische Weisen, Sechs Phantasien für Pianoforte.
—— No. 1. Annie Laurie. 15 Sgr.
—— No. 2. Erwartung. Oh whistle and I'll come to thee. 15 Sgr.
—— No. 3. Bonnie Dundee. 15 Sgr.
—— No. 4. Die Glockenblumen von Schottland 15 Sgr.
—— No. 5. Entsagung. And ye shall walk in Silk Attire. 15 Sgr.
—— No. 6. Untreue. Ye Banks and Braes of bonny Doon. 15 Sgr.
—— Op. 90. Phantasien über Schubert'sche Lieder f. Pianof.
—— No. 1. Wohin. Ich hört ein Bächlein rauschen. 15 Sgr.
—— No. 2. Ave Maria. 15 Sgr.
—— No. 3. Ständchen. Horch, horch die Lerch. 15 Sgr.
—— No. 4. Sei mir gegrüsst. 15 Sgr.
—— No. 5. Des Baches Wiegenlied. 15 Sgr.
—— No. 6. Des Mädchens Klage. 15 Sgr.
Lessmann, E., Op. 10. Vier Lieder f. 1 Mittelstimme mit Begl. des Piano, compl 25 Sgr
—— Dieselben einzeln. No. 1. Traumbild. 5 Sgr. No. 2. Wach auf, wach auf, Gesell. 7½ Sgr. No. 3. Ich stand in dunklen Träumen. 7½ Sgr. No. 4. Der Herbstwind rüttelt die Bäume. 10 Sgr.
—— Op. 11. Festmarsch zur 100. etc. Wiederkehr des Geburtstages Beethoven's, für Piano zweihändig. 12½ Sgr.
—— Derselbe für Piano vierhändig. 17½ Sgr.
Loeschhorn, A., Op. 95. Frühlingsboten. Clavierstück. 20 Sgr.
—— Op. 96. Aus der Kinderwelt. Charakteristische Tonbilder. Heft I. II. à 20 Sgr.
—— Op. 97. Mon plaisir. Polka brillante pour Piano. 20 Sgr.
—— Op. 98. Am Genfer See. Idylle für Piano. 17½ Sgr.
—— Op. 99. La Ronde militaire. Morceau de salon pour Piano. 17½ Sgr.
Peske, A., Rêve de printemps. Valse brillante p. Piano. 15 Sgr.
Radecke, Rob., Op. 37. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Piano, compl. 25 Sgr.
—— Dieselben einzeln. No. 1. Wie aber soll ich Dir erwidern? 5 Sgr. No. 2. Ich weiss eine trauliche Stelle. 5 Sgr. No. 3. Entblättert euch, ihr Rosen. 7½ Sgr. No. 4. Die blauen Frühlingsaugen. 7½ Sgr. No. 5. Lied einer Waise. 5 Sgr. No. 6. Herbstlied. 5 Sgr.
—— Op. 38. Sechs geistliche Gesänge für eine Stimme m. Begl. des Piano oder Harmonium (Orgel). 22½ Sgr.
Rohde, Ed., Op 30. Drei Lieder (1. Frühlingsliebe. 2. Vorbei. 3. Des Müden Abendlied) für eine Singstimme mit Begleitung des Piano. 15 Sgr.
Schlottmann, L., Op. 33. Deutscher Siegesmarsch für grosses Orchester. Arrangement für Piano. 15 Sgr.
—— Derselbe für Piano vierhändig. 17½ Sgr.
—— Op. 34. Friedens-Hymnus. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Piano. 5 Sgr.
Schulz-Weida, J., Op. 181. La belle Tyrolienne. Morceau pour Piano. 15 Sgr.
Taubert, Wilh., Op. 179. Fünf Lieder für gemischten Chor. 1. Waldandacht. 2. Lobt Gott den Herrn. 3. Verblüht. 4. Wiedersehn. 5. Weihnachten. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
Trehde, G., Transscriptionen beliebter Lieder für Piano.
—— Op. 227. Die Thräne, von Heiser. 15 Sgr.
—— Op. 229. Hab ich Dich nur allein, von Gumbert. 15 Sgr.
—— Op. 230. O weine nicht, von Kücken. 15 Sgr.
—— Op. 231. Flieg auf, flieg auf, Frau Schwalbe, von Abt. 15 Sgr.
—— Op. 232. Mein Liebster ist im Dorf der Schmied, von Hölzl. 15 Sgr.
—— Op. 233. Die Capelle, von Kreutzer. 15 Sgr.
Vogt, Jean, Op. 77. Petit divertissement facile pour Piano à 4 ms. 10 Sgr.
—— Op. 78. Leichte Sonatine für Piano mit Fingersatz. 15 Sgr.
—— Op. 79. Veilchen am Bach. Salonstück für Piano. 12½ Sgr.
—— Op. 80. Zwei Clavierstücke. No. 1. Frühlingsbotschaft. 12½ Sgr.
do. do. No. 2. Waldvöglein. 10 Sgr.
—— Op. 81. Schlummerlied für Piano. 12½ Sgr.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 24. Februar 1871.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 9.

Orpheus.

Von Dr. **J. J. S. May.**

(Fortsetzung.)

Ueber die Musik zu philosophiren, wird Jedem, der es versucht, schwer, selbst den echten Tondichtern, geschweige denen, die es nicht sind. Die Sprache der Musik nämlich, der substantielle Ton, steht der menschlichen Wortsprache am nächsten, ist aber doch so sehr von ihr verschieden, dass es kaum möglich, ja geradezu unmöglich ist, die Gefühlssprache der Musik in die menschliche Gedankensprache vollkommen zu übertragen. Wenn wir eine schöne, unsere Seele ergreifende Musik hören, so können wir uns dazu einen in Worte gefassten Text schreiben, der uns passend erscheint; ein Anderer aber schreibt sich dazu einen anderen Text, der auch passend ist: so dass sich zeigt, es lasse sich die in den Tönen der Musik verkörperte Gefühlssprache nicht völlig adäquat in die menschliche Gedankensprache übersetzen. Empfindung nämlich und Gefühl enthalten zugleich mehr und weniger als der Gedanke: mehr, insofern im Gefühle viele Gedankenkeime liegen, weniger, insofern keiner von allen diesen Keimen zu einem wirklichen Gedanken entwickelt ist. Die Gefühle sind eben darum auch substantieller und wärmer, die Gedanken aber heller und specifisch geistiger; das Gefühl ist der warme Mutterschoos, der die Gedankenkeime zeitigt und dann als reife Frucht ans Licht gebiert. In ihren Gefühlen sind deshalb auch die Menschen weniger getrennt, als in ihren Gedanken; die substantielle Gefühlssprache der Musik ist allen verständlich, eine Art von Weltsprache, gegenüber der vielgetheilten Gedankensprache der in Völker zerrissenen Menschheit. — Die Welt der Musik also ist die Welt der Empfindungen und Gefühle, aus innerster Seele erklingend, zur innersten Seele eindringend, und durch die Harmonie ihrer Töne, wie des Frohen Fröhlichkeit, so des Trauernden Trauer vermehrend. Für alle Bewegungen des Gemüthes, alle Stimmungen und Abstufungen der Gefühle, der Sehnsucht und der Wehmuth, des Hasses und des Mitleidens, der Freude und des Schmerzes, der Trauer und des Frohsinnes, der entschlossenen und muthigen, jauchzenden und jubelnden Seele, und der Verzweiflung, Seelenangst und Klage, der Furcht und der Hoffnung, des Zornes und der Liebe: für alle frischen Naturgefühle der menschlichen Seele findet die Musik den richtigen Tonausdruck, die jeder Neigung und Wallung der Seele entsprechenden Töne, indem sie dem Naturlaut seine Wildheit nimmt und ihn durch die Kunst mässigt, also, dass, wie der Dichter sagt, „selbst in tiefen Leides Lied wunderbarer Wohllaut wohnet.“ Denn alle Naturgefühle sind als solche, an und für sich, wild und unbändig, erst die Kunst sänftigt und mildert sie, nimmt ihnen ihre natürliche Herbigkeit und gestaltet sie menschlich schön. Jede natürliche Leidenschaft muss erst in ihrem eigenen Feuer verbrennen und von ihren Schlacken sich reinigen, ehe daraus ein Kunstwerk von gediegenem Golde entstehen kann.

Der dritte Sinn, welchem die Phantasie des realen Künstlers erscheinen kann, ist das Gehör. Derselbe ist, wie die beiden anderen simultan, so vorzugsweise successiv, zur Auffassung des Nacheinander-, nicht des Zugleicherscheinenden geeignet. Die Rolle, welche der palpable Stoff für den Tast-, der Aether für den Seh-, spielt die atmosphärische Luft für den

Hörnerv. Alles, was durch diesen zur Seele des Anderen gelangen soll, muss sich erst irgendwie dem Luftmeer mitgetheilt und muss dieses in die entsprechende Wellenbewegung versetzt haben. Jenes daher ist der eigentliche reale Stoff, welchen der ausübende Musiker wie der recitirende Sprecher bearbeitet, um jener seine Ton-, dieser seine poetischen Phantasien dem Ohre des Anderen vernehmbar zu machen. Wie das optische Kunstwerk nichts Anderes ist, als eine vibrirende Licht-, so ist das akustische ebenso nichts als eine schwingende Luftmasse, welche wie jene durch lichtreflectirende oder -brechende Oberflächen, so durch schwingende Körper, sei es nun ein Theil des menschlichen Körpers (das Stimmorgan), oder besonders dazu verwendbare elastische Natur- oder Kunstproducte (Saiten, Häute, Metallscheiben, hölzerne und metallene Röhren etc.) mittelbar oder unmittelbar in Bewegung versetzt wird. Letzteres ist beim menschlichen Stimmorgan, ersteres bei allen anderen musikalischen und schallenden Instrumenten, mit Ausnahme der Aeolsharfe und der offenen Orgelpfeife, durch welche hindurchstreichend die Luft entweder selbst tönt oder Saiten tönen macht, der Fall. Die Luftwellen, welche das menschliche Stimmorgan hervorbringt, entsprechen entweder articulirten oder unarticulirten Lauten, sind Sprach- oder Tonwellen, die durch musikalische Instrumente erzeugten durchaus Tonwellen. Mittelst derselben vermag der Eine dem Anderen Alles mitzutheilen, was sich überhaupt durch Laute mittheilen lässt, also rhythmische, modulatorische und phonetische Formen, blosse Tonempfindungen durch Töne, Gedanken durch Worte, Rhythmisches, Musikalisches und Poetisches sammt deren Zusammensetzungen. — — Dieses dritte reale Kunstwerk ist das tonische. Wie das plastische auf den Tastsinn, das malerische auf den Gesichtssinn, so ist dasselbe auf den Gehörsinn angewiesen. Wie jene beiden eine tonlose, stellt das reale Tonwerk eine dem Auge und Tastorgan unzugängliche, licht- und schwerelose Welt dar. Die Oscillationen der schweren Masse leuchten und tönen, die des Aethers klingen, die der atmosphärischen Luft leuchten nicht. In der uns umgebenden äusseren Welt streichen Luft-, Aether- und Massenerschütterungen neben einander hin und reagiren gegen das aufnahmsfähige Organ je auf ihre besondere Weise. So sind auch die dreierlei Kunstwerke gegen einander disparat; der Maler kann weder auf das Ohr noch auf das Tastorgan, der Musiker weder auf dieses noch auf das Auge, der Plastiker nur insofern auf beide wirken, als eine willkürliche oder unwillkürliche Erschütterung der Oberflächen seines Werkes allenfalls auch den anliegenden Aether und die umgebende atmosphärische Luft in leuchtende und tönende Vibrationen zu versetzen vermag.

Wie aber der Plastiker, indem er direct auf den Tastsinn, indirect zugleich unter dem Einfluss des den Weltraum erfüllenden Aethers auf das Auge wirkt, so erzeugt der Sprecher, welcher solche Wellen in der atmosphärischen Luft hervorbringt, wie sie den künstlichen Lautzeichen der Gedanken, den Worten entsprechen, zugleich phonetische Empfindungen im Anderen, welche sich auf die Intensität des modulirten Sprechens und die Klangfarben seines Stimmorgans beziehen, also nicht nur solchen, wie sie bei den Tonwellen gleichfalls vorkommen, verwandte Erscheinungen, sondern, insofern die Sprachlaute selbst, wie z. B. die Vocale, musikalischen Tönen gleichstehen, wirkliche Tonempfindungen. Wie nun das perspectivische Gemälde als Gesichtsbild das plastische Tastbild ersetzen kann, so kann man auf den Versuch gerathen, blosse Tonwellen den Sprachwellen zu substituiren, Gedanken, statt durch ein Wort durch ein blosses Tonzeichen mittheilen zu wollen. Diese Idee führt zur Tonsprache, sowie die weitere, an die Stelle des Tonbildes ein Gesichtsbild, an die Stelle der vermittelnden Luft-Aetherwellen einzuführen, zur Bildsprache, und wenn statt des Gesichtsbildes ein Tastbild, statt der Einwirkung auf den Sehnerv die auf den Tastnerv gewählt wird, zur plastischen Sprache, wie sie dem zugleich Blinden und Taubstummen verständlich bliebe. Letztere beiden sind stumme, die Tonsprache zwar laute, aber unvollkommene, weil unbestimmte Gedankensprache. In der plastischen Schrift für Blinde (die erhabene Notenschrift der blinden Clavierspielerin Paradis) ist der Gedanke, für das sichtbare das tastbare Zeichen anzuwenden, ausgeführt. — — Das plastische, malerische und tonische Kunstwerk überhaupt, so lange jedes derselben nur auf einen Sinn wirken soll, erschöpfen die Möglichkeit der realen Kunstwerke überhaupt. Dass der Träger der idealen Phantasie, welche erscheinen soll, dabei stets auch der Verfertiger des realen Kunstwerkes sein müsse, welches diese Erscheinung für Andere vermittelt, ist so wenig gefordert, dass vielmehr jeder Clavierspieler, der eine Mozart'sche oder Beethoven'sche Tonphantasie seinem Hörer zu Gehör bringt, das Gegentheil factisch beweist. Das reale Kunstwerk ist nicht blos die mögliche, es ist die wirkliche sinnliche Erscheinung des einen Geistes für den Anderen, und an dieser hat derjenige, welcher Ursache der Tonempfindung im Anderen durch die periodischen und kunstmässig geregelten Lufterschütterungen wird, welche er mittels seines Instrumentes hervorbringt, darum nicht weniger sein Theil, weil die Art dieser selbst ihm durch die Phantasie eines Anderen Geistes, welchem er zur Erscheinung hilft, vorgeschrieben ist. Bedingung dabei ist, dass er nur die Erscheinung eines anderen Geistes sein voll, dass er so erscheine, wie dieser selbst an seiner Stelle erscheinen wollte und würde. Die Tugend des reproducirenden Künstlers liegt darin, dass er selbst nichts produciren wolle, am wenigsten sich. „Es kommt mir", sagte Schröder zu seinem Biographen Mayer, „gar nicht darauf an, zu schimmern oder hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger. Dadurch muss jede werden, was keine andere sein kann". — — Hier ist es an der Zeit, darauf hinzuweisen, wie wenig die vorhandenen und verwendbaren Zeichen zur Bezeichnung aller der

Schönheiten hinreichen, welche eine zusammengesetzte Phantasie wirklich enthalten kann und enthalten wird. Der Dichter z. B., der nicht selbst Rhapsode oder sein eigener Vorleser ist, kann sein Werk niederschreiben, den Ton, die Modulation dazu zu finden, muss er dem Recitirenden, die Begleitung mit entsprechenden Geberden und Stellungen (Gesticulationen) dem Declamator überlassen. Der Compositeur kann zur Beschleunigung oder Verlangsamung des Rhythmus, zum An- und Abschwellen, Aushalten und Ausklingenlassen des Tones nur mässige Vorschriften beifügen; wenn er sein Werk nicht selbst Anderen vorspielen oder singen oder mit ihnen einüben und so seine Auffassung traditionell machen kann, bleibt es der Gunst des Schicksals anheimgestellt, ob sich ein Ausführender finden werde, der wie aus Eingebung erräth, was nicht in, sondern nur zwischen den Notenzeilen zu lesen ist. Der reproducirende Künstler, der Schauspieler, der Virtuose, der dirigirende Capellmeister findet hier nichts zu reproduciren, denn es ist ihm nichts vorgezeichnet; er muss erfinderisch, aber im Geist des Anderen, genial zugleich und congenial sein, nicht nur ein Kunst-, auch ein Geistesverwandter. Der Schauspieler muss nach Lessing's Vorschrift überall mit dem Dichter denken; er muss da, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren ist, „für ihn denken". Und Eckhof äusserte zu Nicolai: „Wenn der Autor so tief ins Meer der menschlichen Gesinnungen und Leidenschaften tauche, so müsse der Schauspieler wohl nachtauchen, bis er ihn finde".

(Schluss folgt.)

Kritik.

Richard Wuerst. Serenade für Orchester, Op. 55. Berlin und Posen, Ed. Bote und Bock. 3 Thlr.

Die Serenade beginnt mit einer Marcia, maestoso:

Die rococcomässige Simplicität dieses Themas bringt uns auf die Vermuthung, dass es humoristisch gemeint ist. Auch würden die Terzen- und Sextenläufe in Flöten, Oboen und Clarinetten, welche nach dem Thema auftreten und dessen gesteigerte Wiederholung in den Blasinstrumenten einleiten, sowie die pikante Instrumentirung diese Vermuthung bestätigen, wenn nicht plötzlich das gesammte Instrumentenpersonal eines modernen Orchesters incl. vier Hörner und drei Posaunen über dieses harmlose Thema im ff mit einer Kraft und Ernsthaftigkeit herfiele, dass uns der Spass verdorben wird. Dies ist übrigens der Punct, welcher der Serenade als ein durchgehends anhaftender Fehler vorgeworfen werden kann, nämlich die im Verhältniss zum gedanklichen Inhalt zu grosse Anhäufung von Orchestermitteln, die meiner Ansicht nach dem graziösen Charakter der Composition als solcher nicht den beabsichtigten Vorschub zu leisten vermag. Hiervon abgesehen, lässt sich zum Lob der Composition noch Manches sagen. Das dem Marsche folgende Nocturne und der Ländler sind allerliebste Genrebilder von frischer, anmuthiger Erfindung und klarer Durcharbeitung, während der letzte Satz, ein munterer $^6/_8$ Takt, uns durch seine noch vorclassische Heiterkeit wieder irre macht, ob es Spass oder Ernst ist. Die Instrumentation ist durchgängig wirkungsvoll und von sicherer Hand, nur zuweilen, wie schon angedeutet, etwas zu wuchtig.

C. H. Döring. Suite (A moll) für Streichinstrumente, Op. 16. Dresden, L. Hoffarth. 1 Thlr.

Die Suite besteht aus vier Nummern: No. 1: Präludium, Molto allegro, quasi presto, Choral. No. 2: Air. No. 3: Gigue. No. 4: Phantasie und Fuge. Der Autor scheint ein bis zur Selbstverleugnung grosser Verehrer von Bach zu sein, denn das ganze Figurenwerk, die harmonischen Wendungen und theilweise auch die formelle Anlage der Suite sind eine treue Copie Bach'scher Schreibweise. Vorausgesetzt, dass dies die Absicht gewesen ist, muss man Döring zugestehen, dass er namentlich in No. 1 Präludium und Presto, in No. 2 Air, ebenso in No. 3 Gigue und in der der Fuge von No. 4 vorausgehenden Phantasie den Charakter seines Vorbildes ziemlich gut getroffen hat. Die Polyphonie in diesen Sätzen ist trotz des vielen alterthümlichen Schnörkelwesens natürlich und fliessend. Weniger gelungen ist die figurirte Choralbearbeitung in No. 1 und die Fuge am Schluss von No. 4, wenn sich auch gegen die Correctheit nichts einwenden lässt; aber beide tragen zu sehr den Charakter der blossen Studie. Als solche ist die Choralbearbeitung, abgesehen von ihrem fragwürdigen Charakter, als Instrumentalstück für vier Streichinstrumente noch besser als die Fuge. In dieser aber ist das Thema sowohl als die Durchführung desselben sehr dürftig ausgefallen. Die vier Fugeneinsätze und eine dreimalige Wiederkehr des Themas mit beliebigen Contrapuncten ist Alles, was uns darin geboten wird; die Zwischensätze entbehren durchaus eines oder mehrerer charakteristischer Motive, und von einer Anwendung contrapunctischer Mittel in Bach'schem Sinne, also etwa von umkehrungsfähigen Contrapuncten, Verlängerungen etc. ist nichts vorhanden. Wenn derartige Fugen sich der Oeffentlichkeit gegenüber heutzutage noch legitimiren wollen, so muss die dürftige Bearbeitung wenigstens durch Vorzüge der Erfindung und Stimmung ausgeglichen werden, wie z. B. bei Schumann der Fall ist, denn das blosse Hantiren mit Bach'schen Figuren lässt die Schwäche der Arbeit nur um so mehr hervortreten. — **W. Freudenberg.**

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Dresden.

Concerte haben zwei stattgefunden, die sich lebhafter Theilnahme erfreuten. Der erste Waldhornist der k. Capelle, Herr H. Hübler, gab mit Unterstützung der letzteren ein eigenes Concert, in welchem er ein Adagio von Mozart und eine selbstverfasste Phantasie mit meisterhaftem Gelingen und schöner Tonempfindung vortrug. Frl. Zimmermann und Hr. Scaria spendeten beifällig Gesangsbeiträge — Erstere sang mit jugendfrischester, sympathischer Stimme die „Oberon"-Arie — und Herr Concertmeister Lauterbach geigte nicht ganz unmerkwürdiger Weise — aber sehr vorzüglich — Heriot's „Tremolo" über das Thema der Kreutzer-Sonate. Da Herr van Beethoven besagtes Thema für die Violine geschrieben und auch mit Variationen versehen hat, so ist der entschieden trivialen Variirung des Hrn. von Beriot jeder stichhaltige Grund benommen, und jeder künstlerisch gewissenhafte Geiger wird trachten, das übelberüchtigte Stück zu vermeiden. — An Erfolg und innerer Tüchtigkeit hat Svendsen's Symphonie des 3. Capellconcertes im 5. Capellconcert eine ebenbürtige Concurrenz erfahren. Man machte, hier z. 1. M., die erste (Dmoll-)Symphonie von A. Dietrich. Geist, Temperament und jene eigenartige romantische Empfindsamkeit der Schumann'schen Richtung ziehen zu dem Werke mächtig hin, dessen erster Satz wohlthuend energisch verläuft, während das Finale schon mehr verbröckelt. Was aber Svendsen voraus hat, ist der Nationalismus seiner Ideen, der ihnen ein Gepräge von Originalität aufdrückt. Dietrich ist dagegen in Schumann derart aufgegangen, dass er darüber eben sich selbst verlor. Die Instrumentation der Dietrich'schen Symphonie ist bis zur Dürftigkeit einförmig und entfaltet die heutigen Orchestermittel durchaus nicht. Aber wie bemerkt, der nach innen gekehrte romantisirende Zug steht dem Werke sehr gut an. — Schubert's Balletmusik zu „Rosamunde" ward nächstdem gespielt; heitere rosige Melodien graziös-leichter Erfindung, die unser Publicum absonders befriedigten. „Medea"-Ouverture von Cherubini und die achte Symphonie Beethoven's folgten zum Schluss. Bevorstehend ist zum Aschermittwoch C. M. v. Weber's Cantate „Kampf und Sieg" und die 7. Beethoven'sche Symphonie, annoncirt die 5. Lauterbach'sche Quartettsoirée mit einer Violoncellsonate von Hummel (Fr. S. Heinze und F. Grützmacher), Rollfuss' letzte Triosoirée, ein Concert der Florentiner und eines von Frl. Auguste Götze. Der von C. Banck sehr kategorisch ins Nichts verwiesene hier stets noch auftauchende Herr Wälfinghoff erlässt Folgendes: „Mein Concert" findet etc. „Einlasskarten sind nur durch mich selbst in meiner Wohnung" etc. zu haben. Ob dieses grausame Misstrauen in die Menschheit „besondere" Gründe hat — wer kanns wissen? Gegenüber diesem „geheimen" Pianisten feierte Frl. Orgeni sehr öffentliche Triumphe. Sie sang die Lucia wirklich entzückend. Selbst die Regimentstochter büsste bei der geistvollen Künstlerin an Fadenscheinigkeit ein. Ihr Repertoire liegt meilenweit von Wagner'schen Musikcharakteren; der Coloraturgesang ist ihr Element. Und doch konnte man bei der ergreifenden Innerlichkeit ihres Spiels, dem feinen durchdringenden und poesievollen Verständniss für die musikalisch-dramatische Charakteristik nicht lebhaft genug bedauern, nicht eine Elsa oder Senta von ihr zu hören. Das Gastspiel hat hier sehr ausgesprochen und volle Häuser erzielt. Unser Beethoven-Fest vom 17. Decbr. hat mehrere hundert Thaler Ueberschuss ergeben. Leider scheint dies das Comité etwas übermüthig gemacht zu haben: man will die Festrede und sämmtliche Gedichte, Toaste etc. — durch den Druck verewigen. Da mache man sich aber auf eine schärfere Kritik gefasst, als sie gegenüber einer gehobenen Feststimmung nachsichtig genug geübt ward. Ludwig Hartmann.

Wien.

Unser Walzerkönig Johann Strauss hat am 10. Februar d. J. zum ersten Male mit einem theatralischen Werke: „Indigo und die vierzig Räuber", Operette in 3 Acten, debutirt. Der äussere Erfolg war sehr glänzend, der selbst dirigirende Componist wurde von einem massenhaft erschienenen Publicum stürmisch begrüsst und im Verlauf des Abends unzählige Male gerufen. Wir wissen nicht, wie viel an dem Beifalle aufrichtig, wie viel gemacht war, da die Claque unverschämt „raste". Strauss' Musik ist nicht dramatischer und kaum so originell, als man von dem Verfasser der reizenden Walzerpartien „Blaue Donau", „Morgenblätter", „Neu-Wien" etc. erwarten konnte, aber doch, soweit sie die Tanzform festhält (mehr als zwei Drittel der Oper), fein, anmuthig, dabei gemüthlich und voll leichtlebiger Anspruchslosigkeit: ein echtes Wiener Kind im guten Sinne. Selbst ganz gewöhnliche Gedanken weiss der Componist so reizend zu instrumentiren, dass sie die durchschlagendste Wirkung ausüben: dies gilt besonders von einem Walzerterzett im 1. Act, der hübschesten Nummer des „Indigo", welche, zu einem Chor ausgeweitet, den Schluss der Oper bildet und wiederholt werden musste. Wo Johann Strauss, der ihm ureigenen harmlosen Gemüthlichkeit und gesunden Natürlichkeit entsagend, aus den Tanzrhythmen sich zur Grossen Oper Meyerbeer's (die Actschlüsse) oder auch nur zur Offenbach'schen Bouffe sich aufschwingen („herablassen" sollte man in letzterem Falle wohl sagen) will, ist er weniger glücklich. Dieser prickelnde Pariser Esprit sagt unserem Urwiener ebenso wenig zu, als die wälsche Coloratur. Auch bringt sich Strauss durch solche Verleugnung seines Naturells um die Möglichkeit, ein nationales Wiener Singspiel (ohne Cancan und dergleichen äussere Reizmittel) zu begründen, die wir seinem melodiösen Talent gar wohl zutrauen. Recht glücklich ist in einem Chore des zweiten Actes jenes allmähliche Verklingen der einzelnen Stimmen copirt, das den bekannten Chor der Schaarwache aus Grétry's Oper „Les deux avares" zu einem Paradestücke aller Männergesangvereine gemacht hat. Andere Chöre sind bezüglich der Textaussprache etc. zu instrumental gedacht, das Orchester behandelt Johann Strauss in seiner Art meisterhaft. — Was der Componist überhaupt für die Bühne zu leisten im Stande ist, lässt sich nach diesem Maiden speech nicht beurtheilen, da er seine Musik dem albernsten und langweiligsten Texte der Welt anbequemen musste. Der anmuthige Stoff aus „Tausend und Eine Nacht" ist von dem ungenannten Librettisten in unglaublich plumper Weise verballhornt worden. In Ermangelung jeder halbwegs vernünftigen Handlung soll fadestes Geschwätz im Geschmack der bekannten österreichischen vormärzlichen „Postbüchele" oder des alten Meidinger den Abend füllen, und dies geschieht so gewissenhaft, dass die Vorstellung richtig erst zehn Minuten nach elf zu Ende ist. — Solche vierstündige Qual um ein paar hübscher Walzer- und Polkamotive willen, die man bald genug in den Promenadenconcerten hören wird, auszuhalten, ist eine starke Zumuthung selbst für den geduldigsten Hörer. — Wäre nicht die scenische Ausstattung so überaus glänzend und prächtig gewesen — in dieser Hinsicht scheut die Directrice Geistinger keine Kosten, und kann das Theater an der Wien mit allen Residenzbühnen ersten Ranges rivalisiren —, das Haus hätte sich schon nach dem 2. Acte zur Hälfte geleert. Auch die musikalische Aufführung war sehr gelungen. Wird der Text nicht herzhaft gekürzt oder am liebsten radical durch einen anderen ersetzt, so erhält sich die Novität ungeachtet der Beliebtheit des Componisten nicht auf dem Repertoire. Dr. Th. Helm.

Kürzere Correspondenzen.

Leipzig. Eine Haydn'sche Symphonie (No. 14 der Breitkopf & Härtel'schen Ausgabe), Recitativ und Arie „Ueber Alles bleibst du theuer" und Concert in Ddur für Violine von Mozart waren die Bestandtheile des ersten Theiles des 17. Gewandhausconcertes; der weitere Verlauf bot J. O. Grimm's Suite für Streichorchester, eine Arie von Lotti, Andante und Chaconne für Violine und Pianoforte von Leclair und die Lieder: „Das erste Veilchen" von Mendelssohn und „Heidenröslein" von Schubert. Frl. Anna Regan aus Wien, die Ausführende der oben angegebenen Vocalwerke, war uns eine neue Erscheinung, deren Bekanntschaft zu machen uns wenigstens in Etwas mit der Zusammenstellung dieses Concertes aussöhnte, denn gute Schule und künstlerisch-warme Auffassung verleihen dem, wenn auch nicht durch aussergewöhnliche

Fülle, so doch durch sympathischen Klang sich auszeichnenden Gesang dieser jungen Dame den Charakter anmuthendster Reife und stempeln seine Besitzerin zu einer echten Priesterin ihrer Kunst, deren Kommen überall der Sympathie der Hörer sicher sein kann. — Der Vorführung der Violinsoli unterzog sich Hr. Concertmeister David. Wie es sich mit dem jetzigen Violinspiel dieses Künstlers verhält, haben wir in diesem Winter schon des Oefteren angedeutet; auch über seinen diesmaligen Vorträgen waltete bezüglich reiner Intonation und natürlicher Vortragsweise kein günstiger Stern. Für die Wahl der vorgetragenen Werke konnten wir uns ebensowenig begeistern. Das Mozart'sche Concert, schon an und für sich dem Concertrepertoire anderer Virtuosen fernliegend, wurde mit den eingelegten Cadenzen echt David'schen Geistes vollends zum Widerspruch mit seiner Bestimmung; die Leclair'schen Stücke konnten allenfalls in einer Kammermusik, wie ähnlich geschehen, passiren, für den Rahmen eines Orchesterconcertes hingegen war ihr Wesen zu dürftig. — Mit den beiden grösseren, ihm allein anheim gegebenen Werken, der Haydn'schen Symphonie und Grimm'schen Suite, fand sich unser musterhaftes Orchester sowohl im Zusammenwirken wie in den einzelnen Solos in unantastbarer Weise ab. In besonderer Reinheit glänzte neben dem Bläsercorps auch das Streichorchester, und im zweiten Satz der Suite trifft dieses Lob speciell die HH. Concertmeister Röntgen, Hermann und Hegar. —.

Leipzig, 16. Februar. Das vorgestrige Symphonieconcert der Büchner'schen Capelle fand zum Benefiz dieser letzteren unter Mitwirkung der Solisten Frl. Clara Kaeubler und Hrn. Garkisch im grossen Saale des Schützenhauses statt und wurde mit Reinecke's an anderem Ort in diesen Blättern bereits erwähnter „Friedensfeier"-Festouverture eröffnet, deren durchweg wohlgelungene Wiedergabe dem Orchester den warmen Dank der recht zahlreichen Hörerschaft einbrachte. Die sich hieran schliessende Concertarie („Kehret wieder, goldne Tage") mit vorausgehendem Recitativ von Mendelssohn, sowie die später folgende Arie des Pagen („Ihr, die ihr Triebe des Herzens kennt") aus „Figaro's Hochzeit" wurden von Frl. Kaeubler mit ersichtlichem, wenn auch erfolglosem Streben nach richtiger Auffassung wiedergegeben. So sehr wir auch den guten Willen der jungen Dame anerkennen und so ungern wir uns jungen aufstrebenden Solisten gegenüber in ablehnender Weise äussern, — hier müssen wir gestehen, dass uns das öffentliche Auftreten des Frl. Kaeubler weder durch ihre Stimme noch auch durch deren Ausbildung gerechtfertigt erschien. Das den ersten Theil des Concertes abschliessende, übrigens ganz werthlose Concertino für Trompete von Fr. Diethe gab Hrn. Garkisch Gelegenheit, durch Entfaltung nicht unbedeutender technischer Fertigkeit und durch weiche Tonbildung in der Cantilene sich als einen mit seinem Instrument wohlvertrauten Musiker zu zeigen. Uebrigens spendete das Auditorium beiden Solisten aufmunternden Beifall, der sich bei Hrn. Garkisch zum Hervorruf steigerte. Zu den Orchesterleistungen zurückkehrend, haben wir noch die im ersten Theil des Concertes zwischen den beiden genannten Gesangspiecen vorgeführte melodisch fast überreiche unvollendete Hmoll-Symphonie von Fr. Schubert und die den zweiten Theil des Concertes füllende Fdur-Symphonie (No. 1, Op. 40) von Ant. Rubinstein zu erwähnen, die, obwohl etwas flüchtig gearbeitet, dabei jedoch zumeist Eigenes bietend, immerhin durch den sie durchwehenden frischen Zug und durch interessante Einzelheiten den Hörer bis zum Schluss fesselt. Leider war die Ausführung der beiden symphonischen Werke minder gelungen, da wiederholt bedeutende Intonationsschwankungen im Quartett wie in den Bläsern störten.
x.

Leipzig, 19. Februar. Brahms erfreut sich der Gunst unserer Concertdirection bis dato noch nicht in so hohem Grade, um auf den Programmen des Gewandhaussaales einen zweckentsprechenden und verdienten Platz finden zu können. Es muss also die Bekanntschaft mit dem ernsten Schaffen einer Künstlernatur, so edel und so tief, dass ihr Gang sich ganz von selbst für die Blicke der kommenden Geschlechter von dem Niveau der gleichzeitigen Musikfluth abheben wird, durch Privatkreise vermittelt werden. Und dies zwar in Leipzig, der Musikstadt par excellence, wie man geflissentlich und fast so hier immer sagen hört, als gälte es, dem Excelliren sobald als möglich ein Ende zu machen. Wie nun schon dann und wann in weniger officiellen Kammermusikaufführungen die eine oder andere Nummer von Brahms' Werken berücksichtigt wurde, so hatte gestern die „Euphonia", ein Verein von auf hiesigem Conservatorium gebildeten Musikern, der seit neuerer Zeit einen versprechenden Aufschwung genommen zu haben scheint, im Blüthner'schen Saale einen Musikabend veranstaltet, an dem lediglich Brahms'sche Compositionen zu Gehör kamen. Den Anfang bildete das Quintett in Fmoll, Op. 34. Wir halten die Wahl dieser so viel beanstandeten Nummer schon um deswillen für eine glückliche, weil sie einen Hauptblick über Brahms' ganze Kunsterscheinung gewährt. Auch dass dieses Quintett aus einem Duo für 2 Claviere umgearbeitet worden ist, beweist, dass der Componist selbst das betreffende Werk einigermaassen werth hält. Und wenn überhaupt Brahms neue Bahnen eingeschlagen hat, so sieht man sie ihn in diesem Quintett wandeln. Denn Eins ist in dessen Formen aufgegeben: der Wechsel von in ihrer Wirkung gegensätzlichen Gedanken. Brahms bleibt auch mit seinen neuen Themen immer in derselben trüb aufgeregten Stimmung — manchmal, wie im ersten Satze, geht wohl das brünstige Versunkensein in den Inhalt ganz kleiner Motive etwas sehr weit — die Bilder, die wir mit dem Componisten sehen, hinterlassen nur selten einen im landläufigen Sinne wohlthuenden Eindruck, aber wir werden durchweg tief ergriffen und nachhaltig gefesselt. Wie bei einem Portrait der älteren italienischen Meister blicken wir hier weniger in schöne Züge von harmonischer Abrundung, aber wir haben einen Kopf von bedeutendem, geistigem Ausdrucke vor uns, und wer von den Musikern mit offenem Herzen einem solchen Werke entgegentritt, wie es Brahms im Quintett geschaffen, der muss sich unwiderstehlich zu dem ernsten, allen Effect verschmähenden Wesen des Meisters hingezogen fühlen. Die Ausführung dieser Nummer durch Frl. Hertwig, unsere nach Bedeutendheit ihres Talentes und in der demselben werdenden echt künstlerischen Ausbeutung manche ihrer berühmten Kunstschwestern übertreffende einheimische Pianistin, und die HH. Heckmann, Svendsen, Klesse und Hegar zeigte ein liebevolles Erfassen des musikalischen Gehaltes und war selbstverständlich technisch fertig. Der Liedercomponist, als welcher unbestrittenermaassen Brahms in erster Reihe unter allen Tondichtern steht, war an zweiter Stelle des Programms vertreten durch zwei Romanzen aus Tieck's „Magelone" (Op. 33), deren Wiedergabe mit der Befangenheit (?) des Frl. Klauwell etwas zu kämpfen hatte. Als dritte Gabe der Brahms'schen Muse trug Frl. Hertwig zwei Balladen für Pianoforte (Op. 10, No. 1 und 2) vor, Werke, die eine andere Seite, und sagen wir es gleich, eine mangelhaftere seiner Compositionsweise beleuchten. Wie Brahms leider ziemlich oft den Charakter der zum Vortrage gewählten Instrumente in den ihnen zugetheilten Aufgaben nur wenig berücksichtigt, so sind auch diese Balladen kaum recht claviermässig mitgetheilt, sodass ihr Eindruck, namentlich der der zweiten, nicht ein dem inneren Gehalt entsprechender ist. Den Schluss des anregenden Musikabends bildete der Vortrag des in diesen Blättern schon oft besprochenen, hellen Sextettes (Op. 36), das durch die obengenannten Herren unter Zuziehung ihrer Collegen, der Herren Ewald und Riedel, in dankenswerthester Weise vermittelt wurde.
Rk.

Leipzig. In der 4. Kammermusikunterhaltung im Riedel'schen Verein am 19. d. M. wurden durch die HH. Concertmeister Röntgen, Haubold, Hermann und Hegar die Quartette in Adur von Schumann und in Amoll (Op. 132) von Beethoven, ferner durch Frl. Clara Heinemeyer drei Gesänge aus dem Eichendorff-Schumannschen „Liederkreis" (Begleitung Hr. Otto Drönewolf), sowie eine Anzahl kleinerer Stücke für Pianoforte zu vier Händen von Julius Röntgen durch den Componisten und Frau Pauline Röntgen zu Gehör gebracht. Die letztgenannten Clavierstücke sind zwar inhaltlich noch nicht mehr als eine Reproduction Schumann's — was bei der grossen Jugend des Autors auch kaum anders zu verlangen ist —, erwecken aber im Hinblick auf die relative Freiheit, mit welcher sich der Letztere in diesem Stimmungskreise bewegt, für seine Weiterentwickelung die besten Hoffnungen.

Bremen, 12. Februar. Von hervorragendem Interesse war das leider nur kurze Gastspiel des Hrn. Betz von der königl. Oper in Berlin in Rossini's „Tell", Mozart's „Don Juan" und Marschner's lange vermisstem „Hans Heiling"; an der Darstellung des Nelusko in Meyerbeer's „Afrikanerin" blieb der geschätzte Gast wegen Unwohlseins verhindert. Selten hat ein Gastspiel selbst der hervorragendsten Künstler eine so unbestritten einstimmige Anerkennung gefunden; nachdem Hr. Betz sowohl als Tell wie auch als Don Juan in Gesang und Spiel mustergiltige Leistungen bewiesen, gelang es ihm nicht minder, seinen Hans Heiling zu einer imposanten Figur zu gestalten, wie Dichter und Componist sich dieselbe in der vollen Begeisterung des Schaffens eben vorgestellt haben mögen, wie sie aber in ihren Anforderungen nur dann ganz zur Geltung kommen kann, wenn sich eminentes Talent, vorzügliche Gesangskunst und hinreichende Muse für eingehende Studien zur Darstellung dieser hochpoetischen Figur vereinigen. Das Gastspiel des Hrn. Betz wird allen Kunstfreunden in unvergesslichem Andenken bleiben. — Fast gleichzeitig beendete Frl. Anna Mareck ihren ziemlich ausgedehnten Cyklus von Gastdarstellungen, dem wir manchen schätzbaren Genuss verdanken. Mit schönen Stimmmitteln ausgestattet, ist Frl. Mareck eine vorzügliche Vertreterin des Coloraturfaches und wird dabei durch anmuthige Erscheinung und gewandtes Spiel wesentlich unterstützt; von namhaftem Erfolge waren besonders die Leistungen der genannten Künstlerin als Lucia und Maria in Donizetti's gleichnamigen Opern, als Zerline in Auber's „Fra Diavolo" und Frau Fluth in O. Nicolai's „Lustigen Weibern", sowie in Meyerbeer's Opern: „Hugenotten", „Robert der Teufel" und „Dinorah". Schliesslich veranstaltete Frl. Mareck noch ein Abschiedsconcert im grossen Saalbau des Künstlervereins, welches ausser einigen namhaften Mitgliedern der hiesigen Bühne auch durch Hrn. Otto Schelper von der königl. Oper in Berlin collegialisch unterstützt wurde und aussergewöhnlich starken Zuspruch, sowie in den einzelnen Vortragssätzen lebhaften Beifall fand. — Die Privatconcerte fahren fort, ihr gewähltes und, man darf wohl sagen, verwöhntes Publicum zu unterhalten, zu befriedigen und theilweise zu überraschen. So herrschte im 5. Abonnementconcert über die Leistungen des Violinvirtuosen Hrn. Concertmeister Johann Lauterbach aus Dresden nur Eine Stimme der Begeisterung, und dennoch wurden am 6. Concertabende die Vorträge des königl. Kammervirtuosen Hrn. Jules de Swert aus Berlin auf dem Violoncell mit nicht geringerem Entzücken aufgenommen; im 8. Privatconcert war dagegen wieder Hr. Capellmeister Wallenstein aus Frankfurt a. M. als vorzüglicher Clavierkünstler der Held des Abends. So begannen die Privatconcerte, so nehmen sie voraussichtlich bis zum Abschlusse am 11. Abende ihren Verlauf; theils sind es hervorragende Instrumentalisten, theils berühmte und besonders begabte Gesangskünstler, dazwischen auch Chorleistungen der Singakademie, welche miteinander in neuen Vorträgen wetteifern. Die tüchtigen Leistungen unseres braven Orchesters und die bewährte Direction Reinthaler's wird ziemlich als selbstverständlich ohne besonderes Aufheben dahingenommen. Nächstens Ausführlicheres über diese interessanten Abende. —th.

Cöln, den 5. Febr. Das 6. Abonnementconcert unter Leitung Dr. Ferd. Hiller's bestand nur aus vier Nummern: Ouverture zu „Manfred" von Schumann, Adagio und Allegro aus dem 6. Violinconcert von Spohr, Symphonie in D-dur von Mozart und endlich Messe in Cdur von Beethoven. Die Ouverture zu „Manfred" wurde nicht gerade meisterhaft executirt; Fehler sind zwar nicht gemacht worden, aber man merkte dem Ganzen an, dass die sichere Beherrschung der technischen Schwierigkeiten fehlte. Bei dem augenblicklichen Bestande des Orchesters, welchem der Krieg viele tüchtige Kräfte entzogen hat, waren eine oder zwei kurze Proben für eine solche Ouverture nicht genügend. Die beiden Sätze aus dem Violinconcert (Adagio und darauf 1. Satz) wurden von Herrn Concertmeister G. Japha von hier vorgetragen. Die grossen Schwierigkeiten des Allegro — zahlreiche Terzen- und Octavengänge —, andererseits die hübschen Cantilenen des Adagio gaben Herrn Japha Gelegenheit, sich allseitig nach Technik wie Vortragsweise als höchst gediegener Virtuos zu bewähren. Der Ton seiner Violine hat einen männlichen, kräftigen Timbre — einen gebräunten Teint, möchte man sagen, der bei leidenschaftlichen Steigerungen hinreissend wirkt. Dieser Kraft steht ein nicht minder schön ausgebildetes und tonvolles pp gegenüber. Reicher und verdienter Beifall lohnte das schöne Spiel. Die Mozart'sche Symphonie wurde recht trefflich gespielt. Den zweiten Theil des Concertes füllte die Beethoven'sche Messe aus. Die Soli waren in den Händen von Frl. Wilhelmine Schwartzkopff aus Trier (Sopran), Frl. Franziska Schreck aus Bonn (Alt), Herrn Jos. Wolff (Tenor) und Herrn Adolph Peltzer (Bass), beide von hier. Frl. Schwartzkopff hat seit der Zeit, dass wir sie zum letzten Male gehört, an Stimmintensität und Klarheit des Tones bedeutend gewonnen. Das Einzige, was noch zu recriminiren wäre, ist die mitunter etwas scharfe Intonation. Frl. Schreck ist längst als treffliche Oratoriensängerin hierorts bekannt. Die beiden Herren sind Dilettanten mit prächtigen Stimmmitteln, welche ihrer Aufgabe ganz gut gerecht wurden. Das Werk wurde vom Chor mit sichtlicher Begeisterung gesungen und exact durchgeführt. Blos der Alt hätte vielleicht einer grösseren Fülle bedurft. Ueber Beethoven'sche Messen ist namentlich im vorigen Jahre soviel Gereimtes und Ungereimtes geschrieben, die Beethoven'sche Gottesidee so allseitig beleuchtet worden, dass es gänzlich überflüssig ist, ein Wort weiter zu verlieren. — Unter den hier internirten französischen Officieren befindet sich ein capitaine d'état major, ein noch junger Mann, Mr. L. Voyer, der durch grossartige Claviertechnik in unseren künstlerischen Kreisen ein gewisses Aufsehen macht — insoweit er eben nur Dilettant —. Interessant ist dabei, dass Herr Voyer mit Vorliebe Compositionen von C. M. v. Weber spielt, wenigstens hörten wir von ihm im Tonkünstler-Verein Weber's Sonate in D-moll und in der Soirée der Philharmonischen Gesellschaft dessen Concertstück. Wie bemerkt, dürfte er in eminenter Fingerfertigkeit und Sicherheit von wenigen Virtuosen übertroffen werden, namentlich zeigt sich die linke Hand von ungewöhnlicher Stärke. Das Concertstück von Weber in so rapidem Tempo zu hören, war wirklich eine Freude; übrigens wurde es auch mit vieler Feinheit executirt. A. G.

Crefeld. Das 3. Abonnementconcert des Singvereins fand am 20. Januar statt und zwar unter der Leitung des Hrn. Musikdirector Volkland aus Leipzig. Frau Clara Schumann trug das G dur-Concert von Beethoven, Impromptu (Cismoll) von Chopin, Nachtstück (F dur) von Schumann und Scherzo (Presto, Op. 16) von Mendelssohn vor. Der Singverein brachte zwei Novitäten: „Flucht nach Egypten" und „Morgenstunde" für Sopransolo, Frauenchor und Orchester von Max Bruch. Das Sopransolo hatte Frl. Marie Büschgens freundlichst übernommen. Eingerahmt wurde das Programm durch die „Euryanthen"-Ouverture von Weber und Ouverture, Scherzo und Finale von Schumann. — In Hrn. Alfred Volkland lernten wir ein Directionstalent von seltener Kraft kennen. Er wusste in den verhältnissmässig wenigen Proben Chor und Orchester sowohl in Hinsicht auf technische als auch auf geistige Erfassung der von ihnen vorzutragenden Tonstücke zu einer Sicherheit und Klarheit zu bringen, welche beim Publicum einen ganz überraschenden Eindruck und die lebhafteste Anerkennung hervorriefen. — Das Spiel der Frau Schumann war, um es mit einem Wort zu bezeichnen, unvergleichlich. Ihr Vortrag des G dur-Concertes gehört im Gebiete der musikalischen Reproduction zu den höchsten Leistungen der Gegenwart. — Die Bruch'schen Gesangstücke, welche von dem durch jugendliche Frische sich auszeichnenden Frauenchor mit einer, dem Charakter der Compositionen angemessenen Feinheit und Innigkeit zur Geltung gebracht wurden, fanden lebhaftesten Beifall. Namentlich übte die „Morgenstunde" eine fortreissende Wirkung aus. Das äusserst dankbare, dabei aber doch eine gut geschulte Sängerin erfordernde Sopransolo fand durch Frl. Büschgens in anerkennenswerther Weise Wiedergabe. — Die Leistungen des Orchesters hatten unter Hrn. Volkland's meisterhafter Direction an diesem Abend eine hier kaum dagewesene Wirkung zur Folge. Gleich bei der Ouverture fühlte sich das Publicum ganz elektrisirt. Es war eine echt künstlerische Begeisterung, welche durch den Dirigenten den Ausübenden und Zuhörenden sofort bei den ersten Klängen des Weber'schen Werkes eingeflösst wurde und welche bis zum Schluss nicht nur in Spannung blieb, sondern sich noch aufs Höchste steigerte. Es

gelang dabei Alles; die kritischen Stellen für die Bläser sowohl, wie die für die Streichinstrumente. Auch die feinen Schumann'schen Orchestersätze wurden in geistig gleich belebter und formell durchaus gelungener Weise zu Gehör gebracht und beschlossen einen Concertabend, welcher unserem Publicum ein unvergesslicher bleiben wird. B. R.

Hamburg, 10. Februar. Gestern fand das zweite diesswinterliche Concert der Singakademie im Saale Sagebiel statt, und zwar unter Leitung des ersten Concertmeisters des Philharmonischen Vereins, Hrn. J. Böie, der im letzten Augenblick die Stellvertretung des erkrankten artistischen Directors der Singakademie, Hrn. Bernuth, übernommen hatte. Wenn anders nun in Anbetracht des vorerwähnten Umstandes nicht mit allzu hohen Forderungen an die Ausführenden herantritt, wird man den diesmaligen Leistungen derselben seine Anerkennung nicht versagen können. Hr. Böie leitete den ihm fremden Tonkörper mit Umsicht und Energie, und dieser letztere fügte sich willig dem Ersteren. So kamen denn das den ersten Theil des Concertes bildende Requiem von Cherubini, sowie Beethoven's im zweiten Theil folgenden „Ruinen von Athen“ in zumeist wohlgelungener Weise zu Gehör. Die Basspartie des Oberpriesters in den „Ruinen von Athen“ führte Hr. Bretschneider vom hiesigen Stadttheater würdig durch; auch die anderen Solopartien hatten in Mitgliedern der Singakademie tüchtige Vertreter gefunden. Robert Heller's die einzelnen Nummern der Beethoven'schen Composition verbindende Strophen, die sich übrigens ziemlich treu an den Kotzebue'schen Originaltext anschliessen, wurden von Hrn. Tomann vom hiesigen Stadttheater verständnissvoll gesprochen. —ff.

London. Am 1. Febr. wurde von der New Philharmonic Society die Cantate „The Isle of Calypso“, eine Composition des verstorbenen E. J. Loder, aufgeführt. Das Programm des 14. Crystal-Palace-Saturday-Concert enthielt Mendelssohn's Italienische Symphonie, Sterndale Bennet's Ouverture „Die Najaden“ und Gounod's Ballet-Musik aus „Faust“. Im 15. Concerte kamen eine Symphonie (Bdur) von Haydn und die Ouverturen zu „Figaro's Hochzeit“ von Mozart und die in Cdur (Trompeten-Ouverture) von Mendelssohn, sowie durch Herrn Oskar Beringer Schumann's Pianoforteconcert in Amoll, Op. 54, zur Aufführung. Das 5. Londoner Balladen-Concert brachte eine neue Composition des Fürsten Poniatowsky, „The Yeoman's Wedding Song“, welche Hr. Santley sang. In dem Saturday-Popular-Concert vom 4. Febr. wurde Fr. Schubert's Octett in Fdur, sowie das Andante und Scherzo aus Mendelssohn's nachgelassenem Quartett aufgeführt. Ausserdem spielte Frau Schumann Chopin's Barcarole, Op. 60, und mit Herrn Piatti Mendelssohn's Violoncellsonate in Ddur, Op. 58. Frl. Löwe und Herr Stockhausen sangen. Das Programm des nächsten dieser Concerte am 6. Febr. brachte die Streichquartette in Adur, Op. 13, von Mendelssohn und in Dmoll (Op. posth.) von Schubert. Frau Schumann spielte auch diesmal und zwar mit Hrn. Sainton eine Violinsonate (Adur) von Mozart und als Soli „Phantasiestück“ und „Arabeske“ von Schumann. Herr Stockhausen sang Lieder von Schubert und Schumann. Für ihr zweites eigenes Concert, welches Frau Schumann am 8. Febr. abhielt, hatte dieselbe Clementi's Sonate Op. 40, Schumann's Sonate (Gmoll) Op. 28, Clavierstück (Edur) von Schubert (aus dem Nachlasse), Scherzo von Mendelssohn, Gigue (Bmoll) von Graun, die Variationen „The harmonious Blacksmith“ von Händel und Andante (Edur) von St. Bennet (man sieht, viel Concessionen dem englischen Geschmacke) gewählt. Herr Stockhausen vermehrte das Programm durch den Vortrag einiger Lieder. Herr Ridley Prentice hat seine Monthly-Popular-Concerts vom Süden Londons nach der Nord-West-Vorstadt verlegt. Am 9. Febr. begann eine neue Reihe derselben mit Schubert's Pianofortetrio (Bdur) durch die HH. Prentice, Straus und Piatti, Beethoven's Violoncellsonate (Adur) durch die HH. Prentice und Piatti ausgeführt. Ausserdem spielte Hr. Straus noch Bach's Chaconne und Hr. Prentice Mendelssohn's Andante cantabile und Presto agitato und Frau Dowland sang einige Lieder 9.

München, 10. Februar. Was seit Wochen in musikalischer Hinsicht hier geleistet wird, ist theils so uninteressant und theils so unerquicklich (z. B. die neuliche Darstellung „Robert des Teufels“), dass Ihren Lesern wenig Gefallen mit Beschreibung solch mühseliger Aufführungen geschähe, nur die liebenswürdige Operette Franz Schubert's: „Der häusliche Krieg“ verdient besonderer Erwähnung, da ihre frischen und innigen Melodien so sehr zu Herzen sprachen und hier auch die Vertheilung der Rollen eine glückliche war. Bei Anhörung derselben kamen mir Zeichnungen in den Sinn, die ich einst in den Mappen des am 8. d. Mts. in der Blüthe seines genialen Schaffens heimgegangenen Meisters Moritz von Schwind gesehen und welche mit allem Rechte musikalische Compositionen genannt werden können, weshalb Sie vielleicht nicht ungern eine Skizze derselben in Ihrem „M. W.“ aufnehmen; denn der Tribut, den hier Schwind seinen Freunden auf so zarte Weise zollt, verdient gekannt zu sein. Besonders in Erinnerung sind mir folgende Compositionen: A) Das deutsche Lied, durch einen architektonischen Brunnen dargestellt, auf dessen, mit dem Relief-Medaillon Haydn's gezierten Mittelbau eine edle weibliche Gestalt als Allegorie des Liedes sitzt, zu deren Füssen Beethoven und Mozart in ganzer Figur stehen. Tiefer unten sind die Büsten Schubert's und anderer hervorragender deutscher Liedercomponisten angebracht. An der Treppe des Marmorbeckens steht eine schöne weibliche Figur, die mit einer Schaale aus dem Brunnen schöpft und sie gefüllt darreicht — als Symbol der Sängerin, die den Labetrunk des deutschen Liedes am Quell geschöpft, bietet. — B) Entwurf zu einem Grabdenkmal Schubert's, dessen Portraitbüste den Mittelpunct des Denksteines bildet. Ein Engel mit ausgebreiteten Schwingen bewacht den Schlummer des heitern und traurigen Liedes in Gestalt zweier reizender Mädchen. Das ernste Lied neigt sich über die Leyer, indessen das heitere Lied den schönen, freundlichen Kopf schlafend an das Knie des sitzenden Engels zurücklegt. Die vom Schlafe entkräfteten Arme sinken lieblich herab und im Schoosse ruht die rosenbekränzte Mandoline. Der wachende Engel legt zum Zeichen des Schweigens den Zeigefinger an die Lippe und hält in der Linken eine Palme. Diese Gruppe ist unbeschreiblich zart und schön in Gedanke und Form. — C) Ein Seitenstück zu Obigem bildet ein von Rosen und Epheu umrankter Felsen-Denkstein an einem Seegestade als Illustration des Schubert-Liedes: ....

> Die grünen Gräser lispeln dann:
> Schlaf süss, du guter, alter Mann,
> Und mancher liebe Vogel ruft:
> O lasst ihn ruhn in Rosengruft.
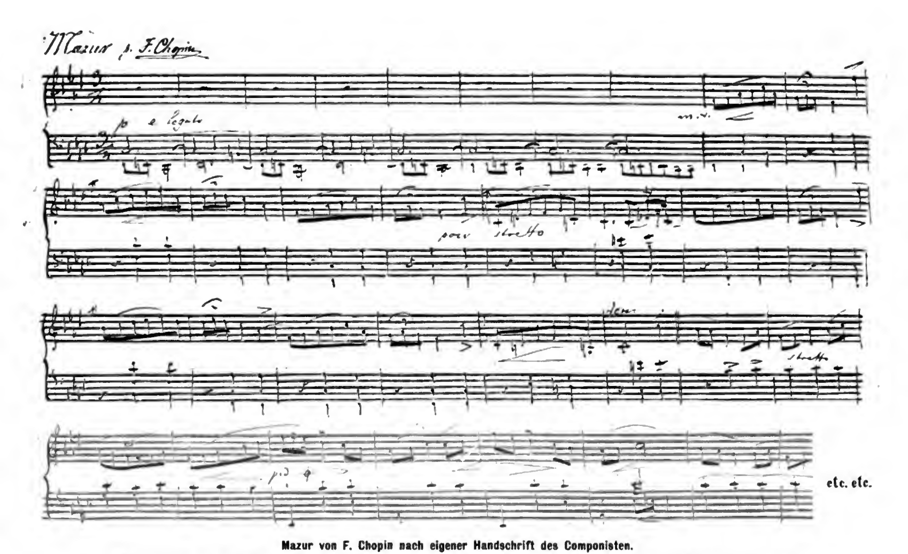
Der Felsen neigt sich über eine schilfbewachsene Höhle, in welcher vier reizende Nixen dem Grabliede eines Vogels lauschen. Freundschaftlich umschlungen tragen sie das Gepräge verschiedener Individualiät und Auffassung; während die Eine lächelt, beugt die Andere trauernd den lieblichen Kopf; die Dritte hält einen Immortellenkranz bereit. Das Landschaftliche verbindet sich reizvoll dem Figürlichen, und aus dem Ganzen weht der Hauch musikalischer Grazie und poesievollen Zaubers. — Wie herrlich es Schwind versteht, den gewöhnlichsten Lebensepisoden einen verklärenden Schleier zu überbreiten, zeigt er in einer anderen Skizze. D) Eine Bühnensängerin wendet sich vom Theater dem Kirchengesange zu. Indem sie den Chor einer romanisch stilisirten Capelle betritt, erhebt sich St. Cäcilia von ihrem Throne und küsst die Neuangekommene auf die Stirn. In diesem Augenblicke gleitet aller Theaterschmuck von der Sängerin ab, das falsche Diadem, der Purpurmantel, die Perlenbänder fallen von ihr und ein liebliches Kind küsst ehrfurchtsvoll die Hand der Neugeweihten. — Auch an Humor fehlt es dem grossen Zeichner nicht, was Ihnen eine kleine Beschreibung der folgenden Skizze beweisen möge. E) Unter einem mächtigen Eichbaume sitzt Beethoven und componirt an der „Eroica“. Der Hintergrund links zeigt die Stadt Wien. Zu des Componisten Füssen liegt ein prachtvolles Weib (die Donau) und lauscht dem Herzschlage des grossen Mannes, — doch plötzlich wird sie gestört, denn hinter einem Busche liegt ein schwäbischer Bauer (Allegorie des Flusses Lech), der sie mit drolligem Gesichte auf die Schulter tupft und ihr ein Häuschen der nahe liegenden Stadt Rain zeigt, darin eben Franz Lachner's Wiege steht. M.

St. Petersburg. Das 4. Symphonieconcert der Russischen Musikgesellschaft erfreute sich der Mitwirkung Anton Rubinstein's, welcher für den erwarteten aber nicht eingetroffenen Joachim

eingetreten war. Das Programm bestand aus Mendelssohn's A dur-Symphonie, dem G dur-Concert für Pianoforte von Beethoven, einem „Pater noster" für Chor von Liszt, den Symphonischen Etuden von Schumann und dem Finale der Legende „La damnation de Faust" von Berlioz. Hr Rubinstein spielte ausserdem noch als Zugabe ein Stück von Schubert. Sein Spiel erregte wie immer grossen Beifall. Weniger gefallen wollten dem Publicum die Werke von Liszt und Berlioz; dagegen vergnügte es sich an der Mendelssohn'schen Musik, was allerdings nicht viel zu sagen hat. Das folgende (5.) Concert brachte ebenfalls bereits eingebürgerte, sowie dieses Vorrechts noch entbehrende Compositionen. Wir nennen zuerst Beethoven's 8. Symphonie, welche mit besonderer Feinheit und Zartheit executirt und in allen ihren Schönheiten zur vollen Geltung gebracht wurde. Bei Anhörung der zwei Stücke, Entr'act und Scene, aus der Oper „Judith" von Sserof, dem begabten russischen Künstler, dessen plötzlicher Tod für Russland ein bedeutender Verlust ist, wollte uns bedünken, als ob man zum Andenken dieses Tonsetzers ein passenderes Werk hätte aufführen können; denn wenn auch feurig und schwungvoll, so kann doch die Musik eines Marsches und Balletes noch keinen rechten Beleg von der Tragweite eines schöpferischen Talentes geben. Besonders anmuthig aus diesen Fragmenten heben sich einige träumerische, weiche Melodien hervor, die aber leider durch den Doppelchor der Frauen nicht zur rechten Geltung gelangten. In der Chorphantasie Op. 80 von Beethoven spielte Prof. Winterberger die Clavierpartie mit allem Eifer, einen etwas klanglosen Flügel zu begeistern. Nach dem Zettel hat der Componist selbst 1868 die erste Aufführung dieses Werkes geleitet. Hohes Interesse erregte die Vorführung der Liszt'schen symphonischen Dichtung „Die Hunnenschlacht", doch verbietet uns der Raum, hier unsere subjectiven Bedenken gegen Einzelnes in dieser Schöpfung eingehend zu erörtern. Die Ausführung war eine klare, tadellose.

Prag, 12. Febr. Am 4. d. M. wurde im Probesaale des Musikconservatoriums ein Manuscript-Concert für Piano in Es von Dr. Ambros, dem gelehrten Verfasser einer bekannten Geschichte der Musik, vor einem kleinen geladenen Publicum aufgeführt. Den für Sophie Menter geschriebenen Clavierpart spielte die Pianistin Frl. Sophie Dittrich, das Orchester bestand aus den Zöglingen des Conservatoriums unter Leitung des Directors Krejci. Das neue Werk des berühmten Musikhistorikers ist schon mit Rücksicht auf die Persönlichkeit des Componisten geeignet, höheres Interesse zu erregen und soll nach einer Recension der hier in böhmischer Sprache erscheinenden, von Dr. Ludwig Prochazka redigirten „Blätter für Musik" nicht allein wegen der poetischen Intention und vortrefflichen Factur, sondern auch wegen der Frische der Erfindung und männlichen Kraft des Ausdrucks einer besonderen Beachtung würdig sein. Die Pianistin Frl. Dittrich hatte dem äusserst schwierigen Werke, das insbesondere in der grossen Cadenz des ersten Satzes die höchsten Anforderungen an den Spieler stellt, das gewissenhafteste Studium zugewendet und durch den tadellosen, geistvollen Vortrag neuerdings eine glänzende Probe von ihrem ausserordentlichen Talente abgelegt. — Am 5. gab das blinde Frl. Annette Kuhn aus München ein Concert auf der Zither und der Concertina. Letzteres Instrument hat keine Aussicht, salonfähig zu werden, da sich unter dem anspruchsvollen Namen blos die allbekannte Ziehharmonica verbirgt. Die Concertgeberin wurde von dem zahlreichen Publicum sehr wohlwollend aufgenommen und von den ersten Kräften des deutschen Theaters unterstützt. — Am 27. wird Herr Friedrich Grützmacher, k. sächs. Kammervirtuos, im Vereine mit der Sängerin Frl. Natalie Hänisch ein Concert veranstalten, das einen echten Kunstgenuss verspricht. — Im deutschen Landestheater wurde Verdi's „Traviata" neu einstudirt aufgeführt und mit Beifall aufgenommen, wozu die Besetzung der Titelrolle mit Frl. Hofrichter wesentlich beitrug, die ihrer ebenso dankbaren, als schwierigen Aufgabe in hohem Maasse gerecht wurde. Dieselbe verlässt übrigens bald unsere Oper und wird durch Frl. Klettner aus Stuttgart ersetzt werden. — Das Böhmische Nationaltheater bereitet Gluck's „Iphigenie in Aulis" in der Bearbeitung von Rich. Wagner zur Aufführung vor, während die nächste Novität des deutschen Theaters Wagner's „Meistersinger" sein werden. A. K.

Rotterdam, 31. Januar. Im dritten Concert der „Eruditio Musica" am 5. d. M. traten zwei hier bisher noch unbekannte Solisten auf, Frl. Emma Brandes, Pianistin aus Schwerin, und Hr. Nic. Reubsaet, Tenorsänger aus Brüssel. Erstere spielte das G moll-Concert von Mendelssohn, Humoreske (Op. 20, 1. No.) von R. Schumann, Nocturne (Op. 27, No. 2, Desdur) von F. Chopin, Rondo (aus der Sonate Op. 24, C dur) von C. M. v. Weber. Frl. Brandes ist eine junge Virtuosin, die auch hier das ganze Publicum entzückt hat nicht nur durch technische Vollkommenheit, sondern auch durch die Verständniss zeigende Wiedergabe der von ihr gespielten Compositionen. Hrn. Reubsaet's Vortrag von Recitativ und Arie aus „Der Freischütz" und Recitativ und Cavatine aus „Faust" von Gounod liess die Zuhörer kalt. Seine Stimme ist ziemlich kräftig und gut geschult, doch sein ganzer Vortrag ist zu steif und ohne innere Gluth. Die Orchesterwerke dieses Abends waren Fest-Ouverture (Op. 50) von R. Volkmann (erste Aufführung) und Symphonie No. 4 (D moll) von R. Schumann, die vortrefflich gespielt wurden. Die Ouverture, die einen recht festlichen Charakter hat und effectvoll instrumentirt ist, hat sehr gefallen. Das vierte „Eruditio"-Concert fand am 9. d. M. statt und brachte u. A.: Symphonie (G moll) von W. A. Mozart, Arie aus „Giulio Cesare" von G. F. Händel (orchestrirt von J. P. Gotthard), Concert (D dur) für Violine von L. v. Beethoven, erster Theil, zwei Entr'acts aus Helmine von Chezy's Drama „Rosamunde" von F. Schubert (nachgelassenes Werk) und „Die Priesterin der Isis in Rom" von Max Bruch. Solisten waren Frl. Henr. Burenne und Hr. Aug. Wilhelmy. Der Vortrag der Händel'schen Arie hat uns nicht befriedigt, welches theilweise dem zu rasch genommenen Tempo zuzuschreiben ist. Dagegen hat Frl. Burenne die effectvolle Bruch'sche Composition und die Lieder (besonders ein Lied von Goldmark) mit ihrer schönen Altstimme sehr verdienstvoll gesungen. Wilhelmy ist bekanntlich ein Violinist erster Grösse, und er konnte auch jetzt nicht verfehlen, das Publicum zu begeistern (?). Nur war es zu bedauern, dass Hr. W. nicht das ganze Beethoven'sche Concert spielte, zumal der Vortrag des ersten Theils so ganz vortrefflich war. Das Orchester liess, namentlich die Blasinstrumente, in der Symphonie zu wünschen übrig, doch wirkte es dagegen in Schubert's Entr'acts recht schön. Dieses Werk, das hier zum ersten Male ausgeführt wurde, ist ein neuer Beweis für die eminente Schöpferkraft des Tondichters. Besonders die zweite Nummer, welche wie eine anmuthige Idylle vorüberrauscht, hat sehr gefallen. — Am 12. d. M. gab Hr. Director W. Bargiel ein sehr interessantes Concert unter Mitwirkung der Frau Clara Schumann und des hiesigen Gesangvereins mit dem von Ihnen bereits in No. 7 d. Blts. vollständig mitgetheilten Programm. — Frau Schumann ist eine Künstlerin im edelsten Sinne des Wortes, und es würde eine Banalität sein, noch etwas zu ihrem Lobe zu sagen. Sie hat auch diesmal wieder den Zuhörern den reinsten Kunstgenuss bereitet. Sogleich bei ihrem Erscheinen auf dem Orchester wurde Frau Schumann als eine liebe und hochgeschätzte Bekannte mit Jubel und Tusch empfangen und ihr auf diese Weise ein herzliches Willkommen zugerufen. Der Chor war diesen Abend nicht immer befriedigend; Schumann's vortreffliches charaktervolles Gemälde „Zigeunerleben" machte aber davon eine Ausnahme und wurde rauschend empfangen. Auch das Orchester war in der Beethoven'schen Phantasie Op. 80 unsicher. Das hübsch instrumentirte Bargiel'sche Adagio für Violoncell wurde von Hrn. Oscar Eberlé mit schönem Ton und Innigkeit vorgetragen; des Concertgebers Symphonie, die recht gut ausgeführt wurde, hat uns noch mehr gefallen, als voriges Jahr bei der ersten Aufführung und ist allerdings ein sehr gediegenes, achtungswerthes, wenn auch in den Motiven weniger originelles Werk. — Die dritte Quartett-Soirée der HH. Wirth, Kunze, Meerloo und Eberlé am 26. d. M., deren Programm Sie ebenfalls Ihren Lesern bereits mittheilten, war eine recht genussreiche, denn es wurden die verschiedenen Werke mit grosser Vollendung ausgeführt. Es verdient alle Anerkennung, dass man sich bemüht, Compositionen vorzuführen, die hier noch gar nicht oder sehr wenig bekannt sind, und war die Wahl von Schubert's Quartettsatz und Bach's Concert eine recht glückliche zu nennen.



Mazur von F. Chopin nach eigener Handschrift des Componisten.

(Mit Bewilligung des Verlegers und gleichzeitigen Besitzers des Originals, Hrn. C. F. L. Gurckhaus [Fr. Kistner] in Leipzig.)

Concertumschau.

Amsterdam. Das 5. Concert der Maatschappij „Felix meritis" am 3. Febr. brachte an Orchesterwerken Dietrich's jetzt vollständig die Runde in Holland machende Dmoll-Symphonie und die Ouverturen zur „Schönen Melusine" von Mendelssohn und „Michel Angelo" von N. W. Gade.

Basel. 7. Concert der Concertgesellschaft: Bdur-Symphonie von Gade, „An die Musik", für Solostimmen, Chor und Orchester von Grimm, Vorspiel zum 1. Act, Einleitung zum 3. Act und Brautlied aus „Lohengrin", Matrosenchor aus dem „Fliegenden Holländer" und „Tannhäuser"-Ouverture von Wagner. — 5. Soirée für Kammermusik: Fdur-Streichquartett von Haydn; Lieder von Spohr, Schubert und Mendelssohn (Frl. Schröter); Gmoll-Streichquintett von Mozart.

Berlin. Concert des Stern'schen Gesangvereins mit Kiel's Requiem und einigen Nummern aus Händel's „Judas Maccabäus". — 6. Symphonie-Concert der königl. Capelle im Opernhause: Dmoll-Symphonie von Spohr, Ouverture zum „Märchen von der schönen Melusine" von Mendelssohn, Sinfonie militaire von Haydn, Festouverture von Rietz.

Breslau. Benefiz-Concert der Breslauer Theatercapelle am 16. Febr.: Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, Pastoralsymphonie von Beethoven, Ouverture zu „Jessonda" von Spohr, Violinconcert von Mozart (gespielt von Hrn. Concertmeister Trautmann), Symphonie No. 4 in Dmoll („In stiller Nacht") von Ad. Fischer, Ouverture zu „Figaro's Hochzeit" von Mozart. — 7. Abonnementconcert der Breslauer Concertcapelle: Adur-Symphonie von Mendelssohn, Ouverture „Zur Namensfeier" von Beethoven, „Kamarinskaja" (Phantasie für Orchester) von Glinka etc. — Concert des Thoma'schen Gesangvereins im Springer'schen Saale am 18. Febr.: Musik zu Goethe's „Faust" von Fürst Radziwill etc.

Brüssel. Am 19. Extraconcert des Hrn. Pasdeloup (des Pariser?): „Athalia"-Ouverture von Mendelssohn, Gdur- und Esdur-Concert (ein seltener Fall in einem Concert!) von Beethoven (Hr. L. Brassin), Ouverture zum „Fliegenden Holländer" von Wagner etc.

Cassel. 4. Kammermusiksoirée am 14. Febr.: Adur-Quartett (Op. 41) von Schumann, Septett in Amoll (Op. 147) von Spohr etc.

Dordrecht. Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst führte am 27. Jan. Händel's „Samson" auf. — 2. Damenconcert am 3. Febr. mit Beethoven's 4. Symphonie, den Ouverturen zum „Berggeist" von Spohr und zu „Joko" von Lindpaintner, ferner Violinsoli von Beethoven, Schumann und Ernst (der Gast Hr. Wilhelmy hat dem Programm nach sein Repertoire mit des Letzteren Elegie bereichert!) und Vocalsoli von Beethoven, Nicolai und Schubert.

Dresden. Wohlthätigkeitsconcert im Hoftheater am 22. Febr.: Ouverture zu „Anakreon" von Cherubini, „Kampf und Sieg", Cantate von C. M. v. Weber, Adur-Symphonie von Beethoven.

Frankfurt a. M. 7. Kammermusik der Museumsgesellschaft am 20. Februar: Dmoll-Quartett (Op. 74, No. 3) von Spohr, Amoll-Sonate für Pianoforte (Op. 42) von Schubert, Amoll-Quartett (Op. 132) von Beethoven.

Haag. Beethoven-Concert der Musikgesellschaft „Polyhymnia" am 27. Jan.: Messe in Cdur, Chorphantasie Op. 80 etc.

Jauer. Patriotisches Concert des Gesangvereins: „Herr, bleibe bei uns", fünfstimmiger Chor von O. Fischer, „Die Rose lag im Schlummer", für Chor und Pianoforte von H. Berthold, Vaterlandshymnus für Solo, Chor und Pianoforte von O. Beständig etc.

Leipzig. Abendunterhaltung im Conservatorium der Musik am 18. Febr.: Fdur-Streichquartett von Mozart, Violinsonate in Fdur von Beethoven, Lieder mit Pianoforte von F. Hiller, Phantasie in Fmoll für Pianoforte zu 4 Händen von Schubert, Concertstück für Pianoforte und Orchester von C. Reinecke (Hr. Maas aus London), Gesangsvorträge des Frl. Regan aus Wien als Gast. — 54. Concert des Dilettanten-Orchestervereins am 19. Febr. mit Symphonie von Haydn (No. 2 der Härtel'schen Ausgabe), den Ouverturen zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck und „Die weisse Dame" von Boieldieu, sowie Vocalsoli. — Das Gewandhausconcert am 23. Febr. zum Besten des Orchester-Pensionsfonds war à la Ullmann, d. h. unter Herbeiziehung möglichst vieler Solisten arrangirt. Als einziges Orchesterstück hatte man C. Reinecke's „Friedensfeier"-Ouverture gewählt.

Mainz. 1. Symphonieconcert unter Lux' Leitung: Ouverture Op. 124 von Beethoven, „Das Mädchen am Strande", Sopransolo mit Orchester von W. Freudenberg, Lieder: „Das Mädchen von Kola" von W. Hill und „Suleika" von W. Freudenberg, Schubert's Cdur-Symphonie.

Mannheim. 3. Musikalische Akademie: Gmoll-Symphonie von Mozart, „Weltliche Cantate" von Marcello (Frau Joachim), Violoncellconcert von Schumann (Hr. Cossmann), „Euryanthen"-Ouverture von Weber etc.

Minden. Musikvereinsconcert zum Besten der verwundeten Krieger: Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, „Kampf und Sieg" von Weber, Gesangssoli von Rossini, Schumann und Mozart und ein Violoncellsolo.

New-York. 2. Concert der Philharmonic Society: Ocean-Symphonie von Rubinstein, Ouverturen zu „Anakreon" von Cherubini und „Ruy-Blas" von Mendelssohn, Clavierconcertsätze von Beethoven und Bennet (Hr. Rich. Hoffmann). — 1. Concert des Hrn. Th. Thomas: „Tannhäuser"-Ouverture von Wagner, Scherzo für Orchester von Goldmark, 1. Clavierconcert, sowie Prélude und Fuge von Liszt (Frl. Anna Mehlig), Schubert's von Liszt instrumentirter Reitermarsch etc. — 2. Concert des Hrn. Th. Thomas: Pastoralsymphonie von Beethoven, Emoll-Concert von Chopin (Frl. Mehlig), „Eine Faust-Ouverture" von R. Wagner etc.

Salzburg. 1. Vereinsconcert des Mozarteums: Symphonie (Cdur) von Haydn, Andante und Rondo für Violoncell von Molique, Arie für eine Bassstimme mit Contrabassolo von Mozart, Beethoven's Ouverture zu „Coriolan". „Die Zusammenstellung dieses Programms beweist zur Genüge die künstlerische Befähigung des Hrn. Dr. Otto Bach" bemerkt hierzu ganz ernstlich ein anderes Blatt.

Stuttgart. 4. Soirée für Kammermusik: Violinsonate (Esdur, aus Op. 12) von Beethoven, Violoncellsoli von R. Volkmann und Goltermann, Claviersoli von Field, Mendelssohn und Bach, Sonate „Le Tombeau" von Leclair, Claviertrio Op. 102 von J. Raff.

Wien. Concert des Prof. J. Epstein: Händel's dreisätziges Bdur-Clavierconcert mit Streichorchester, Amoll-Claviersonate von Schubert, Edur-Variationen für zwei Claviere von E. Rudorff, Lieder von Pergolese, Lotti etc.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Leipzig. Die unter Leitung des Impresario B. Pollini stehende italienische Sängergesellschaft wird im Laufe des nächsten Monats auch unserer Stadt einen Besuch abstatten. — **Bremen.** Am 15. d. M. gastirte im hiesigen Stadttheater der königl. preuss. Hofopernsänger Hr. Stägemann aus Hannover im „Nachtlager von Granada". — **Breslau.** Hr. Niemann trat am 13. d. M. nochmals als Lohengrin auf, liess am 15. und 17. den Masaniello resp. Raoul folgen und beschloss am 19. sein glänzendes im Ganzen 10 Abende umfassendes Gastspiel als Fra Diavolo.— **Dresden.** Frl. Orgeni vom Hoftheater zu Hannover beendete am 13. d. M. als Marie („Regimentstochter") ihr hiesiges Gastspiel, nachdem sie noch am 12. als Agathe im „Freischütz" aufgetreten war. — **Frankfurt a. M.** Hrn. Th. Wachtel's 5. Gastrolle im Stadttheater (13. d. M.) war der Chapelou; am 16. trat der Sänger als Lyonel in der „Martha" auf und wiederholte am 18. nochmals die erstgenannte Rolle. Im Thalia-Theater setzten am 12. d. M. („Kakadu") Frl. Julie Koch und Hr. Carl Swoboda ihr Gastspiel fort; Frl. Koch beschloss dasselbe am 19. d. M. — **Hamburg.** Am 16. d. M. eröffnete Frl. Orgeni aus Hannover im hiesigen Stadttheater als Lucia von Lammermoor eine Reihe von Gastrollen und liess am 18. die Rosine („Barbier von Sevilla") folgen. Die dritte Gastrolle des Frl. Orgeni wird das Gretchen in Gounod's „Faust" (am 20. d. M.) sein. — **München.** Frl. Paumgartner vom Hof- und Nationaltheater

zu Mannheim, die jetzt im hiesigen Hoftheater gastirt, errang kürzlich als Margarethe (Gounod's „Faust") bedeutenden Erfolg. Im Laufe des nächsten Monats wird die dramatische Sängerin Frl. Lüdecke aus Schwerin an der hiesigen Hofbühne gastiren. — **St. Petersburg.** Die Sängerin Fr. Marie Sass ist von hier nach Wien gereist, um sich von da weiter nach London und Madrid zu begeben. Nach Schluss der italienischen Opernsaison wird Frl. Adeline Patti von hier nach Moskau reisen, um dort in drei Concerten mitzuwirken. Auch die HH. Everardi, Bagaggioli und Corsi werden in Moskau erwartet. — **Prag.** Im hiesigen czechischen Nationaltheater eröffnete Signora Ostava Torriani, Primadonna vom Teatro „Carlo Felice" zu Genua, am 13. d. M. einen Gastspielcyklus als Lucia von Lammermoor. Zwei Tage später („Troubadour", 15. d. M.) gab Signora Torriani ihre zweite Gastrolle. — **Stuttgart.** Die königl. bayr. Kammersängerin Frl. Sophie Stehle aus München gab am 19. d. M. im hiesigen Hoftheater ein einmaliges Gastspiel als Elsa im „Lohengrin". — **Wien.** Frl. Sessi beendete ihr hiesiges Gastspiel am 18. d. M. als Gilda in Verdi's „Rigoletto".

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 18. Februar: 1) „Lob und Ehre und Weisheit", von H. G. Wagner (um 1720). 2) „Wie lieblich sind auf den Bergen", von E. F. Richter. Am 19. Febr.: „Nicht so ganz wirst meiner du vergessen", Chor von M. Hauptmann. — **Chemnitz.** a) St. Jacobikirche am 19. Febr.: „Herr, wende unser Gefängniss", aus dem 126. Psalm von E. F. Richter. — b) St. Johanniskirche am 19. Febr.: „Ave, agne Dei" („Ave verum" für Chor a capella) von Mozart. — **Dresden.** Kreuzkirche am 18. Februar: 1) „Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name", Motette von M. Hauptmann. 2) „Domine exaudi", Graduale von Reissiger. — **Magdeburg.** Domkirche am 19. Febr.: „Ich war dem Tode nahe", Motette von Möhring. — **Weimar.** Stadtkirche am 19. Febr.: „Jesus, unsre Freude", von Vittoria. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 19. Febr.: 1) Messe in C von Wittassek. 2) Graduale („Miserere nostri") v. Salieri. 3) Offertorium („Misericordias") von Mozart. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 19. Febr.: 1) Festmesse, 2) Graduale und 3) Offertorium von L. Weiss. — c) Dominicanerkirche am 19. Febr.: 1) Messe No. 1 in F von Horak. 2) Graduale („O sanctissima", für Sopransolo) von Joh. Krall. 3) Offertorium („Ave Maria", in Des) von Louis Saar. d) Italienische Nationalkirche am 19. Febr.: 1) Messe in D von L. Rotter. 2) Graduale („Confitemini", Sopransolo) von L. Weiss. 3) Offertorium („Salve Regina", in F) von Schubert. — e) Mariahilfer Pfarrkirche am 19. Febr.: 1) Vocalmesse in C von R. Führer. 2) Graduale und 3) Offertorium von Joh. Krall. — f) Altlerchenfelder Kirche am 19. Febr.: 1) Messe in C und 2) Offertorium (Basssolo mit Chor, in Es) von L. Rotter. 3) „Tantum ergo" in C von Schön.

Opernübersicht.

(Vom 12. bis 18. Februar.)

Leipzig. Stadtth.: 12. Die beiden Schützen; 13. Ferdinand Cortez; 15. Robert der Teufel; 17. Martha. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 13. Romeo und Julia (Bellini); 14. Lustige Weiber von Windsor; 15. Oberon; 17. Czaar und Zimmermann. Réunion-Th.: 12. und 16. Postillon von Lonjumeau; 15. Schöne Galathea; 18. Regimentstochter. Walhalla-Volksth.: 12., 15. und 17. Czaar und Zimmermann; 16. und 18. Schöne Galathea, Verlobung bei der Laterne. — **Bremen.** Stadtth.: Nachtlager von Granada. — **Breslau.** Stadtth.: 13. Lohengrin; 15. Stumme von Portici; 17. Hugenotten. Lobe-Th.: 13., 14., 15. und 16. Banditen; 17. Schöne Galathea. — **Cassel.** Königl. Hofth. 12. Oberon; 13. Dorfbarbier (Schenk); 15. Fra Diavolo; 18. Figaro's Hochzeit. — **Chemnitz.** Stadth.: 13., 15. und 18. Oberon. — **Cöln.** Thalia-Th.: 12. Troubadour; 16. Blaubart. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 12. Freischütz; 13. Regimentstochter; 17. Troubadour. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 13. und 18. Postillon von Lonjumeau; 16. Martha; Thalia-Th. 12. und 18. Kakadu; 14. und 16. Leichte Cavallerie (Suppé). — **Hamburg.** Stadth.: 12. Wilhelm Tell; 14. Wasserträger; 15. Die beiden Schützen; 16. Lucia von Lammermoor; 17. Schöne Helena; 18. Barbier. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 12. Don Juan; 16. Stumme von Portici; 17. Nachtlager von Granada. — **Magdeburg.** Stadtth.: 12. Hugenotten. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 12. Don Juan. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 12. Margarethe; 17. Lohengrin. — **Nürnberg.** Stadtth.: 12. Joseph in Egypten; 16. Jüdin. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 14. und 16. La Traviata; 18. Zehn Mädchen und kein Mann. Czech. Nationalth.: 12. Kryspin a kmotra (Ricci); 13. Lucia von Lammermoor; 15. Troubadour; 17. Margarethe. — **Regensburg.** Stadtth.: 15. Fra Diavolo. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 12. Othello; 14. Violetta („La Traviata" von Verdi). — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 12. Der fliegende Holländer; 15. Barbier von Sevilla. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 12. Norma; 13. Zauberflöte; 14. Der fliegende Holländer; 18. Stumme von Portici; 16. Romeo und Julia (Gounod); 18. Rigoletto. Theater an der Wien: 12., 13., 14., 15., 16., 17. und 18. Indigo und die vierzig Räuber.

Aufgeführte Novitäten.

Beständig (O.), Vaterlandshymnus f. Solo, Chor und Pianoforte. (Jauer, Gesangvereinsconc.)

Brahms (J.), Clavierquintett. (Leipzig, Musikabend der „Euphonia".)

— — Streichsextett in G dur. (Ebendaselbst.)

— — Clavierconcert in D moll. (Zürich, 4. Abonnementconcert.)

Dietrich (A.), Symphonie in D moll. (Amsterdam, 5. Concert der Maatschappij „Felix meritis". Jena, 6. Akadem. Concert.)

Fischer (A.), Symphonie in D moll. (Breslau, Benefizconc. der Bresl. Theatercap.)

Freudenberg (W.), „Das Mädchen am Strande", Sopransolo mit Orch. (Mainz, 1. Symphonieconc.)

Goldmark (C.), Scherzo f. Orch. (New-York, 1. Concert des Hrn. Thomas.)

Götz (H.), Clavierquartett. (Zürich, Concert des Autors.)

Grimm (J. O.), „An die Musik", f. Soli, Chor u. Orch. (Basel, 7. Conc. der Concertgesellschaft.)

Hegar (F.), Hymne an die Musik, für Chor u. Orch. (Zürich, Benefizconc. des Autors.)

Kiel (F.), Requiem. (Berlin, Conc. des Stern'schen Gesangver.)

Liszt (F.), „Die Hunnenschlacht", symphon. Dichtung. (St. Petersburg, 5. Conc. der Russ. Musikgesellschaft.)

Raff (J.), Claviertrio in C moll. (Stuttgart, 4. Soirée f. Kammermusik.)

Reinecke (C.), „Friedensfeier"-Ouverture. (Leipzig, Gewandhausconcert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds.)

Röntgen (J.), Cyklus vierhändiger Clavierstücke. (Leipzig, 4. Kammermusik im Riedel'schen Verein.)

Rudorff (E.), Variationen f. 2 Claviere. (Wien, Concert des Prof. Epstein.)

Taubert (W.), Violoncellconc. m. Orch. (Lübeck, 5. Conc. des Musikver.)

Tottmann (A.), „Die stille Wasserrose" und „Ostern", f. gem. Chor und Pianoforte. (Jena, 6. Akadem. Concert.)

Ulrich (H.), Symphonie. (Dresden, 4. Symphonieconc. der königl. Capelle.)

Wagner (R.), Eine „Faust"-Ouverture. (New-York, 2. Conc. des Hrn. Thomas.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 51. Eine Anleitung zur Bildung des musikalischen Urtheils. — Zur Literatur der alten griechischen Musik. — Ein deutscher Text zu Carissimi's Oratorium „Jephtha". — Berichte und eine Notiz.

Cäcilia (Luxemburg) No. 2. Musikalische Briefe. V. — Briefe über Gesangsunterricht. II.

Caecilia (Rotterdam) No. 4. In- und ausländische Berichte.

Echo No. 6. Die Lucca als Choristin. — Kunstnachrichten. — Beilage: Die Durchführbarkeit der Tantième. — Aus den Tonkünstlervereinen. — Notizen.

Euterpe No. 2. Benedictus Dominus, Deus Israel, componirt von G. Flügel. — Lehrplan für den Gesangunterricht in einer vierclassigen Schule. — Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 7. Recension (Albumblätter von H. Scholtz). — Der Originalstoff zu Weber's „Freischütz". Von A. W. Ambros. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 7. Recensionen (R. Viole's „Gartenlaube" und Beethoven-Schriften). — Berichte und Notizen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Das diesjährige Rheinische Musikfest, welches Cöln trifft, soll, wie man hört, die Gestalt eines nationalen Siegesfestes erhalten, wenn anders nicht die sicheren Friedensaussichten Aenderung erleiden.

* Von der Rührigkeit eines Theiles unserer Tonsetzer nach einer Preisausschreibung gibt das heutige die „Musikalische Gartenlaube" betreffende Inserat einen recht schlagenden Beweis.

* Wie man aus Wien schreibt, haben Rich. Wagner, Gounod, Verdi und Sullivan von den Commissären der diesjährigen Internationalen Ausstellung in London schriftliche Einladung zur Composition eines für die Eröffnung der Ausstellung geeigneten Musikstückes erhalten.

* In das laufende Jahr fallen zwei fünfzigjährige Männergesangvereins-Jubiläen, das des Liederkranzes in Stuttgart und das des Männerchors in Stäfa (Schweiz).

* Der aus früheren und gegenwärtigen Schülern des Conservatoriums bestehende Verein „Euphonia" in Leipzig veranstaltete am 18. d. Mts. einen Musikabend mit ausschliesslich J. Brahms'schen Compositionen, eine That, die in Betracht der dasigen Verhältnisse warme Anerkennung verdient.

* In der Faschingswoche werden die in Coblenz befindlichen französischen Gefangenen daselbst im Stadttheater unter Mitwirkung der Sängerin Frau Desirée Artôt einige Vaudeville-Vorstellungen zum Besten ihrer Landsleute geben.

* Der jüngst verstorbene Componist Ssérof hat eine viersätzige Oper, „Die Macht des Teufels", hinterlassen.

* Der Clavierheros Tausig hat sich aus Gesundheitsrücksichten nach Italien begeben.

* Der „Nachtwächter" heisst eine Operette von V. E. Nessler, welche im Leipziger Stadttheater vorbereitet wird. Dieselbe Bühne bringt man mit der ersten Aufführung einer von dem kürzlich verstorbenen Dr. Günther (F. Herther) hinterlassenen Oper in Verbindung.

* Joseph Tichatschek ist in den Ruhestand getreten.

* Frl. Marie Krebs hat sich kürzlich in einer New-Yorker Kirche als Solosängerin vernehmen lassen und „erregte — so meldet die New-Yorker Musikzeitung — durch ihre klangvolle Stimme und schöne Execution ganz ungewöhnliche Sensation."

* Der bekannte Pianist Hr. Th. Ratzenberger hat Stellung am Stuttgarter Conservatorium erhalten.

* Der Hamburger Philharmonische Verein hat in Folge der lebensgefährlichen Erkrankung seines artistischen Directors Hrn. v. Bernuth seine Thätigkeit bis auf Weiteres eingestellt.

* Aus München wird berichtet: Hrn. Nachbaur's Genesung hat so überraschend schnelle Fortschritte gemacht, dass der Sänger bereits am 19. d. M. als George Brown in der „Weissen Dame" zum ersten Mal wieder auftreten wird.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: Herrmann Scholtz, Albumblätter für Pianoforte, Op. 20. — G. Vierling, 3 Clavierstücke, Op. 40. — W. Rauk, Lyrische Tonbilder für Piano, Op. 8. — A. Dietrich, 6 Lieder für eine Alt- oder Baritonstimme mit Pianoforte, Op. 22. — W. Westmeyer, Kaiser-Ouverture für grosses Orchester mit Männerchor ad libitum. [Betrifft den österreichischen, nicht den deutschen Kaiser.] — Alle sinnige Clavierspieler seien auf die eben erschienenen Th. Kirchner'schen Clavierübertragungen von Schumann's „Frauenliebe und -Leben" und „Liederkreis" aufmerksam gemacht. — Rieter-Biedermann's neuester Verlag bietet in bekannter Musterausstattung Haydn's „Salve regina" in G moll, eine Grosse Sonate in D moll für Pianoforte zu 4 Händen, Op. 44, und eine Suite für Pianofortesolo, Op. 52, von B. Damcke, eine Grosse Phantasie und Fuge für Orgel von J. L. Krebs (gest. 1780) und Heft 2—4 von 20 Fugen für Orgel von J. G. Töpfer.

In Sicht: Von Prof. Im. Faisst in Stuttgart werden als demnächst erscheinend vier Kriegs- und Siegeslieder für Männerchor mit Begleitung von Blechinstrumenten und ein Siegespsalm für Männer- oder gemischten Chor mit derselben oder Orgelbegleitung in Aussicht gestellt. — Das bereits signalisirte Concert für Violoncell mit Orchester von J. S. Svendsen wandert in Kürze in die Druckerei.

Kritischer Anhang.

Julius Hey. Dem einigen Deutschland! 1870. Vier Männerquartette mit Begleitung des Pianof. ad lib. München, Aibl. Der Ertrag ist zum Besten der im Felde verwundeten Krieger bestimmt.

Seitdem die grossen Freiheitskämpfe zu Anfang dieses Jahrhunderts in den Körner-Weber'schen Schlachtenliedern die unübertroffenen Muster der so unsäglich abgedroschenen Gattung der Vaterlandslieder hervorgerufen, haben die hochgehenden Wogen grosser politischer und besonders kriegerischer Begebenheiten von nationaler Bedeutung stets eine überfluthende Masse der Production auf dem Gebiete des Männergesanges mit sich gebracht. Während die künstlerische Production, welche doch wesentlich Sammlung des Gemüthes und Geistes, Einkehr in die innere Stille klarer Anschauung und geläuterter, in sich abgeschlossener Empfindung voraussetzt, im Allgemeinen in den aufgeregten Zeiten nationaler Erhebung keine augenblickliche unmittelbar befruchtende Anregung zu erwarten hat, liegt die Sache für das Männergesangswesen gerade umgekehrt: die mannichfachen Berührungspuncte mit den eigentlich volksthümlichen Lebensanschauungen und Gewohnheiten, die Tendenz der Wirkung auf die Masse und durch die Masse, und die hieraus — leider — entspringende Zurückdrängung specifisch künstlerischer Tendenzen, das sind die Bedingungen, welche den Männergesang in Zeitverhältnissen, wie die gegenwärtigen, in eine hervortretende unmittelbare Beziehung zu der allgemeinen Strömung bringen. Dass hierin eine Fülle von Anregung zur Production auf dem Gebiete des Männergesanges liegt, ist ebenso klar, wie, dass diese Anregung in der Regel von dem innerlich belebten Odem der künstlerischen Begeisterung nicht angehaucht ist; es ist also erklärlich, dass und warum die Masse der auch in unseren Tagen wieder erschienenen Vaterlands- und Schlachtenlieder für Männerchor in keinem Verhältnisse zu ihrem inneren Werth steht. Die Aufgabe der Kritik ist schon an sich der ganzen Gattung der Männergesangs-Composition gegenüber eine ziemlich undankbare, zumal sie hier zumeist die Masse der unberufenen dilettantischen Eindringlinge abzuwehren hat, die, weil und wenn sie einen Cursus der Harmonie nothdürftig durchlaufen haben, sich auch gleich als Componisten fühlen und geberden; der hier speciell vorliegenden Gattung gegenüber wächst die Aufgabe insofern, als die treibende Kraft, welche diese Production hervorruft, in ihrer augenblicklichen nationalen und culturhistorischen Bedeutung nicht übersehen oder geleugnet werden kann und als in der

Regel auch mit der Herausgabe derartiger Producte ein beifallswürdiger patriotischer Zweck verfolgt wird. Es bleibt der Kritik nur übrig, immer und immer wieder hervorzuheben, dass, wenn anders die ganze Gattung der Männergesangs-Compositionen Stellung in dem Bereiche der künstlerischen Production behaupten will, es hier ganz besonders gilt, die geringen Ansprüche der singenden Masse nicht durch ein wenig beschwerliches Entgegenkommen zu befriedigen und damit zu befestigen, sondern vielmehr dieselben durch die Nöthigung der Anerkennung und selbstthätigen Aufnahme künstlerischer Tendenzen zu erheben, zu steigern.

Die vorliegenden vier Gesänge von Hey erheben sich kaum über die Masse gleichartiger Compositionen; sie sind in der Hauptsache in jenem landläufigen Liedertafelstil geschrieben, der im Grunde nicht viel mehr als rhythmisch und periodisch gegliederte Accordverbindung ist; weil das melodische Element fehlt, so haftet diesen Accordfolgen, sobald sie nur über die einfachste Verknüpfung quintverwandter Dreiklänge hinausgehen, sofort ein willkürliches, unbestimmt suchendes Wesen an. Die Rhythmik, deren Wirkung auf die Masse immer am unmittelbarsten, schlagendsten sich geltend macht, ist entschieden die beste Seite an diesen Gesängen. No. 1 („Ich halte Wach am Rhein") und No. 4 („Rheinweinlied") empfehlen sich am meisten durch schlagfertige Kürze; No. 2 („Hymnus" von Müller v. d. Werra) nimmt im Mittelsatze einen grösseren Anlauf zu freier und breiter ausgeführter Stimmführung, leidet aber besonders an dem oben bemerkten Schwanken in der harmonischen Entwickelung und beeinträchtigt die Gesammtwirkung durch zu grosse Ausdehnung dieses Theiles. Die Clavierbegleitung ad. lib. hat keinen rechten Sinn bei derartigen, auf die Masse berechneten Gesängen; jedenfalls würde ein solche für Blechinstrumente dem Zweck weit eher entsprechen.
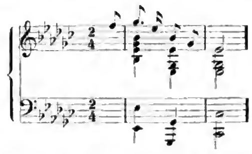
C. Wilhelm. 1870. Allen deutschen Sanges- und Waffenbrüdern! Zwölf patriotische Lieder für Männerchor mit und ohne Clavierbegleitung. Cöln, M. Schloss. Der Ertrag ist zum Besten der Verwundeten und Hinterbliebenen.

Der Ton, den die Gesänge von Wilhelm, dem berühmt und populär gewordenen Componisten der „Wacht am Rhein" (No. 12 des vorliegenden Heftes) anschlagen, ist im Allgemeinen ein einfacherer als der der vorhergehenden Sammlung, aber doch wirkungsvollerer, als das melodische Element weit mehr zur Geltung kommt; namentlich versteht es der Componist, die Schlüsse durch leicht fassliche und in die Ohren fallende melodische Wendungen besonders eindringlich zu gestalten, eine Fähigkeit, die hauptsächlich die volksthümliche Verbreitung jenes neuesten deutsch-nationalen Kriegsgesanges ermöglichte, welche ihm im Zusammenhange mit der ruhmreichen Kriegsführung und der sich daran knüpfenden Erstehung eines neuen deutschen Kaiserreiches in unseren Tagen eine unvergängliche geschichtliche Bedeutung beigelegt hat.

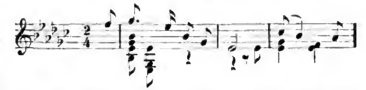
Bei dem gesteigerten allgemeinen Bedürfniss, die patriotischen Gefühle im Gesang zum Ausdruck zu bringen, werden die vorliegenden Sammlungen eine willkommene Gabe sein, um so mehr da der Ertrag derselben unseren braven Kriegern zu Gute kommen soll. A. Maczewski.

Ignaz Brüll. Zwölf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 5. Wien, J. P. Gotthard. Heft I. $22\frac{1}{2}$ Ngr. Heft II. 15 Ngr. Heft III. $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Wir haben es in vorliegenden Liedern mit einem Componisten von Talent zu thun, welcher sich nicht in ausgetretenen Gleisen bewegt und bei Vertiefung in den Text nach möglichster Wahrheit des Ausdruckes strebt. Im Stande, das, was er ausdrücken will, auch wirklich zu Papiere zu bringen, erscheint seine Declamation meist correct, die Begleitung maassvoll, technisch geschickt und oft recht charakteristisch; auch bewegt sich die Singstimme mit Ausnahme einiger Stellen in bequemen Tonlagen. Dies sind jedoch nur äusserliche Vorzüge, welche die tieferen ästhetischen Schäden keineswegs zu verdecken vermögen. Als solche müssen wir zunächst den Mangel des melodischen Flusses, sowie der nöthigen Ruhepuncte in der Singstimme bezeichnen, welcher der Begleitung zu constant anklebt, anstatt mit dieser zuweilen zu alterniren und in Gegensatz zu treten, wie dies namentlich bei Periodenübergängen von guter Wirkung ist; gilt es ja auch in der Prosodie als Gesetz, dass der Wortfluss nicht immer mit dem Versflusse zusammenfalle, sondern übergreife, und ebenso haben die meisten Cäsuren den Zweck, solche periodische Monotonien zu verhüten. Um nur einen Fall anzuführen, verweisen wir auf das an sich stimmungsvolle Lied „Der schwere Abend" in Heft III, Seite 9, Takt 5 und 6, wo — ohne zwingende Nothwendigkeit eines solchen Theilabschnittes — die Singstimme mit der Begleitung platt absetzt und letztere zur Weiterführung neu einsetzt, um nach kurzem Verlaufe nochmals zu schliessen:



während durch eine geringe Aenderung in der Begleitung Weichheit und Fluss in diese Stelle zu bringen gewesen wäre:



Dergleichen Absätze finden sich häufig, die Compositionen gewinnen jedoch dadurch nur das Aussehen sporadischer Aneinanderreihungen von Gedanken, welchen der innere organische Zusammenhang fehlt.

Hätte ferner der Componist die Zahl seiner Lieder, welche viele Stimmungswiederholungen enthalten, vermindert und vor dem Niederschreiben länger in seinem Herzen getragen, so würden dieselben bei den im Eingange hervorgehobenen technischen Fertigkeiten desselben auch vollsaftigere, blühendere Tonbilder geworden sein, während sie jetzt theilweise an schildernder Lahmheit und Monotonie leiden, so z. B. No. 4, Heft 1.

Als eine gänzliche Geschmacksverirrung müssen wir die Auffassung des Liedes No. 5 in Heft 1: „Ich wollt, meine Schmerzen ergössen sich" bezeichnen. Was veranlasste nur den Componisten, aus diesem Texte einen so wüthenden Othello mit Dolch und Schwert herauszumusiciren, den gleichwohl bei den Worten „den lustigen Winden" die Winde etwas allzulustig anwehen. Und — abgesehen von der stark an Kücken's „Mädchen von Juda" anklingenden Wendung beim Einsatz der Singstimme — die Transposition der Melodie aus Esmoll nach Cismoll und wieder nach Esmoll zurück mit dem Trommelbass!?

Trotzdem dürfen wir Hrn. Brüll sogar dramatische Gestaltungskraft nicht absprechen, obwohl er sich im letzten Falle stark in den Tinten vergriffen hat. Am besten sind ihm die elegischen, sowie die munter gehaltenen Lieder gelungen, welche wir der Beachtung des Publicums anempfehlen dürfen; besonders zeichnet sich durch seinen frischen, volksthümlichen Ton No. 3 des ersten Heftes aus: „Jedweder Geselle sein Mädel am Arm", sowie unter den ernster gehaltenen Liedern No. 3 des zweiten Heftes. A. T.

Briefkasten. *M. M.* in *T.* Das „M. W." scheint ihm nachgerade unbequem zu werden; dasselbe betreffende Inserate finden schon lange keine Aufnahme mehr. Was Hrn. E. B. betrifft, so verschafft Ihnen vielleicht ein Blick in dessen „Glühwürmchen" und „Wellenstimmen" die richtige Perspective. Traurig ists immerhin, dass solchen Leuten das grosse Wort gelassen wird. — *N. L.* in *Z.* Wir überlassen Ihnen Ihre sonderbaren Ansichten, so lange Sie sie bei sich behalten, gern; mit der Aussprechung derselben gegen uns sind Sie jedoch an die falsche Adresse gerathen. Auf Wunsch wollen wir Ihnen jedoch eine andere Fährte zeigen. — Dir. *C.* in *O.* Die Fabrikate Bechstein's in Berlin sind nach Liszt „mit einem Worte, vollkommen", nach Rubinstein „das Vorzüglichste", nach Tausig „die besten", und Bülow bezeichnet Hrn. B. als „ersten deutschen Pianofortefabrikanten". Wollen Sie bessere Gewähr? — *M.* in *M.* Konnte leider erst in dieser No. Platz finden. — *F. M.* in *W.* Luzern.

Anzeigen.

Pendant zu dem originellen Männerquartett
„Der kleine Zumpt oder Finis Parisiorum."

[45.] Soeben erschien:

Zur Friedensfeier.

„Deutsche Schätze",

Gedicht von *H. Elfinger.*

Deutsches Wort, wie klingst Du schön!
Mannesstolz und Ernst und Würde
Liegt in Deinem kräftgen Laut,
Und auf Deines Wohlklangs Zierde
Ist manch herrlich Lied gebaut.
Deutsches Wort, wie klingst du schön! u. s. w.

Für vierstimmigen Männerchor
componirt von **L. H.**

Partitur und Stimmen $13^1/_2$ Sgr. oder 48 Kr. — Die 4 Stimmen einzeln $6^1/_2$ Sgr. oder 24 Kr.
(In gross 8° Format, gedruckt bei F. W. Garbrecht, Leipzig.)

„Wenn je ein Lied der wärmsten Begeisterung entsprungen, so ist es diese herrliche Composition des gleichen Componisten des mit so grossem Beifall aufgenommenen Männerquartetts **„Der kleine Zumpt oder Finis Parisiorum."** — Die **„Deutschen Schätze"** fanden bei der letzten Production der Landshuter Liedertafel einen so ungemein rauschenden Beifall, dass dieser Chor dreimal wiederholt werden musste. —

„Jeder Männergesangverein und deren Freunde werden auch Käufer dieses **„echt deutschen Liedes"** sein."

Landshut, den 10. Februar 1871.

Hochachtungsvoll

F. P. Attenkofer's Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung.

[46.] In allen Musikalienhandlungen ist zu haben:

Leuckart's Hausmusik.

Sammlung classischer Instrumentalwerke
von
W. A. Mozart, L. van Beethoven und Franz Schubert,
im **vierhändigen Arrangement** herausgegeben von
Hugo Ulrich.
In Lieferungen à 15 Ngr. netto.

[47.] Bei **J. P. Gotthard** in *Wien* erschienen und durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

Nachgelassene Werke
von
Franz Schubert.

	Thlr.	Ngr.
„Deutsche Messe", nebst einem Anhang, enthaltend „Das Gebet des Herrn" für gemischten Chor, Orchester und Orgel ad libitum. Partitur	1	$17^1/_2$
Singstimmen	1	—
Orchesterstimmen	1	$17^1/_2$
„Allegretto" für Pianoforte	—	10
„Fünf Canti" (italienische Gesänge) mit Pianofortebegl.	—	$17^1/_2$
„Grosse Sonate" für Pianoforte zu 4 Händen in Cmoll	1	5
„Ruhe, schönstes Glück der Erde", Chor f. Männerstimm.	—	15
„Zwölf deutsche Tänze und Ecossaisen" für Pianoforte zu zwei Händen	—	20
Dieselben arrangirt für Pianoforte zu vier Händen	1	—
„Sonate" in Amoll für Arpeggione und Pianoforte (mit beigelegter Violin- und Violoncellstimme, componirt im Jahre 1824)	2	—

[48.] Im Verlage von **C. F. Kahnt** in *Leipzig* erscheint seit Anfang dieses Jahres:

Musikalisches Familien-Journal

für
Pianoforte und Gesang.
Herausgegeben von
Heinrich und Robert Wohlfahrt.
In wöchentlichen Nummern à 2 Musikbogen.

Inhalt der Nummern 1—6 vom I. Bande 1871.

Nummer 1.
Grützmacher, Fr., Andacht. Clavierstück.
Wohlfahrt, Robert, Siegesjubel. Marsch.
Baumfelder, Fr., Wanderlied. Clavierstück.
Wohlfahrt, Heinr., Frohsinn! Kinderstück für das Pianoforte.
Lammers, Jul., Wenn sich zwei Herzen scheiden. Lied m. Pfte.

Nummer 2.
Handrock, Jul., Waldcapelle. Lied ohne Worte.
Wohlfahrt, Heinr., Wehmuth. Clavierstück.
Grossheim, Jul., „Daheim". Idylle für das Pianoforte.
Wohlfahrt, Heinr., Liebeszeichen. Lied mit Pianoforte.

Nummer 3.
Beethoven, L. v., „Für Elise". Clavierstück.
Lippe, C., Kriegers Abschied. Clavierstück.
Jadassohn, S., Erzählung. Clavierstück.
Wohlfahrt, Heinr., Schmetterling. Lied mit Pianoforte.

Nummer 4.
Schulz-Weida, Jos., Der Zitherschläger. Clavierstück.
Field, John, Malinconia. Nocturne für das Pianoforte.
Wohlfahrt, Heinr., Duettino. Clavierstück f. d. Pfte. zu vier Händen.
Drei Choräle: 1) Nun danket Alle Gott. — 2) Allein Gott in der Höh. — 3) Befiehl du deine Wege. — Für das Pianoforte.

Nummer 5.
Händel, Georg Friedrich, Menuetto für das Pianoforte. Herausgegeben von G. Ad. Thomas.
Schubert, Franz, Moment musical pour Piano.
Gade, Niels W., Album-Blatt für das Pianoforte.
Wohlfahrt, Robert, Op. 50. Heimweh. Clavierstück.

Nummer 6.
Voss, Charles, Thème militaire varié pour Piano.
Grützmacher, Fr., Abendlied.
Mozart, W. A., „Reich mir die Hand, mein Leben." Für das Pianoforte bearbeitet.
Wohlfahrt, Heinr., Sehnsucht. Lied mit Pianoforte.

Das **„Musikalische Familien-Journal"** erscheint in wöchentlichen Nummern von je 2 Musikbogen in schöner Zinnstich-Ausgabe. Dreizehn Nummern bilden einen Band. Preis des Bandes 15 Ngr.

Alle Buch- und Musikalienhandlungen liefern Probenummern zur Einsicht und nehmen Bestellungen auf den 1. Band an. Beiträge für das „Musikalische Familien-Journal" werden durch die Verlagshandlung höflichst erbeten.

[49.] Soeben erschien in meinem Verlage und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Phantasie und Fuge

über das Thema Bach
für Pianoforte
von
Franz Liszt.
Preis 1 Thlr.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlg. (*R. Linnemann.*)

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 3. März 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22^1/_2$ Ngr. berechnet. [Nr. 10.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

Richard Wagner über Beethoven.

Von **Hans von Wolzogen.**

Mit Recht feiert die deutsche Nation in ihrem Beethoven den grössten Meister der Tonkunst aller Zeiten und aller Völker. Nicht nur die nationale Ehre gebührt ihm, die deutsche Musik, den musikalischen Ausdruck des deutschen Geistes zur höchsten Vollendung gebracht zu haben. Als einem wahren Künstler allerersten Ranges, einem in tieferem Sinne „göttlichen Sänger“ war ihm in der gewaltigen Sprache seiner Kunst der Ausdruck für das allgemeine Menschliche, für das ewig Ideale gegeben, das sich hinter den Erscheinungen der Lichtwelt verschleiert hält. Dass dieser Mann, dieser mehr als nationale Heros eben ein Deutscher sein konnte, ja, dass er es sein musste, das vor Allem ist es, worauf unsere Nation stolz sein darf und was sie zu einer Hochfeier des grossen Meisters berechtigt und verpflichtet wie kein anderes Volk. Aber das ist ja des deutschen Volkes herrliche Eigenthümlichkeit, dass es kraft eines edlen, rastlos nach Wahrheit und Freiheit strebenden Geistes die Schranken seiner Nationalität mit allen ihren Mängeln und Fehlern zu besiegen und in den höchsten Erzeugnissen dieses seines Geistes dem allgemeinen Menschlichen Ausdruck zu geben vermochte. Um so kläglicher muss es anmuthen, wenn gerade dieses Volk wie zur Strafe für seine übergewöhnliche geistige Entwickelung sich von jeher knechten liess unter das Gespenst fremder Mode, sodass es für den wahrhaft grossen Künstler stets erst einen ernstlichen, harten Kampf gilt, sich aus den Fesseln dieser an sich so bequemen Mode zu befreien. Beethoven gerade ist eines der allerglänzendsten Beispiele in dieser Hinsicht. Gerade er rang sein Leben lang mit immer grösserem Erfolge gegen dieses Gespenst romanischen Ursprungs als ein echter, thatkräftiger, wahrheitsliebender Germane. Als er sich nun hindurchgekämpft zur ersehnten Freiheit, da war er schon nicht der Germane mehr, der die romanische Mode abgeschüttelt, sondern der freie, grosse, edle Mensch, der das Höchste und Tiefste des Welträthsels zu lösen wusste in seiner wundervollen Tonsprache. Diese wendet sich nun an jedes Herz mit seiner Erlösungskunde wie ein neues Evangelium.

In diesem Sinne ist auch die Jubiläumsschrift Richard Wagner's über Beethoven abgefasst. Es spricht aus ihr nicht der gewöhnliche Kunstkritiker, der sich nur an den Schein der Erscheinung zu halten pflegt, der nur das Kunstwerk als fertiges sinnliches Object nach gewissen ästhetischen Regeln aburtheilt. Man hört vielmehr den tiefer blickenden wahren Aesthetiker, der erst dann eine Anschauung von dem Kunstwerke gewinnen zu können weiss, wenn er sein Entstehen aus der Seele des schaffenden Künstlers von den unbewussten Principien aller Kunstschöpfung bis zu der endlichen Versinnlichung des ganzen geistigen Werde-Processes in der künstlerischen Erscheinungsform des Werkes verfolgt hat. Die That fesselt ihn darum weit mehr als die Werke; und darauf hinaus läuft sein kritisches Bestreben: Beethoven's Erlösungsthat zu feiern durch Entwickelung seiner künstlerischen Thätigkeit aus den Principien seiner Kunst, der in solcher Hinsicht bisher viel zu vernachlässigten Musik. Natürlich wird ihm bei solchem Verfahren die schöne Kunst noch zu etwas mehr, vielmehr erst zu dem, was sie im tiefsten Grunde ist; das ist: eine methaphysische

Offenbarung. Dass derjenige Künstler, der die höchste Höhe seiner Kunst erreicht, gerade erst durch Erkenntniss ihrer tiefsten Tiefe, ihres metaphysischen Untergrundes, ihres eigentlichen Wesens verständlich werden kann, sollte an sich schon verständlich genug sein. Wunder nehmen muss es aber, wenn ein so geistvoller Kritiker, wie Herr Hanslick in Wien, sich darüber ernstlich beschwert, dass Wagner aus der schönen Kunst eine schlechte Metaphysik gemacht habe. Man scheut sich, dem einsichtigen Manne eine unbegreifliche Verachtung der metaphysischen Speculation in diesem Falle zumuthen zu sollen, wo es sich um eine der bedeutendsten menschlichen Künste und einen der gewaltigsten Menschengeister handelt. Man sieht sich aber genöthigt, da der Vorwurf der schlechten Metaphysik den Philosophen trifft, auf dessen ausserordentlich interessante Bemerkungen Wagner seine metaphysische Theorie der Musik gründet, dem Kritiker das Missverstehen dieser wichtigen Stellen aus Schopenhauer's mit so bewundernswerther Klarheit geschriebenem Hauptwerke vorzuwerfen. Schopenhauer sollte sich doch schon deshalb als philosophischer Anwalt dem minder oberflächlichen Kunstkritiker besonders empfehlen, weil sein Pessimismus gar bald auch auf jenen Freiheitsdrang, auf jenes Streben nach Erlösung führen muss, wie man es durch alle Kunst, durch alle geistige Thätigkeit des Menschen als tieferen, ethischen Trieb wirken sehen kann. Diese hohe Bedeutung des recht verstandenen Pessimismus für die Kunst fängt jetzt schon an, mit der grösseren Bekanntschaft mit Schopenhauer auch eine ernstlichere Arbeit auf dem verwahrlosten Felde der Aesthetik zu wecken. Wagner stellt neben Beethoven den Dichter Shakespeare. Wirklich darf sich unter allen Künsten auch nur die Tragödie der Musik an derjenigen Kraft gleichstellen, die als Aristotelische Katharsis so vielfach besprochen und missdeutet worden ist. Welcher Optimist hätte je eine gute Tragödie gedichtet? Goethe nicht. Unser grösstes dramatisches Talent war vielleicht Heinrich von Kleist. Wie war sein Ende? — Was die Begründung der Tragödie auf die pessimistische Weltauffassung betrifft, wodurch ein ganz neues und weitaus klareres Licht auf sie fällt, so hat A. Becker in seiner sehr lesenswerthen Vorrede zu Minding's Trauerspiel: „Papst Sixtus V." einen Versuch gemacht, der Nachahmung verdient. Nicht mehr im individuellen Untergang des Helden, der dadurch eine Lebensschuld sühnt, liegt das Tragische, sondern darin, dass er überhaupt Mensch ist. Die Menschheit selbst ist die Tragödie. Was Becker also für die tragische Dichtung, das hat Wagner für die Musik gethan, und deshalb ist sein „Beethoven" mehr als eine blosse in der Masse derartiger Erscheinungen bequem mitzunehmende Jubiläumsschrift. Man hat einen Katechismus des ernstesten musikalischen Kunstbewusstseins darin, mit dem sich immer mehr vertraut zu machen, selbst wo man die Meinung des Autors nicht durchaus theilen sollte, der Mühe sicher lohnt. Oeffnet sich am Schlusse doch auch ein neuer Blick auf die jüngsten historischen Ereignisse, die sich als eine der Beethoven'schen nahe verwandte germanische Weltthat auffassen lassen. An dieser Stelle gilt es nur die Einführung in den interessanten Gedankenkreis, der sich unter dem Zauberworte des Beethoven'schen Namens in dieser neuesten Schrift des vielseitigen, immer bedeutenden Mannes vor uns aufthut. —

Schopenhauer gesteht dem menschlichen Intellect nur die Kraft eines „Bewusstseins von den anderen Dingen" also mittelst Anschauungen zu, die als Ideen in uns existiren, als welche Kraft in der allein auf den begrifflichen Ausdruck angewiesenen Poesie wirksam ist. Der Wille dagegen, der geheime Lebenstrieb, der wie im Universum, so in jedem Individuum dessen Dasein wirkt, besitzt die Kraft des aller Anschauung fremden „Bewusstseins von sich selber" zunächst nur als ein dunkles Gefühl. Dies würde erst dann völlig bewusst werden, wenn es nach innen so hell zu sehen vermöchte, wie der Intellect nach aussen. Dadurch aber müsste sich das Wesen des „Dinges an sich", abgelöst von dem Schein der Erscheinung, uns offenbaren. Da nun die Musik ohne alle begrifflichen Mittel durch den Ausdruck der Affecte, also des Willens, eine allgemein verständliche Sprache redet, so muss wohl in der Musik eine solche Offenbarung des Wesens, der Idee der Welt möglich werden. Dies unterscheidet sie von den bildenden Künsten, denen nur die Darstellung einzelner Ideen zusteht. Die bildenden Künste stellen nämlich die äussere Welt als das Andere, von uns Fremde, vor uns hin und, indem sie eben durch diesen Schein des Anderseins wirken und ihre Wirkung nur bei völliger Beruhigung unseres individuellen Affects erreichen, wird ihnen die Schönheit zum einzigen Gesetz. Diese Schönheit ist nicht das Begehrenswerthe, sondern das Bewundernswürdige. Neben der Welt des Lichtes, in der die Vielheit erscheint, gibt es aber die Welt des Schalles, den Allen verständlichen Ausdruck der Affecte, des inneren Wesens. Indem diese nun in unsere Sinne eingeht, ohne die Täuschung der Erscheinung zu erregen, vielmehr als die Sprache einer im Inneren mit uns wesentlich einigen Welt, so vermag sie unser Selbstbewusstsein, das sich als Kraft des Willens erwies, zum Bewusstsein des Wesens der Welt, zur Erkenntniss also der Idee der Welt zu erweitern. Nur so rechtfertigt sich die Existenz einer Kunst aus den Mitteln des Affects, nur so die Entstehung dieser Kunst aus dem ersten unkünstlerischen Eintritt des inneren affectiven Bewusstseins in die äussere Welt des Schalles in Gestalt des Schreies. Eine solche Kunst muss allerdings auf ganz anderen Principien beruhen, als jene bildenden Künste; ihre Welt muss sich von der Welt des Lichtes unterscheiden, wie vom Wachen der Traum, aus dessen Beängstigungen wir ebenfalls mit dem Schrei erwachen und so unser dem inneren Wesen zugewandtes Selbst wieder mit energischer Mittheilung in die Aussenwelt kehren. In solchem Schrei, abgetönt bis zur sanftesten Klage, ruft der menschliche Wille seinen geheimen geistigen Inhalt in verständlicher

Sprache der Welt zu, und in gleichen Lauten weiss sie ihm zu antworten. So wird der Schrei ein ebenso ehrlicher Beginn für die edle Tonkunst, wie es für die Architektur der Querbalken über den zwei Stämmen ist; nur dass dieser Bau uns einem Bedürfniss der Nützlichkeit entsprang, jener Laut aber aus der Tiefe des Menschenwesens selbst. Daher ist schwer zu begreifen, wie der Wiener Kritiker über diese Schreigeburt oder diesen Geburtsschrei der Musik so höchlich entrüstet sein konnte. — Sobald sich der Musiker mit seiner inneren Kunst der Aussenwelt, also eben der Welt des Schalles, zukehrt, sieht er sich zwar erlöst aus dem Banne des Raumes, doch immer noch gebunden an die Zeit.

Zu der zeit- und raumlosen Harmonie kommt ihm nun der Rhythmus, die äussere zeitliche Form der Musik, welche verleitet hat, die ganze Kunst mit unter die Kategorie der sinnlichen Künste zu stellen und auch für sie das Gesetz der Schönheit, welches für die Form besteht, allein giltig zu erklären. Für die Musik aber, die das innere Wesen der Welt darstellen soll, kann nur das Gesetz des Erhabenen gelten, und, was bei den bildenden Künsten erst nach völliger Beruhigung aller Affecte eintreten kann: der Eindruck des Schönen, das tritt bei der Musik schon mit ihren ersten Klängen ein, da sie eine Abkehr von allen äusseren Dingen und Einkehr in sich selber von Anbeginn fordert. Als die Musik ihr Wesen vergessen musste über die peinliche Entwickelung ihrer sinnlichen Formen, verlor sie ihre heilige Unschuld, die ihr erst Beethoven völlig wiedergewann, indem er durch diese Formen hindurch wieder ihr Wesen begriff und es nun von innen herausstrahlen liess, um auch die Formen uns wieder nach ihrer inneren Bedeutung erscheinen zu lassen. Der Deutsche ist nicht revolutionär wie der Franzose, der sich aus seiner eigenen Schwäche nur durch Umstossen alles Bestehenden zu retten wähnt, sondern reformatorisch. Beethoven entzieht sich den hergebrachten Formen nicht, aber nur er versteht sie in einer des Wesens der Musik völlig würdigen Weise zu benutzen. Haydn und Mozart sahen sich theils an die sie protegirenden Vornehmen, theils an das leichtfertige Publicum gewiesen; Beethoven's grossartiger Drang nach dem Wahren brachte den Drang nach Freiheit als Nothwendigkeit mit sich, und ihm lachte das Glück, durch Unterstützung seiner Gönner wirklich eine völlig unabhängige Existenz zu gewinnen, in welcher er seiner Kunst allein und seinem eigenen Inneren, dem sie entsprang, sich weihen konnte. Längst war ihm die Aussenwelt schon kein Spiel für sein Auge mehr, als auch noch der letzte störende Zugang derselben sich ihm verschloss. Mit Eintritt seiner Taubheit ward er ganz Herr in seiner Zauberwerkstatt. Da kam jene ganz andere Heiterkeit über ihn, als die leichtfertigen Frohsinns, jene paradiesische Heiterkeit im Bewusstsein völliger Freiheit und jener göttliche Humor im Gefühle seiner eigenen Wunderkraft. Zugleich aber auch bei jeder Berührung mit der immer ferner rückenden Welt beseelte ihn nun jener heilige Eifer, trotz allem äusseren Elend dennoch das ewig Gute hoch und frei zu halten, den guten Menschen zu retten für sein wunderherrliches Paradies. Hiervon erfüllt sind alle Schöpfungen des späteren Beethoven. Sie enthalten das ganze Drama der Welt wie einen grossartigen Traum, den der heftigste Drang nach der Erlösung des Guten, des rein Sittlichen aus diesem Drama wie aus einer heiligen Noth zum Erwachen treibt. Dieses Erwachen aus höchster Noth bezeichnet als zugleich höchste That des Meisters der Uebersprung aus der Instrumental- in die Vocalmusik in Beethoven's neunter Symphonie. Nach der angespanntesten Entwickelung alles irdischen Elends, alles geistigen Jammers gelingt es hier endlich, auf die fast unwesentlich dazu benutzten Textworte Schiller's, aus dem „Liede an die Freude", die reine, selige, aus dem Zwang der Mode durch freie künstlerische That in den Stand ihrer Unschuld zurückgewonnene Melodie als Ausdruck des ewig Guten zu erzeugen. Somit war das höchste Ziel erreicht, welches Beide, Dramatiker wie Musiker, sich stecken mussten: die Erlösung der Wahrheit in die Freiheit der reinen Kunst. Wie Beethoven durch die Formen seiner Kunst hindurch das Drama der Welt so reich bewegt uns erscheinen lassen konnte, so wusste auch Shakespeare seine Tragödien wie Geistergestalten aus dem innersten Wesen der Welt als Drama weit über die Formen der Dichtung hinaus vor unser Bewusstsein zu zaubern. Beiden dienen ihre Künste nur als Mittel; es ist mehr als Musik und ist mehr als Dichtung: es ist überall Drama.

Eine Verschmelzung beider künstlerischen Mittel, des Wortes mit dem Ton, zugleich als ein letzter gewaltiger Streich gegen die Macht der Mode und als Befreiungsschlag für die reine Kunst, das ist Beethoven's grosse, deutsche That in diesem Schlusssatze der neunten Symphonie.

So schliesst Wagner seine eigentliche Abhandlung über Beethoven allerdings mit dem deutlichen Hinweis auf das von ihm selber angestrebte Kunstwerk der Zukunft, indem er es nur insofern noch in die Zukunft verlegt, als ein wirklich ganz von Beethoven's letzter That belebtes und gebildetes Werk noch nicht existirt. Das Drama der Welt, welches darzustellen der Ton und das Wort selbst bei einem Beethoven und einem Shakespeare immer nur mehr oder weniger widerstrebende Mittel waren, soll endlich seinen künstlerischen Ausdruck finden in jener Verschmelzung, wobei das Wort nur so viel für die Musik gilt, als diese aus ihrer eigenen Kraft des nach innen gekehrten Bewusstseins ausdrücken, und die Musik der geoffenbarte Lebensinhalt der Handlung sein soll. Hier bewähren also Beethoven wie sein Interpret Wagner jene anfangs hervorgehobene herrliche Eigenthümlichkeit des deutschen Geistes: das allgemeine Menschliche als höchstes Ziel ihrer Thätigkeit zu erstreben. In dem noch hinzugefügten Anhang gilt es, dem ekelhaften Feinde dieses edelsten Strebens, der Mode, angesichts des jetzigen

schweren Kampfes gegen diejenigen, die sie so recht eigentlich repräsentiren, noch ein Mal nachdrücklich entgegenzutreten.

Die Herrschaft der Mode beruht auf dem Erlöschen der wirklich schöpferischen Kraft des menschlichen Geistes und besteht in dem künstlichen Ersetzen solcher Kraft durch einen allgemeinen Geschmack, nach dem Alles, und vornehmlich die Menschen selber, zu Kunststücken gemacht wird. So wie die öffentliche Meinung künstlich gemacht wird durch die Journale, und wie der Franzose, das lebendige Journal, zu dem gemacht worden ist, was er ist, als mit dem italienischen Kunsttraum die letzte schöpferische Kraft des romanischen Stammes erloschen war. Seine Originalität ist die Originalitätslosigkeit, die sich in Allem ausprägt, sodass man mit Recht von einer Demokratisirung des Volksgeschmackes reden kann; denn Alles ist derselben Mode unterthan: in dem Zwang der Mode liegt die moderne Freiheit. So wäre denn auch eine deutsche Mode erfinden, um der französischen ledig zu werden, nur wieder eine neue Knechtung unter eine neue Mode. Die Mode ist nun einmal der specifisch moderne Geist, und ihr Repräsentant ist der Franzose, dessen Uebermacht wir auf diesem Felde erliegen müssen, wir mögen uns sträuben, so viel wir wollen: denn hierin eben ist er originell. Aber wie das Christenthum mit dem Geist der Wahrheit dem Heidenthum entgegentrat, das auch schon seine schöpferische Kraft verloren hatte, so tritt unter uns derselbe Geist in der Musik siegreich auf gegen das Gespenst der Mode. In Beethoven ist uns der Mann erschienen, der die Erlösung vollbracht hat, und ausserordentlich bezeichnend hat er die Schiller'schen Worte zu jener besprochenen Melodie wie im Vollbewusstsein seiner That geändert in: „Deine Zauber binden wieder, was die Mode frech getheilt!" Gegen diese freche Mode, die Hekate der romanischen Hexenküche, hat sich der germanische Geist erhoben mit den Waffen der schönsten Kunst, aber auch mit dem blutigen Schwert der Schlachten. Den Siegesweg, den es seine Tapferkeit im Felde führt, denselben soll es seine Tapferkeit im Frieden führen aus jener gewaltigen That seines grössten Tonmeisters heraus zu Werken einer reinen Kunst, vor der alles Vergängliche nur Gleichniss wird, während in ihr gleichsam das Ewigweibliche, das Goethe ahnte, uns hinanziehen soll in eine höhere, durch sie geoffenbarte Welt. Das ist germanische That, germanische Kunst, germanisches Streben und Ziel; sie liegen weit hinaus über die Grenzen der engen Nationalität, sie gehören der Menschheit an. Auch Beethoven ist mehr gewesen als ein Deutscher, aber er war es als Deutscher, und darum gebührt ihm, dem „Bahnbrecher in der Wildniss des entarteten Paradieses", eine Feier, nicht minder würdig, als den Siegen deutscher Tapferkeit. Denn, so schliesst Wagner seine hier nur in gedrängter Kürze wiedergegebene, geistvolle Brochure, „dem Weltbeglücker gehört der Rang noch vor dem Welteroberer."

Kritik.

J. Rheinberger. Zur Feier der Charwoche. Passionsgesang von Schütze, für vierstimmigen Chor und Orgelbegleitung, Op. 46. Leipzig, Forberg.

Eine würdig ernste Stimmung, durch keinen Hauch pietistisch-süsslicher Sentimentalität getrübt, welcher die Dichtung durchweht, spricht uns anmuthend aus diesem kleinen Opus an. Das musikalisch gedankliche Material ist nicht gerade bedeutend; die Motive sind mehr gangartig melismatischer, als thematisch-melodiöser Natur, aber eine geschickte Verwendung derselben und die stets fliessende Stimmführung verleihen dem Ganzen, trotz der vorwiegend homophonen Behandlung des Chores, den Charakter einheitlichen Tonflusses. Das Ganze besteht aus vier zusammenhängenden Abschnitten, welche, durch dieselbe Stimmung gebunden, in der äusseren Entwickelung sich durch möglichste Mannichfaltigkeit der die Grundlage bildenden Liedform von einander unterscheiden. Am wirkungsvollsten ist der zweite Theil („Kann nichts zurück ihn bringen?" Es dur, $^3/_4$, Andante), dessen polyphoner Mittelsatz einen sehr wirksamen Gegensatz der Bewegung gegen die Ruhe des vorangegangenen und dann wiederholten homophonen Hauptsatzes aufstellt. Was uns nicht recht gefallen will, ist die Viertelbewegung im Orgelbasse des ersten Theiles (welcher zum Schluss wiederkehrt); diese in jedem Takte auftretenden Octav-Sprünge abwärts machen sich in aufdringlicher Weise als blosse Lückenbüsser in Ermangelung eines eigentlichen Bewegungsmotives fühlbar und gemahnen uns an jene schulmässigen Exercitien des angehenden Contrapunctisten, die einem Meister des contrapunctischen Satzes, wie Rheinberger, nicht mehr entschlüpfen sollten.

Die Ausführung dieses Werkes bietet durchaus keine Schwierigkeiten dar, und sei es hiermit den Kirchenchören zur Aufführung angelegentlichst empfohlen.
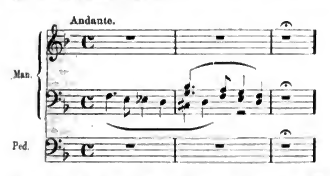
A. Maczewski.

J. G. Töpfer. Grosse Concertphantasie für die Orgel über die Choralmelodie: „Mache dich, mein Geist, bereit". $17^1/_2$ Ngr. Leipzig, C. F. W. Siegel. (R. Linnemann.)
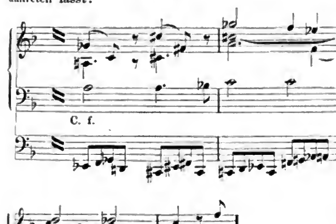
Der erst im vorigen Jahre (am 8. Juni) verstorbene Orgelmeister Professor Dr. Gottlob Töpfer in Weimar gibt in vorliegender Phantasie ein merkwürdiges Zeichen kühnen Fortschritts. Am Heerde der „neudeutschen Schule" stationirt, kämpfte er demonstrativer Weise lange den „Kampf der Philister gegen die Davidsbündler", hielt er sich Jahre lang äusserst conservativ. Endlich aber, fast am Ende seines Lebens, wechselte er die Farben und trat durch Capitulation aus dem Lager der Reactionären, in welchem unzählige Huldigungsproducte des „alten, guten" Schlendrians auch ihm die Atmosphäre doch etwas verunheimlichen mochten, in die Reihe der Freigeister. Man betrachte ältere seiner Orgelwerke und vergleiche mit ihnen die Concertphantasie, von der die Rede sein soll! Wenn in den Compositionen seiner früheren Periode der „alte Ver-

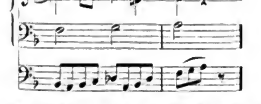
stand" und vorzugsweise Observanz dominirten, so tritt uns in diesem späteren Opus ein rein jugendlicher Feuereifer entgegen, der sich wenig darum kümmert, ob gewisse Abstrusitäten Anderen behagen oder nicht; er entfaltet die Macht der Orgel durch die waghalsigsten Combinationen und mitunter haarsträubende Wendungen, die ihm früher als gar zu „rationalistisch" nicht beigekommen. Was er aber zu beabsichtigen schien, ist ihm wohl gelungen: das Ganze trägt den Stempel dramatischer Musik. —

Schon in den Anfangstakten legt er zweifelsohne sein neues Bekenntniss ab:
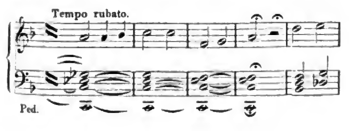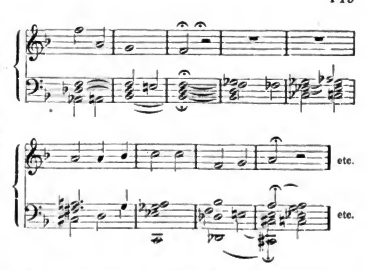


Wenn er dann den Cantus firmus in folgender Weise auftreten lässt:
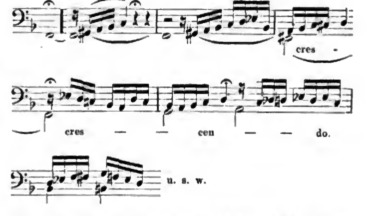




und weiterhin ganz unerschrocken im Tempo rubato fortfährt:
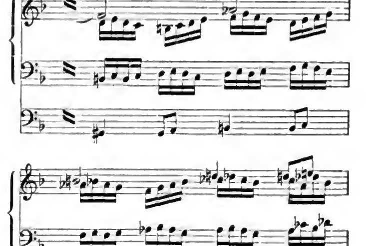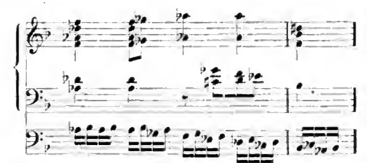




wenn er eine andere Variante ferner auf nachstehende Art introducirt:



und schliesslich zu Steigerungen gelangt, wie wir eine recht bezeichnende hier wiedergeben wollen:





dann wird man zugeben müssen, dass der Umschwung bei Meister Töpfer ein auffälliger war, dass er selbst aber sich in seiner letzten Sphäre wohl befand, da er sie so unverhohlen documentirt. — Wir empfehlen allen Orgelspielern, die freilich ziemlich bedeutende Spielfertigkeit und tüchtige Kenntniss des Instrumentes besitzen müssen, die Phantasie aufs Wärmste, machen aber darauf aufmerksam, dass die Erkenntniss von der Vortrefflichkeit des Werkes nur dann genügend eintreten wird, wenn es einmal erst vollständig in die Finger gekommen ist und dann den angedeuteten Intentionen des Componisten gemäss ausgeführt wird. 7.

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Dresden.

Das Aschermittwochconcert der kgl. Capelle im Interimhoftheater brachte in ganz ausserordentlich vorzüglicher Ausführung, mit den feinsten Nuancen und klar bis in die kleinsten Details, die „Anakreon"-Ouverture Cherubini's, zum Schluss die 7. Symphonie von Beethoven.

Zwischen diesen Werken stand, als eine Darbietung von besonderer Verdienstlichkeit, jene halb verschollene Cantate Carl Maria von Weber's: „Kampf und Sieg", componirt 1815 zur Friedensfeier nach der Schlacht von Waterloo. Wenn jemals, so war in unseren Tagen die passende Gelegenheit, das Werk nochmals prüfend kennen zu lernen. Wir selbst hatten im November auf diese Gelegenheit hingewiesen. Trotzdem dürfen wir eine beträchtliche Enttäuschung jetzt nach der Aufführung nicht verhehlen. Mehrere Gründe brechen einer zündenden Wirkung der Cantate die Spitze ab. Im Allgemeinen kann man gegen jede musikalische Schlachtenmalerei ein Bedenken haben. Der strenge Realismus der kriegerischen Vorgänge ist für die Musik ein allzugegenwärtiger Stoff.

Bekanntlich scheiterte selbst Beethoven mit der Schlacht bei Vittoria an einem ähnlichen Vorwurf.

Wollte man aber doch die Gefühle der Sorge, der Tapferkeit, des verzweifelten Ringens und schliesslichen Sieges unter einen grossen allgemeinen Gesichtspunct bringen, so würde vor Allem eine gewaltige Form, ein bedeutender architektonischer Aufbau des Ganzen dazu gehören. Die Cantate ist hierzu nicht ausgibig genug. Und so ist denn trotz der bei Weber selbstverständlichen genialen Einzelheiten und trefflicher Instrumentaleffecte das Werk dürftig und zerbröckelt nach Form und Erfindung und offenbart Nichts von der gehobenen Stimmung der vorangegangenen Lützow-Lieder. Aufschluss über Weber's Intention, sowie einen interessanten Einblick in sein Schaffen, ferner den Anhalt, dass es bei so kritisch absichtsvoller Concipirung zu einem schwunghaften Durchbruch der Ideen nicht kommen konnte, liefern Weber's eigne Aufzeichnungen, die wir im Wesentlichen unten wiedergeben. Prof. Jahns wies in letzterer Zeit in seinem Buch über Weber darauf hin, „dass diese Cantate, bei nur dreiviertelstündiger Dauer, doch fast die Bedeutung einer Weber'schen Oper habe". Nun, man höre die merkwürdig zerfahrene, suchende und nicht findende Einleitung, man empfinde das Stockende in diesen recitativisch phrasirten Chören, so begreift man dieses Urtheil sicher nicht. Und was die Trommelwirbel, Piccoloflöten und Hornsignale betrifft, so geben sie dem Werk allerdings ein sehr dramatisches Gepräge; aber fremd, äusserlich und unverarbeitet schlagen z. B. die Melodien des österreichischen Grenadiermarsches und „zum avanciren" der preussischen Jäger, an unser Ohr. — Aber auch Max M. v. Weber hat in des Vaters Biographie von allen Einzelheiten der Composition Act genommen (Bd. III, 94 ff.) und in Carl Maria von Weber's hinterlassenen Schriften finden sich folgende Details (Bd. II, 161):

„Als ich in den letzten Tagen des Juli 1815 zu München mit Wohlbrück den Entschluss fasste, obige Cantate zu schreiben, so waren wir Beide so erglüht und erfüllt von den grossen Weltereignissen der letzten Zeit, dass wir glaubten, diesen Stufengang der wechselndsten, seltensten Gefühle in künftiger Zeit dem Hörer wieder vor die Seele zu führen. Eine mehr als gewöhnliche Annäherung an das Dramatische war das Erste, was sich als Hinderniss dem Componisten in den Weg warf, obwohl eben diese Annäherung — die bei der Verbindung der durch vorhergehende Thatsachen erweckten und sogleich ausgesprochenen Gefühle unvermeidlich geworden war — der Sache wahres Leben einhauchen musste.

Der Geist der musikalischen Einleitung ist (Dmoll) — (und ausser dem Quintett, blos vier Hörner, Fagott und Pauken) abgerissen, — stürmisch — klagend — auffahrend, in einzelnen Accenten; erhebt sich gegen Ende zu hoher Kraft und verschwindet in unwillig verschlossenes Pochen.

Beruhigend spricht dann der Glaube (Bdur, mit Clarinett- und Fagott-Melodie) als Bass-Recitativ.

Bei den Worten: „Horch, das war Freundes Jubelklang" ist der österreichische Grenadiermarsch eingeflochten. Der Chor schliesst: „Die Hyder in den Staub gedrückt." NB ohne Pauken und Trompeten.

So glaubte ich die wahre Grösse eines edlen deutschen und englischen*) Volkes im Gefühle des Sieges, der die Seele dankend zuerst zum Himmel emporreisst — im Gegensatze zu der teuflisch frechen Freude des Feindes wahrhaft bezeichnet zu haben."

Und so definirt Weber bis in die kleinsten Effecte seine compositorischen Absichten. Kein Wunder, wenn seine Flügel sich nicht frei entfalten, nirgends die heiss ersehnte schwunghafte Grundstimmung zum Durchbruch kommen konnte. Die Aufnahme des Werkes war lau, obgleich Dirigent (Dr. Rietz), Orchester, Chor und Solisten (Fräul. Zimmermann, Hr. Köhler, Hr. Jäger) ihre gute Schuldigkeit thaten. Die erste Darstellung erfuhr das Werk am 22. November 1815 in Prag, die zweite und dritte am 18. und 23. Juni 1816 in Berlin — die vierte im Jahre der Wiedervergeltung 1871 am 22. Februar zu Dresden.

Ein weiteres Concert bildete die Quartettsoirée Lauterbach's mit Mozart's Dmoll-Quartett und Mendelssohn's sehr schönem Quintett Op. 84. Dazwischen kam, von Frau Heinze süperbe gespielt, J. N. Hummel's Sonate mit Violoncell (Hr. Grützmacher) Op. 104. Das Werk sprach sehr an und hob in der That durch Klangreiz und feinsinnige Melodik über den schnörkelhaften Rococostil des Vorläufers der Romantiker hoch hinweg. Im Rondo steckt ein Stück Chopin, der gar schalkhaft hervorlugte, wenn man über einigen bandwurmgeschlängelten Clavierpassagen unmuthig werden wollte. Die Sonate verdiente die Ausgrabung von solchen Händen sehr wohl. — Ein Herr Elias Slatiwa, ein sehr russischer Russe und wie man sagt talentirter angehender Dirigent, bereitet ein Orchesterconcert vor, um vaterländische Autoren (Glinka, Rubinstein, Ssérof etc.) vorzuführen. Man darf dem Unternehmen mit Interesse entgegensehen. Die Florentiner kommen am 11. März. Das Frau Jauner-Krall-Abschiedsconcert findet grosse Theilnahme. Es hat am 1. März statt. (Hr. Jauner geht bekanntlich als

*) Man vergesse nicht: W. spricht von dem England 1815!

Regisseur ans Carltheater nach Wien.) Von C. H. Döring bringt die Triosoirée Rollfuss ein neues Trio. Das Theater behilft sich mit „Czaar", „Troubadour" und einem gewissen „Freischütz". Das ist en attendant: Montag kommt neu einstudirt „Faust" von Gounod, Donnerstag „Tannhäuser". Der 3. Productionsabend des Tonkünstlervereins findet Sonntag den 26. statt und bringt Werke von E. Pauer, Schumann und Händel. Ludwig Hartmann.

Kürzere Correspondenzen.

Leipzig. Das Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds und die 4. Kammermusik (2. Cyklus) waren die letztwöchentlichen Vorkommnisse im Gewandhaus. Für das Concert hatte man, wie in voriger Nummer erwähnt, als einziges Orchesterwerk Reinecke's „Friedensfeier"-Festouverture herangezogen, den Schwerpunct hingegen in die Solovorträge gelegt. Unter den betreffenden Solisten, Frau Peschka-Leutner, Frl. Jeanette Stern aus Odessa, Hr. Gura und Hr. Isidor Lotto, war die zu zweit Genannte dem Gewandhauspublicum eine neue Erscheinung, weshalb wir nur deren Leistungen erwähnen wollen, zur Erreichung dessen wir uns aber in Folge eigener Versäumung des Concertes der Anführung der, wenn auch sehr entgegengesetzten Aussprüche der Localreferenten, der HH. Dr. O. Paul und A. Dörffel bedienen müssen. Hr. Dr. Paul urtheilt: „Ferner hatte inmitten der bedeutenden musikalischen Leistungen Fräul. Jeanette Stern aus Odessa einen schweren Stand, weil sowohl Technik als geistiges Interpretationsvermögen nicht den Anforderungen genügen, welche man an eine im Gewandhause auftretende Pianistin zu stellen pflegt. Im kleineren Gesellschaftssalon mag die Ausführung der Ballade As dur von Chopin ganz anmuthend wirken; im Gewandhaussaale urtheilt man aber schärfer, und die unabhängige Kritik hat ganz entschieden zu betonen, dass sie Spielerinnen mit so kleinem Ton, unruhiger Haltung des Armes und verwischter Passagenreproduction erst gründliche Studien vor dem Gewandhausauftreten anrathen muss. Das Notturno von Chopin und Mendelssohn's Lied ohne Worte gelangen besser, obwohl auch hier feinere Schattirung fehlte." Hr. A. Dörffel hingegen schreibt, nachdem er den sehr lebhaft gespendeten Beifall der Hörer, der an für sich schon für die Güte der gebotenen Leistungen spräche, constatirt hat, über letztere wie folgt: „Dieselben waren aber auch in der That von wahrhaft künstlerischem Werthe und berührten uns speciell aufs Wohlthuendste. Mag das Spiel in technischer Beziehung noch grösserer Klärung hier und da bedürfen, so fällt dieser Umstand der selbständigen künstlerischen Auffassung gegenüber, welche wahrzunehmen war, nicht ins Gewicht. Das war der stille, dichterische Chopin, wie wir ihn lieben und in seiner eigenthümlichen Natur erkennen, das war der sinnige, geistreiche Meister Mendelssohn, wie wir ihn verehren. Kein Zweifel ist uns geblieben: Fräulein Stern hat eine vielversprechende Zukunft vor sich, denn es steht ein guter Genius ihr zur Seite." Hr. Dörffel betont seine Unabhängigkeit als Kritiker nicht besonders, unsere Leser dürfen jedoch auch ihm diese Eigenschaft dreist zueignen. — Die oben erwähnte Kammermusik war gleichzeitig die letzte für diesen Winter. Das Programm schloss das D moll-Concert für 2 Soloviolinen und Streichorchester von Bach, die Phantasie und Fuge in C dur für Pianoforte von Mozart, Beethoven's A moll-Quartett Op. 132 und Schumann's Clavierquintett in sich. Das Clavier war in bereits oft gewürdigter Weise durch Hrn. Capellmeister Reinecke vertreten, die obligaten Stimmen im Bach'schen Werke kamen durch unsere beiden Concertmeister, die HH. David und Röntgen, zu Gehör, an der Ausführung des Quartetts und Quintetts betheiligten sich ausser den Genannten noch die HH. Hermann und Hegar, und auch das Bach'sche Streichorchester war bestens besetzt. Dass das Beethoven'sche Quartett nicht zünden wollte, wie es sollte, ist vielleicht dem outrirten Spiel des Primgeigers in Etwas beizumessen. — Blicken wir uns die Programme der nun verflossenen acht Kammermusiksoiréen dieses Winters an, so finden wir im Ganzen die Namen Bach, Beethoven, Boccherini, Brahms, Couperin, Haydn, Hiller, Leclair, Mendelssohn, Mozart, Reinecke, Schubert und Schumann berücksichtigt. Unter diesen dreizehn Componisten gehören drei dem Leben an. Der Bedeutendste nicht nur dieser Letzteren, sondern wohl überhaupt einer der ersten auf dem Gebiete der Kammermusik, Brahms, war vielleicht gar aus Zufall, natürlich nur in einem Werke, zugelassen worden. Einschlägliche in letzter Zeit entstandene Compositionen anderer bedeutsamer lebender Autoren sind ganz unbeachtet geblieben. Wir begeben uns sogar der Hoffnung, dass, wie die Verhältnisse an dieser Stelle nun einmal liegen, eine günstige Aenderung in dieser Beziehung wenigstens in Zukunft eintreten könne. — —.

Leipzig. Seit einigen Wochen veröffentlicht die Theaterdirection allsonntäglich einen Repertoire-Entwurf. In der letzten Hälfte des abgelaufenen Monats hatte dieser Entwurf durch Unwohlsein einiger Opernmitglieder die mannichfachsten Abänderungen zu erleiden, wodurch natürlich die Abwechslung in den Opernaufführungen erheblich gestört wurde. So musste am 17. Febr. wegen Unwohlseins des Frl. Preuss die schon affichirte „Entführung aus dem Serail" unterbleiben und uns musikalischen Epikuräern wurde, statt Mozart'schen Nektars, durch „Martha" Flotow'sches Dünnbier credenzt. Völlige Genesung des Frl. Preuss vorausgesetzt, sollte Freitag den 24. die erwähnte Oper gegeben werden, aber auch diese Hoffnung erfüllte sich nicht. In „Martha" war Herr Krolop dem Publicum neu in der Rolle des Plumkett. Es scheint, dass Herr Krolop derartige Rollen von humoristischer Färbung mit gar zu vieler Selbstgefälligkeit spielt. Dann liebt er, wie schon öfters erwähnt, das Pointiren, und so kommt es, dass seine Rollen nicht aus dem Ganzen geschaffen sind, sondern sein Streben darauf gerichtet scheint, durch vielerlei Effecte zu wirken. Diese sind zwar an sich recht amusant, aber bald merkt man die Absicht und wird Dasjenige, was zu Zeiten die Messinginstrumente des Leipziger Theaterorchesters sind. Besser, als die komischen Partien, gelingen Hrn. Krolop die von romantischer und dämonischer Art. So war sein Bertram in „Robert der Teufel", welcher am 15. gegeben wurde, durch gut getroffene Charakteristik sehr lobenswerth und auch gesanglich höher stehend, als die meisten anderen Partien, welche er bis jetzt hier gesungen hat. — Nach einer Pause von mehreren Wochen wurden Sonntag den 19. die „Meistersinger" wieder aufgeführt und mit intensivstem Beifall, so oft derselbe während des Ganges der Handlung anzubringen war. Sämmtliche Mitwirkende, worunter diesmal Frl. Mahlknecht und Herr Gura, erfüllten mit gewohnter Lust und Liebe ihre anstrengende Thätigkeit. Die noch übrigen im Laufe des Februar gegebenen Opern: „Jessonda", „Lucia von Lammermoor", „Templer und Jüdin" und „Regimentstochter" sind bereits genügend besprochen, höchstens wäre in Bezug auf den Templer des Herrn Gura zu erwähnen, dass die Stärke dieses so vortrefflichen Sängers doch nicht im hochdramatischen Genre liegt, sondern dass der Zauber seiner schönen Stimme in lyrischen Partien und am allermeisten im Concertsaal wirkt. Die zwei Lieder, welche er in dem Orchesterpensionsfonds-Concert sang, gewährten einen reineren Kunstgenuss, als die niemals ganz die Höhe der Situation erreichende Darstellung des Templers. *.*.

Leipzig. Die am 26. v. M. veranstaltete Kammermusikaufführung des Leipziger Zweigvereins des Allgemeinen Deutschen Musikvereins war von besonderem Interesse im Hinblick auf das Gebotene sowohl wie auf die ausführenden Kräfte. Das Programm enthielt die Claviersonate und eine Anzahl Lieder („Der Fichtenbaum" von Heine, „Wo weilt er?", „Lasst mich ruhen!" von Hoffmann von Fallersleben, „Die Schlüsselblumen" von J. Müller, „Der Fischerknabe" aus Schiller's „Tell", „Jugendglück" von R. Pohl und die „Loreley" von Heine) von Liszt, ferner die grosse A dur-Sonate von Schubert und Variationen und Fuge, Op. 17, von Kiel. An der Ausführung betheiligten sich Hofpianist Th. Ratzenberg aus Düsseldorf, Frau Dr. Emilie Merian-Genast aus Weimar, welche die Güte gehabt hatte, für Hrn. Gura vom hiesigen Stadttheater, der ursprünglich seine Mitwirkung zugesagt hatte, aber sich plötzlich verhindert sah, einzutreten, sowie Frl. Marie Klauwell von hier. Je weniger man Gelegenheit hat, Liszt'sche Werke in grösseren Concertinstituten zu hören, welche sich vor denselben

mit einer unverzeihlichen Hartnäckigkeit verschliessen, mit desto grösserer Freude begrüsst man eine jede Vorführung derselben. Dass es im Grunde nicht das Publicum ist, welches vor den Liszt'schen Werken zurückschreckt, sondern hauptsächlich die Bequemlichkeit der Leiter der Kunstinstitute, fand sich auch im gegenwärtigen Fall bestätigt. Wir haben die Genugthuung, zu constatiren, dass die Lieder durchschlagenden Erfolg errangen und die Sonate eine für erstmaliges Anhören immerhin durchaus erfreuliche Aufnahme fand. Die Sicherheit des Wurfes, die Energie der dichterischen Conception, die poetische und phantasievolle Auffassung, die Feinheit und der Farbenreichthum der Charakteristik und dabei das originelle musikalische Gepräge reihen Liszt's Lieder den besten Leistungen auf diesem Gebiete an. Die Sonate (in einem Satze) entrollt ein grossartiges Charakterbild, in welchem sich die Hauptseiten von Liszt's Individualität wiedergespiegelt finden: energische, kraftvolle Leidenschaft, heroischer Aufschwung und auf der anderen Seite süsse Schwärmerei und Zartheit der Empfindung bilden die in mannichfachen Abstufungen und Uebergängen und Beleuchtungen erscheinenden Stimmungselemente dieser musikalischen Dichtung, der man bei allem Reichthum der Gliederung schwerlich innere Einheit und logische Gruppirung ihrer Theile wird absprechen können. Da dieses Werk ausserst selten zu Gehör gebracht wird, und seltsamer Weise am wenigsten von denen, die sich doch am meisten dazu berufen fühlen sollten, so ist die Vorführung desselben Hrn. Ratzenberg als kein geringes Verdienst anzurechnen. Derselbe löste die schwierige Aufgabe, die an Technik und Ausdauer und künstlerische Intelligenz des Spielers bedeutende Ansprüche stellt, mit vorzüglichem Gelingen. Grosse Kraftentfaltung steht ihm ebenso zu Gebote, wie Weichheit der Darstellung und gesangvoller Ton, dabei ist seinem Vortragsstil jene die Liszt'sche Schule überhaupt charakterisirende Plastik eigen, welche die Themen und Motive bestimmt und reliefartig hervortreten lässt. Bezüglich der Schubert'schen Sonate liesse sich über die Auffassung des ersten Satzes stellenweise streiten. Auch kamen einige Passagen nicht recht klar zur Geltung, vielleicht war dies indess mehr der für R. ungewohnten Spielart des von ihm benutzten Instrumentes zuzuschreiben, die ihn im Anfang seiner Vorträge (die Schubert'sche Sonate bildete den ersten derselben) störte, — denn später erhielten wir keine Veranlassung mehr zu einem derartigen Desiderium. Vielmehr ist gerade hinsichtlich klarer Darstellung und durchsichtiger Auseinanderlegung der Vortrag der Kiel'schen Variationen als eine ausgezeichnete Leistung zu bezeichnen. Dass der Vortragende das mehr reflectirte Wesen dieses Werkes zu so zündkräftiger Wirkung brachte, wirft auf seine Leistung das entsprechende Licht. Er fand damit reichen Beifall und wurde gerufen. — Frau Merian-Genast geniesst als Liszt-Sängerin eines besonderen Rufes, als solche ist sie in der That unübertrefflich Sie versteht es, die Gesammtstimmung eines jeden Liedes so treu zu erfassen und den Hörer sofort hineinzuversetzen und darin festzuhalten, so zart zu charakterisiren, vermöge der Durchgeistigung ihres Vortrages so zu fesseln, dass man fast keinen Augenblick daran erinnert wird, wie ihre langjährige Wirksamkeit nicht ohne schädigenden Einfluss auf ihre Mittel geblieben ist. Die Zuhörerschaft, welche die Künstlerin in Erinnerung an ihre Mitwirkung bei der im vorigen Jahre unter Anwesenheit des Meisters veranstalteten Liszt-Feier mit Applaus empfing, dankte ihrer Leistungen durch enthusiastischen Beifall. Auch Frl. Klauwell (welche „Die Schlüsselblumen", den „Fischerknaben" und „Jugendglück" sang) erzielte durch die Anmuth und gewinnende Einfachheit und Sinnigkeit ihrer Vorträge eine überaus freundliche Aufnahme. Noch ist zu erwähnen, dass Hr. Drönewolf die Begleitung der Gesänge in verständnissvoll eingehender Weise ausführte. F. St.

Breslau, 18. Febr. Das 9. Abonnementconcert des Orchestervereins, welches am 14. d. M. im Springer'schen Concertsaal stattfand, bot ausschliesslich Orchesterwerke, liess jedoch bei der geschickten Zusammenstellung des Programms und in Folge der Vortrefflichkeit der Leistungen der Capelle den Mangel an Solisten kaum empfinden. Schumann's Ouverture zur „Braut von Messina" eröffnete den Abend. In dem darauf folgenden Larghetto aus Spohr's Cmoll-Symphonie wurde die ausserordentliche Klangschönheit der Instrumentation durch das Orchester zur vollsten Geltung gebracht. Als No. 3 des Programms schloss sich hieran „Kamarinskaja", Phantasie über zwei russische Volkslieder von Glinka. Abgesehen von einigen humoristischen Zügen, vermochten wir diesem durchaus national gefärbten Orchesterstück des russischen Componisten wenig Interesse abzugewinnen. Um so hinreissender war dagegen die Wirkung der darauf folgenden grossen „Leonoren"-Ouverture von Beethoven, die gleich der den Abend abschliessenden Schubert'schen C dur-Symphonie vom Orchester unter Damrosch's begeisterter Leitung meisterhaft executirt wurde. Wir dankten dem rastlos thätigen Dirigenten wieder einen der genussreichsten Abende. Leider werden wir den um unsere Musikzustände so hoch verdienten Künstler nicht mehr lange in unserer Mitte sehen. Bereits im Herbst v. J. wurden Hrn. Dr. Damrosch von New-York aus glänzende Engagementsanerbietungen gemacht, denen derselbe auf wiederholtes Andrängen nun nachgeben will. Hr. Damrosch jedoch hat, wie man hört, seine neue Stellung in Amerika vorläufig nur auf zwei Monate angenommen, damit er während dieser Zeit Gelegenheit habe, zu erkennen, ob ihm neben den pecuniären Vortheilen auch die Wahrung seiner künstlerischen Interessen möglich sein werde; denn nur dann gedenkt er sich in Amerika bleibend niederzulassen, anderenfalls aber nach Breslau zurückzukehren. — Schliesslich gedenken wir noch flüchtig des am 16. d M. im Springer'schen Saale stattgehabten Benefizconcertes der Breslauer Theatercapelle, in welchem u. A. eine „In stiller Nacht" betitelte neue Symphonie in Dmoll von Ad. Fischer zur Aufführung kam. Es ist dies das 4. symphonische Werk, mit dem der die Concerte der Theatercapelle leitende Organist Hr. Fischer vor die Oeffentlichkeit tritt. Der 1. Satz der Symphonie („Düstere Bilder") sprach uns am wenigsten an; der zweite („Wiegenlied") und dritte Satz („Neckende Geister") erwiesen sich als weit wirkungsvoller. Den Schlussatz („Gottes Auge wacht") kennzeichnet eine fast kirchliche Stimmung, ohne dass durch Anwendung der strengeren Satzformen dem Fluss des Ganzen Eintrag geschähe. Im Ganzen sind dem Werk fleissige Contrapunctik und effectvolle Instrumentirung nachzurühmen, und bleibt nur zu bedauern, dass der Componist den nach Spohr-Mendelssohn'schen Erzeugnissen auf dem Gebiete der Symphonik so wenig Beachtung geschenkt hat. —l—p.

Cöln, 25. Febr. Die vierte unserer Soiréen für Kammermusik wurde am 7. Februar abgehalten. Sie eröffnete mit dem Notturno für Clavier, Violine und Violoncell (Op. 148) von Franz Schubert. Wir hörten das Stück bei dieser Gelegenheit zum ersten Male in öffentlicher Aufführung. Die Arbeit und Durchführung trägt das gewohnte Schubert'sche Gepräge, die einfachen Motive enthalten nichts sonderlich Neues oder Ungewohntes. Von einem Beigeschmacke Chopin'scher Pikanterie, der den modernen Notturnobegriff vollständig beherrscht, natürlich keine Spur. Das Stück machte nur geringen Eindruck. Reichen Beifall erhielt das durch klare Form und reizende melodische Motive ausgezeichnete Streichquartett in A moll von Rob. Schumann (Op. 41, No. 1). Eine Sonate für Clavier von John Field (Esdur) gab Herrn Professor Isidor Seiss Gelegenheit, eminente Technik und graziöse Feinheit in glänzendster Weise zu entfalten. Der Vortrag wurde mit ganz ausserordentlichem Beifalle aufgenommen. Den Beschluss machte Beethoven's Streichquartett in F moll (Op. 95) in vortrefflicher Execution. Die Soirée wurde ausgeführt von den Herren Japha, v. Königslöw, Derekum und Rensburg. — Das 7. Abonnementconcert unter Leitung Ferd. Hiller's culminirte in den Solovorträgen des k. russ. Kammervirtuosen Herrn August Wilhelmy und den Vorträgen der Frau Franziska Wuerst aus Berlin. Herr Wilhelmy spielte das Violinconcert in D von Paganini mit solcher technischer Vollendung, dass der Beifall kein Ende nehmen wollte. Dieser Violinvirtuos rangirt in der That unter den Koryphäen der Violine. Schwierigkeiten kennt derselbe nicht mehr, dabei ein markiger, seelenvoller Ton, der jedes Herz ergreifen muss. Zwei kleinere Pièces mit Orgelbegleitung: „Arioso" von Jul. Rietz und „Abendlied" von Rob. Schumann erlitten durch die Orgel einigen Eintrag. Das „Arioso" scheint überdies etwas lang. Frau Wuerst zeigte sich im Besitze einer prächtigen, vollen Altstimme, auch versteht sie den Timbre stark dramatisch zu färben, eine Eigenschaft, die

namentlich in dem Schubert'schen Gesange „Der Zwerg" zum Vorschein kam. Zwei Lieder: „Der Schmied" von Ferd. Hiller und „Durch den Wald" von Rich. Wuerst wurden recht hübsch gesungen, indessen ist bei diesen Liedern eine gewisse Coquetterie erforderlich, die nach unserem Geschmack einer Altstimme nicht sonderlich zu Gesicht steht. — Als grösseres Chorstück wurde die schöne Ballade „Erlkönigs Tochter" von Gade aufgeführt. Die Soli hatten Frl. Marie Sartorius (Sopran), Frau Wuerst (Alt) und Herr Krückl aus Cassel (Bariton). Wenn wir die bedenkliche Neigung von Frl. Sartorius, zu scharf zu intoniren, in Abzug bringen, so waren die Sololeistungen ganz befriedigend. Traurig bleibt immerhin die Beobachtung, die wir auch wieder bei Herrn Krückl machen mussten, dass die heutigen Bühnensänger durch stabiles Tremolo das schöne Metall der Stimme ganz muthwillig beeinträchtigen. Die „Symphonische Phantasie" für grosses Orchester von Ferd. Hiller, die in diesem Concert zum ersten Male aufgeführt wurde, ist recht gewandt durchgearbeitet. Zum besseren Verständniss wäre es wünschenswerth gewesen, wenn der Componist die leitenden Ideen in einer Art Programm beigegeben hätte. Die Sprache der Töne an und für sich ist zu unbestimmt, um ohne Textunterlage das Denken auf einen bestimmten Punct zu concentriren. Die Aufführung wurde mit Beifall belohnt. A. G.

Glauchau. Im zweiten Abonnementconcert des hiesigen Concertvereins (am 14. Februar) wurde Svendsen's Symphonie Op. 4, welche kürzlich im Leipziger Gewandhause und in einem Abonnementconcert in Dresden günstigste Aufnahme gefunden, aufgeführt. Dieses Werk wurde unter Leitung unseres durchaus tüchtigen Capellmeisters Hrn. Schmidt meisterhaft wiedergegeben und dadurch die unbestrittene Originalität der Composition zur vollen Geltung gebracht. Das Publicum verfolgte die Aufführung mit mehr als gewöhnlichem Interesse und belohnte jeden Satz mit nachhaltigem Applaus. — Hr. Capellmeister Reinecke aus Leipzig hatte als Solist das Beethoven'sche Clavierconcert in Esdur als Hauptnummer gewählt und gab er uns mit Ausführung dieser — zum ersten Mal hier gehörten! — Composition Gelegenheit, seine geistvolle Auffassung Beethoven'scher Werke zu bewundern. Sein vorzügliches Spiel fand auch beim Publicum durch stürmisches Hervorrufen wohlverdiente Anerkennung. Ausserdem übernahm Hr. Capellmeister Reinecke die Leitung seiner „Friedensfeier"-Festouverture für Orchester — eines ganz neuen Werkes —, mit deren Wiedergabe von Seiten unserer guten Capelle der schätzbare Componist wohl zufrieden sein konnte. Der gelungene Schlusssatz der Ouverture verfehlte seine Wirkung auch hier nicht. An kleineren Solopièceen hatte Hr. Reinecke a) Berceuse von Chopin, b) Saltarello von St. Heller und c) Ungarisch von David (für Piano übertragen von Liszt) gewählt. Ohne diese Wahl zu loben, müssen wir doch der dabei entfalteten Virtuosität und dem graziösen Spiel volle Bewunderung zollen. Den würdigen Schluss dieses in unserem hiesigen musikalischen Leben hervorragenden Concertes bildete die „Euryanthen"-Ouverture, welche mit brillanter Präcision zur Ausführung gebracht wurde. Hl.

Glogau. Ist es schon an und für sich erklärlich, dass die kriegerischen Zeitverhältnisse auf die Kunst im Allgemeinen einen hemmenden Einfluss ausüben mussten, so hat speciell das Musikleben unserer Stadt während der ersten Hälfte dieses Winters fast ganz brach gelegen, da mit dem Abgang des Dirigenten der Singakademie, des Hrn. Thieriot, welcher im November einem Ruf nach Graz gefolgt ist, demjenigen Institut, welches gewissermaassen die Interessen der Musik hier zu vertreten berufen ist, die künstlerische Leitung fehlte, bis es gelang, in Hrn. Julius Kniese aus Leipzig einen neuen Dirigenten zu gewinnen, dessen Tüchtigkeit und ernstes musikalisches Streben schon jetzt allgemein anerkannt wird. Das am 9. Februar unter seiner Leitung stattgefundene Concert lieferte dafür den besten Beweis. Das Programm des Concertes, welches gleichzeitig als nachträgliche Feier von Beethoven's hundertjährigem Geburtstag gelten sollte, bestand deshalb ausschliesslich aus Compositionen dieses unseres grössten Meisters. Nach einem Prolog, dessen Absicht vielleicht besser war, als die erzielte Wirkung, kamen folgende Werke zur Aufführung: Das „Kyrie" aus der grossen Messe, ein Adagio für Violoncell, „An die ferne Geliebte", Sonate Op. 110, zwei Schottische Lieder, drei Chorlieder und die Ouverture zu „Egmont" für 2 Claviere. — Der fein nuancirte Vortrag des „Kyrie" sowie der übrigen Chöre zeugte von sorgfältigem Studium, und machte namentlich der Lobgesang aus den Geistlichen Liedern von Gellert in seiner Einfachheit einen tiefen Eindruck. Ebenso kamen die Solovorträge zu voller Geltung. Den Sängerinnen des Liederkreises, wie der Schottischen Lieder stehen sehr angenehme Organe zu Gebot, und fehlte es auch nicht an feinem Verständniss und tieferem Eingehen in Dichtung und Composition. Die Begleitung schloss sich in schönster Weise dem Gesang an. Hr. Kniese hat sich durch den Vortrag der As dur-Sonate ein grosses Verdienst erworben, denn er spielte dieselbe nicht nur mit vollendeter Technik, sondern auch mit edler Auffassung und einer Pietät, wie sie ein Werk von so hohem classischen Werth verlangt. — Wenn wir Etwas an dem Concert bedauerten, so war es die Abwesenheit eines Orchesters; dieser Mangel findet seine Erklärung darin, dass auch unsere Capelle in den Krieg gezogen. — Der Ertrag des Concertes war für die Verwundeten bestimmt, um so erfreulicher war die grosse Betheiligung des Publicums. E.....ch.

Hamburg, 26. Febr. Das 7. (194.) Philharmonische Concert fand am 21. d. M. unter Leitung des Concertmeisters Hrn. Böie statt, da Herr Capellmeister Bernuth — obwohl auf dem Wege der Genesung begriffen — doch noch nicht so weit hergestellt war, um die Direction dieses Concertes zu übernehmen. Die Orchesterleistungen standen diesmal nicht auf gleicher Höhe wie die früheren: der nöthig gewordene Dirigentenwechsel wirkte entschieden nachtheilig auf die Leistungsfähigkeit der Capelle. Die Esdur-Symphonie von Mozart, mit der das Concert eröffnet wurde, und die den Abend abschliessende Ouverture zu „Wilhelm Tell" von Rossini wurden zwar technisch correct wiedergegeben, liessen jedoch den rechten Schwung vermissen. Glücklicher Weise entschädigten dafür die Solisten des Concertes, Frau Walter-Strauss aus Basel und Herr Isidor Lotto aus Warschau, reichlich das Auditorium. Herr Lotto entfaltete beim Vortrag eines Violinconcertes eigener Composition, besonders aber bei Wiedergabe des Paganini'schen „Hexentanzes" eine Technik, die ihn die exquisitesten Schwierigkeiten spielend überwinden lässt. Die Sängerin erzielte mit ihren zwar an und für sich nicht bedeutenden, aber von ihr meisterhaft ausgebildeten und beherrschten Stimmmitteln sehr günstige Wirkung. Sowohl die Arie aus Haydn's „Schöpfung" als auch die Lieder von Beethoven, Schumann und Aug. Walter fanden verdienten Beifall. Letzterer veranlasste die Sängerin, noch ein Jodler-Liedchen zuzugeben, bei welchem sie sich selbst am Clavier begleitete. ff.

Hanau, 7. Febr. Unsere Stadt, die so viel ihres edlen, reinen Goldes sonst in alle Welttheile entsendet, hat auch in der Kunst so manches edle Gepräge schon zu Tage gefördert. Es bestehen hier zwei Institute, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, das Schönste und Beste in der Kunst, soweit es die hiesigen Zustände zulassen, zu cultiviren. Der Instrumentalverein bringt uns in seinen Abonnementconcerten ausser den Orchesternummern, die so gut ausgeführt werden, als es bei gutem Willen und ernstem Streben von den hiesigen, bescheidenen Kräften zu erwarten ist, mitunter sehr gute Solonummern. Der Oratorienverein (unter Leitung des Hrn. Rühl von Frankfurt a. M.), der seine Thätigkeit vorzugsweise der geistlichen Musik widmet, leistet auch sehr Tüchtiges, da hier besonders für den Gesang verhältnissmässig viel gutes Material vorhanden ist. — Von den hiesigen ausführenden Künstlern nennen wir insbesondere Hrn. Heinrich Gelhaar, einen ehemaligen Schüler des Conservatoriums zu Leipzig, der während seines zweijährigen Aufenthaltes dahier eine sehr reiche und vielseitige Thätigkeit entfaltet hat. Das letzte von ihm gegebene Concert (7. Febr.) brachte Trios von Beethoven (Op. 70, Esdur) und Haydn (Gdur, mit dem ungarischen Schlusssatz), und wurden dieselben von dem Concertgeber (Piano) sowie den HH. Renner (Violine) und F. Klesse (Violoncell) aus Frankfurt a. M. sowohl nach geistiger als technischer Seite hin in prächtiger Weise wiedergegeben. In den Claviersolovorträgen (Nocturne und Walzer von Chopin, „Tannhäuser"-Marsch von Liszt) bekundete Hr. Gelhaar als Pianist eine solide Technik, verbunden mit künst-

lerischem Verständniss; ebenso zeugte ein Lied für gemischten Chor: „Im Maien" (Gedicht von Rodenberg) von melodischer Erfindung und geistigem Eindringen in den Text. Hr. F. Klesse (ein Schüler Grützmacher's), der sich in Hrn. Gelhaar's früheren Concerten schon auszeichnete, macht seinem grossen Lehrer alle Ehre. Er verbindet einen grossen, vollen Ton mit sicherer Bravour und Brillanz, Eigenschaften, welche er im Beethoven'schen Trio und einem Goltermann'schen Concert zur vollsten Geltung brachte. Ausserdem wurden als Novitäten zwei alt-französische Volkslieder a capella und die Uhland'sche Ballade „Das Schloss am Meer" von Rheinberger (ein gediegenes Werk) recht schön vorgetragen. F. K.

Jena. Das 6. Akademische Concert bot uns Folgendes: Symphonie (Op. 20, Dmoll) von A. Dietrich (hier zum ersten Male), „Frühlingsbotschaft" von Gade, Concert in Cmoll von Beethoven, „Die stille Wasserrose" (Op. 5) und „Ostern" für gemischten Chor und Pianoforte von A. Tottmann, „Feldrosen", kleinere Pianofortestücke von A. Klughardt, Jubelouverture von Weber. Das neue symphonische Werk Dietrich's hat edleren Gehalt und ist in technischer Beziehung hochachtungswerth. Als die bedeutendsten Sätze möchte Ref. den ersten und zweiten bezeichnen, nachstdem das Scherzo mit den zwei schönen Trios; einen schweren Stand hat, namentlich in Rückblick auf den schwungvollen ersten Satz mit seiner gelungenen Schlusssteigerung, das Finale, welches allerdings die fragliche Novität glanzvoll und edel abschliesst, aber schwerlich in Bezug auf Erfindung auf gleicher Höhe mit dem Einleitungssatze steht. Möglich ist auch, dass eine stärkere Besetzung des Streichquartettes noch mehr effectuiren würde. Die Instrumentation ist eine treffliche und namentlich im zweiten Satze von ungewöhnlicher Wirkung. Sicherlich gehört der betreffenden neuen Erscheinung unter den gegenwärtigen symphonischen Schöpfungen eine der obersten Stellen. Gade's prächtige „Frühlingsbotschaft" wurde recht befriedigend wiedergegeben; nur hätte hier, sowie in den zwei schönen Gesängen von Tottmann, der Chor und insbesondere der Sopran stärker sein können. Die berührten Gesänge sind sehr wohlklingend und hübsch erfunden, namentlich war das zweite Stück von besonderer Frische. Herr Musikdirector Klughardt trug die Beethoven'sche Concertperle, sowie seine gelungenen Pianofortebluetten recht befriedigend vor und producirte sich sowohl als Pianist, als auch als Componist in erfreulicher Weise. Den Schluss des genussreichen Abends machte die Jubelouverture, welche unter Hrn. Dr Naumann's umsichtiger Leitung vortrefflich executirt wurde, was auch von dem Dietrich'schen Werke gesagt werden muss. Es ist dies umsomehr anzuerkennen, da nur eine einzige gemeinschaftliche Probe der obwaltenden Verhältnisse halber möglich war. Der höchst vortrefflichen Leitung dieser Concerte durch Dr. Gille und Dr. Naumann gelang es ferner, am 16. Febr. einen höchst genussreichen Schubert-Abend als erste Soirée für Kammermusik zu entriren. Das reiche Programm bot: Trio Op. 99, „Halt", „Danksagung an den Bach", „Die böse Farbe", Rondo brillant für Pianoforte und Violine Op. 70, Romanze aus „Rosamunde", „Willkommen und Abschied", Quartett für Streichinstrumente (Dmoll). Die Weimar'schen Künstler, welche diese in jedem Betracht vollendete dankenswerthe Leistung in liebenswürdigster Weise ermöglichten, waren Concertmeister Kömpel, welcher namentlich im Duo und Quartett ausserordentlich Hervorragendes bot, Hofcapellmeister Lassen, dessen gediegene Virtuosität sich glanzvoll bewährte, Walbrül, Freiberg, Demunk, Kammersänger v. Milde, welcher Letztere sich von Neuem als einer der ersten Schubert-Sänger vorstellte. — Eine zweite Soirée für Kammermusik (am 25. Februar) war lediglich der Schumann'schen Tonmuse gewidmet. Wir hörten in ganz vortrefflicher Weise des Meisters herrliches Streichquartett (Op. 41) in Amoll, die hochpoetischen Lieder: „Fluthenreicher Ebro", „Du bist wie eine Blume", „Widmung" und „Dichterliebe" (Op. 48) durch Kammersänger von Milde, welcher diesen Liedern im „höhern Chor" in des Wortes vollkommenster Bedeutung gerecht wurde: Technik und Poesie in vollkommenster Verbindung. Hr. Demunk brachte die „Stücke im Volkston" trotz körperlichen Leidens sehr befriedigend zur Geltung. In der Schlussnummer — der Krone des Abends — dem Clavierquartett (Op. 47) glänzte namentlich Lassen, der ausserdem als meisterlicher Accompagneur hohen Beifall verdiente, als vollendeter Pianofortevirtuos. A. v. E.

London. Am 11. Februar kam im Popular Concert Mozart's Streichquartett in Dmoll (HH. Sivori, Ries, Straus und Piatti), Mendelssohn's Pianofortetrio in Cmoll, Op. 66 (Frau Szarvady, HH. Sivori und Piatti), Beethoven's Romanze in Gdur für Violine (Hr. Sivori) und Sonata appassionata, Op. 57 (Frau Szarvady) zur Aufführung. Im folgenden Concerte am 13. Februar spielte Hr. Joachim. Das Programm enthielt Mendelssohn's Streichquartett in Bdur, Op. 87, Schubert's Pianofortequintett in Adur, Op. 114 (ausgeführt durch Frau Cl. Schumann und die HH. Joachim, Straus, Rath und Reynolds). In beiden Concerten sang Frl Enriquez. Das Popular Concert am 18. Februar brachte Mozart's Streichquintett in Cdur, Schubert's Pianofortetrio in Esdur, Op. 100, und Beethoven's Pianofortesonate in Esdur, Op. 31, das vom 20. Februar Mozart's Streichquintett in Gmoll, Mendelssohn's Pianofortequartett in Fmoll, Op. 2, Beethoven's Violinsonate in Gdur (Hr. Joachim), Weber's Pianofortesonate in Dmoll, Op. 49, durch die HH. Hallé, Joachim, Ries, Straus, Piatti und Daubert. Frl. Wynne sang am 18. Februar, Hr. Santley am 20. Febr. Letzterer trug zwei neue Lieder von Gounod („The sun is bright" und „The fountaine") vor. Im Crystal-Palace-Concert am 11. Februar wurden u. A. Spohr's Symphonie „Weihe der Töne", die Ouverturen zu „König Stephan" von Beethoven und zu „Euryanthe" von Weber, sowie zwei Sätze aus einer neuen Symphonie in Adur von Henry Gadsby zu Gehör gebracht. Das Programm des 17. Crystal-Palace-Concert enthielt Mozart's Esdur-Symphonie, Mendelssohn's zweites Pianoforteconcert in Dmoll, Op. 40 (ausgeführt durch Frau Cl. Schumann), und die Ouverturen zu „Don Quixote" von G. Macfarren und zu „Manfred" von R. Schumann. Als Soli hatte Frau Schumann Hiller's „Zur Guitarre", Schumann's „Schlummerlied" und Mendelssohn's Capriccio in Emoll, Op. 16, gewählt. Frau Vanzini und Hr. Caravoglio sangen. — Am 21. Februar gab eine junge spanische Pianistin, Frl. Carreno, im Verein mit Frau Fumagalli und Hrn. Sivori eine Matinée und zeigte sich als beachtenswerthe Künstlerin. Unter Gounod's Leitung war am 24. Februar in St. James-Hall ein Concert zum Besten der französischen Subscription für die Opfer des Krieges. Bedeutende Kräfte wirkten dabei mit, unter Anderen Fr. Viardot-Garcia, die HH. Delaborde, Delahayes, Hammer, Delle Sedie, Gardoni etc. Der Oratorienverein wird am 1. März unter Hrn. Barnby's Leitung Mendelssohn's Oratorium „Elias" zur Aufführung bringen. Bei dem Eröffnungsconcerte der Philharmonic Society am 8. März wird Hr. Gounod die Aufführung einer Auswahl seiner Werke leiten und ausserdem Beethoven's Cmoll-Symphonie zur Aufführung kommen. Die Sacred Harmonic Society hat für den 3. März Mendelssohn's „Paulus" vorbereitet. Beim Musikfeste zu Brighton, welches vom 6. - 18. Februar unter Kuhe's Leitung abgehalten wurde, kamen in den 10 Aufführungen je zwei Symphonien von Beethoven, Mozart und Mendelssohn (letzterer rangirt bei den Engländern entschieden unter die Classiker) und die unvollendete in Bmoll von F. Schubert, sowie nicht ganz ungeahnte Werke anderer Formen zu Gehör. 9.

St. Petersburg, 24. Febr. Die Carneval-Woche (wörtlich übersetzt wird sie bei uns Butterwoche bezeichnet) ist überstanden. Täglich gab es in allen Theatern je zwei Vorstellungen, auch sind sie stets überfüllt gewesen. Jetzt ist auf 6 Tage ein allgemeiner Waffenstillstand eingetreten, — Niemand denkt an Musik, höchstens kann sich noch der Fromme an Kirchenmusik ergötzen. Nächsten Sonntag beginnt die Concertsaison, die 5 Wochen dauert, und in welcher wir ausschliesslich nur Concertmusik hören werden, denn die Theatervorstellungen sind bei uns während der grossen Fasten verboten. Von ausländischen Künstlern ist bis jetzt nur der Violoncellist Servais angemeldet, folglich verspricht die Concertsaison nicht sehr interessant zu werden; wir werden uns begnügen müssen an einheimischen Künstlern, an denen kein Mangel sein wird, denn jeder, der nur einigermaassen die Musik cultivirt, gibt ein Concertchen. Als interessante bevorstehende Concerte sind zu nennnen die der Herren A. Rubinstein (ausschliesslich eigene Compositionen), Davidoff, Auer, der

Russischen Gesellschaft (Cdur-Messe von Beethoven), der Kaiserlichen Sängercapelle (Ddur-Messe von Beethoven) und des Flötisten Ciardi (mit der A. Patti). Der Theaterdirector Gedeonoff hat seine Demission eingereicht, die aber leider nicht acceptirt worden ist. Die Tagesfrage an der Italienischen Oper ist, ob A. Patti für die nächste Saison wieder engagirt wird; es handelt sich um die Summe von 80,000 R. S. für die Dauer von vier Monaten und die damit verbundene Bedingung, dass der Capellmeister Vianesi engagirt werde und man von dem Engagement der sehr beliebten Sängerin Volpini absähe. Unsere Italienische Oper ist aber ohne die Patti um so weniger denkbar, als der Liebling unseres Publicums, der vorzügliche Tenorist Calzolari mit dieser Saison seiner künstlerischen Carriere entsagt. Derselbe war unserer Oper 18 Jahre treu geblieben, doch hat er nun sein Säcklein mit russischem Golde genug gefüllt, um als Privatmann in seine Heimath sich zurückziehen zu können. Sänger wie Calzolari gibt es nicht mehr, seine Stimme ist zwar nicht gross, aber seine Kunst, sein edler Vortrag und die sympathische Stimme di grazia sind factisch nicht zu ersetzen. Wie gesagt, wenn das Engagement mit der Patti nicht zu Stande kommen sollte, so wird unsere Italienische Oper begraben sein. Bekanntlich hat Ullmann Heinrich Wieniawski ein brillantes Engagement für 2 Jahre angeboten; jetzt erfahren wir, dass Ullmann die beabsichtigte Reise aufgegeben hat. Wieniawski concertirt gegenwärtig in der Provinz, und Besekirsky ist von seiner Concertreise aus der Provinz hier wieder eingetroffen. ∴

Zürich. Das am 24. Januar stattgehabte Benefizconcert des Capellmeister Hegar brachte uns die „Egmont"-Ouverture von Beethoven, Gesangsscene von Spohr, vom Concertgeber mit den schon oft an seinem Spiel gerühmten Vorzügen vorgetragen, „Hymne an die Musik", Gedicht von Helene, Herzogin von Orleans, für gemischten Chor und Orchester componirt von Friedrich Hegar, ein sehr wirksames, fein instrumentirtes Stück, die Musik zu Byron's „Manfred" von Schumann mit verbindender Declamation von Richard Pohl. Dieses Werk wurde mit Ausnahme der Ouverture zum ersten Male aufgeführt und machte wie allerwärts einen tiefen Eindruck auf die Zuhörer, sodass allgemein der Wunsch nach Wiederholung vernehmbar wurde, welchem zu entsprechen die maassgebenden Persönlichkeiten hoffentlich nicht ermangeln werden. Die Aufführung war im Ganzen eine recht befriedigende, soweit dies überhaupt möglich ist, wenn der grösste Theil der mitwirkenden Solisten aus Dilettanten besteht. Von diesen waren in der That nicht Alle ihrer Aufgabe gewachsen; um so angenehmer berührte uns der Gesang des Musikdirector Attenhofer, welcher, trefflich disponirt, seine kurze Partie im „Geisterbannfluch" in würdigster Weise zur Geltung brachte. Auch des Declamators, Herrn Löwe vom hiesigen Theater, müssen wir lobend erwähnen; er entledigte sich seiner schwierigen Aufgabe recht brav. — Herr Hermann Götz, Organist in Winterthur, seit einiger Zeit jedoch in Zürich wohnend, veranstaltete am 31. Januar ebenfalls ein eigenes Concert, in welchem er sich als Clavierspieler und Componist producirte. Wenn uns der Concertgeber durch den Vortrag zweier Chopin'scher Compositionen (Nocturne in Desdur und Ballade in Asdur), sowie eigener, reizender Clavierstücke („Lose Blätter" — bei Breitkopf & Härtel erschienen) abermals zeigte, dass wir in ihm einen bedeutenden Clavierspieler besitzen, wenn uns ferner Herr Götz schon von früheren Jahren her durch Aufführung eines Trios, eines Clavierconcertes und einer Symphonie als talentvoller Componist bekannt ist, so trat er uns heute in letztgenannter Eigenschaft als gereifter Meister entgegen. Herr Götz führte uns ein neues Clavierquartett eigener Composition vor, welches wir unbedenklich für das Beste halten, was seit dem Brahms'schen Quintett auf dem Gebiete der Kammermusik erschienen ist. Grosser Gedankenreichthum, logische Entwickelung, künstlerisch durchdachte Assimilation ?), weises Verwenden aller technischen Kenntnisse und Mittel zur Gestaltung eines harmonischen Ganzen, — das sind in Kürze die Haupteigenschaften des prächtigen Werkes, dessen einzelne Schönheiten zu besprechen uns hier der Raum nicht gestattet. — Das 4. Abonnementconcert fand am 7. Febr. statt und gab uns Gelegenheit, einen lieben einheimischen Künstler zu hören und zu bewundern. Theodor Kirchner spielte das Clavierconcert von Brahms. Was zunächst die Composition anbetrifft, so machte uns namentlich der erste Satz einen geradezu gigantischen Eindruck, und wir können nicht begreifen, weshalb dieses Werk von den Clavierheroen unserer Zeit so vernachlässigt wird. Der einzige Vorwurf, den man ihm machen kann, ist der, dass es als Clavierconcert zu symphonisch gehalten ist; andererseits bieten sich jedoch dem Spieler wieder eine Menge brillanter Passagen und interessanter Schwierigkeiten dar, welche auszubeuten gerade für grosse Techniker eine dankbare Aufgabe wäre. Herr Kirchner spielte das Concert mit tiefem musikalischen Verständniss, und wir danken ihm ganz besonders dafür, dass er dieses Stück gewählt hat, denn ohne ihn dürften wir wohl noch lange gewartet haben, bis sich einer der herumreisenden Herren Virtuosen herabgelassen hätte, seine eigene Person scheinbar in den Hintergrund zu stellen und uns dafür den Genuss einer so schätzbaren Novität zu verschaffen. Herr Kirchner trug ausserdem noch Schumann'sche Lieder vor (von ihm für das Pianoforte übertragen); der Züricher sagt: „Schöner nützt nüt", was eigentlich sagen soll: „Es könnte gar nicht schöner sein", und wirklich war es so, denn schöner könnte keine menschliche Stimme diese Lieder singen, als sie Herr Kirchner auf dem Clavier gesungen hat. — Ein Herr Morel vom Théatre de la monnaie in Brüssel suchte uns heim mit zwei französischen Compositionen: Grand air du chalet von Adam, und Les Puritains von Concone, fades abgeschmacktes Zeug. Der genannte Herr besitzt einen sehr wohlklingenden, sonoren Bassbariton, singt jedoch Alles mit solch unbeschreiblicher Langweiligkeit, dass wir es nicht bedauern würden, wenn sein erstes Auftreten in Zürich auch sein letztes gewesen sein sollte. Das Orchester spielte die Beethoven'sche Ouverture Op. 124 ganz vortrefflich, die Ausführung der Gade'schen Bdur-Symphonie wollte uns dagegen nicht durchweg behagen. Die Holzbläser stimmten in der Einleitung zum ersten Satze ganz bedenklich unrein; ausserdem erschien uns das Tempo des letzten Satzes zu rasch.

Concertumschau.

Berlin. 1. Symphoniesoirée (II. Cykl.) der königl. Capelle am 25. Februar: Fmoll-Symphonie von Max Bruch, „Aus Tausend und eine Nacht", Concert-Ouverture von W. Taubert, Cdur-Symphonie von Beethoven, „Oberon"-Ouverture von Weber.

Breslau. 10. Abonnementconcert des Orchestervereins am 28. Febr.: Sinfonia eroica von Beethoven, „Les Préludes", symphonische Dichtung von Fr. Liszt, Notturno aus dem „Sommernachtstraum" von Mendelssohn etc.

Carlsruhe. 1. Kammermusik der HH. Deecke, Steinbrecher, Glück und Lindner unter Mitwirkung des Pianisten Hrn. Levin mit den Beethoven'schen Werken: Streichquartett Op. 18, Nr. 1, Trio Op. 97 und Streichquartett Op. 132. — Wohlthätigkeitsconcert am 22. Febr., gegeben von Hrn. Heinrich Henrici: Orgelcompositionen von A. Hesse, J. L. Krebs, J. S. Bach, Mendelssohn, A. W. Bach und Schumann, 2 Adagios für Violine und Orgel von C. A. Fischer, Vocalcompositionen von Händel, Beethoven etc.

Frankfurt a. M. 9. Museumsconcert unter Mitwirkung von Frau Joachim und Hrn. Lotto mit Pastoralsymphonie von Beethoven, Scenen aus Gluck's „Alceste", „Pandora", Hymnus mit Orchester von B. Scholz, 2. Violinconcert von Lotto etc.

Halle a. S. Concert der Vereinigten Berggesellschaft: Dmoll-Symphonie von Schumann, Festouverture („Friedensfeier"?) von Reinecke, Violinconcert von Bruch (Hr. Ersfeld) etc. — 18. Concert des Orchestermusikvereins mit der Cdur-Symphonie von Schubert und verschiedenen Ouverturen.

Hamburg. Concert des Cäcilienvereins am 24. Februar: Johannes-Passion von Joh. Seb. Bach (unter Mitwirkung der Solisten Frau Walter-Strauss aus Basel, Fr. Prof. Joachim aus Berlin, Hr. Rudolph Otto aus Berlin und Hr. Adolph Schulze aus Hamburg). — Soirée musicale von Henry Schradieck im kleinen Convent-Garten-Saale am 1. März: Septett von Beethoven, Octett von Fr. Schubert, Nonett von Spohr.

Heidelberg. 4. Abonnementconcert unter Mitwirkung der Sängerin Frl. Pappenheim: Bdur-Symphonie von Schumann,

Entr'acts zu „Rosamunde“ von Schubert, Concertarie von Beethoven etc.

Leipzig. Am 28. Februar Concert der Singakademie mit Haydn's „Schöpfung“. — 18. Gewandhausconcert mit Händel's „Samson“. — Abendunterhaltung im Conservatorium der Musik am 24. Februar: Streichquartett (C dur) von Mozart, Lieder von Mendelssohn, Fisdur-Impromptu von Chopin (Hr. Cunningham aus London), Cavatine von Donizetti, Cmoll-Scherzo von Chopin (Frl. Rilke aus Teplitz), „Belsazar“, Ballade von Schumann (Hr. Burkhardt aus Basel), Violinsonate von E. Grieg (Hr. Kwast aus Dordrecht und Hr. Kummer aus Dresden). — Musikalische Unterhaltung im Zschocher'schen Institut am 27. Febr.: D moll-Claviertrio (1. Satz) von Mendelssohn, Sonaten für Pianoforte und Violine von Beethoven (Op. 47, 1. Satz) und Weber, Etuden für 2 Pianos von Cramer-Henselt, Claviersoli von Händel, Mendelssohn, Kullak, Scarlatti, Henselt, Weber, Chopin und Liszt, Marsch von Schubert (für 2 Pianos eingerichtet).

Magdeburg. Concert zum Besten der Armen am 22. Febr.: Ddur-Symphonie von Beethoven, Arie von Mendelssohn (Frl. Marie Falkner aus Berlin), „Schön Ellen“ von Bruch etc.

Pest. Concert der HH. Gebrüder Thern: 2. Serenade für Streichorchester von R. Volkmann; für zwei Claviere: Variationen von E. Rudorff, Andante grazioso von C. Thern, Concert pathétique von F. Liszt, ausserdem noch verschiedene Clavier- und Vocalsoli.

Prag. 4. Philharmonisches Concert am 2. März: Gmoll-Symphonie von Mozart, Vorspiel zur Beethoven-Cantate von Fr. Liszt, Ouverture zu „König Lear“ von H. Berlioz.

Rotterdam. 7. Concert der „Eruditio musica“: 2. Symphonie von Hutschenruyter etc.; Fmoll-Concert von Weber, Gmoll-Ballade von Chopin, Militairmarsch von Schubert-Tausig und Tarantelle von Liszt (Frl. Sophie Menter); Vocalsoli von Massé und Mozart (Frl. Marimon).

Schwerin. Abendunterhaltung des Tonkünstlervereins: Quintett Op. 16 von Beethoven, Divertimento für Streichinstrumente und 2 Hörner von Mozart, Septett von Hummel. — 2. Concert des Instrumentalvereins zum Besten hilfsbedürftiger Hinterbliebener im Feldzuge gefallener Schweriner: Ouverture zu „Demophon“ von Vogel und „Titus“ von Mozart, Claviersonate Op. 10, Nr. 2 von Beethoven etc.

Sondershausen. Kammermusiksoirée, veranstaltet vom Capellmeister Hrn. M. Erdmannsdörfer: 2. Claviertrio von Schumann, Claviersoli von Chopin, Field, Schumann und Rubinstein, Albumblätter für Pianoforte und Violine von M. Erdmannsdörfer, Quintett Op. 114 von F. Schubert etc.

Speyer. Der Cäcilienverein brachte in seinem 2. und 3. Concert u. A. zur Aufführung: Streichquartett in G dur von Haydn, Claviersonate Op. 57 und Serenade Op. 25 von Beethoven, Clavierquintett von Schumann. Das Programm des 4. Concertes unter Hrn. Muck's (aus Würzburg) Leitung bestand in Ouverture zur „Weissen Dame“ von Boieldieu, „Zigeunerleben“ von Schumann, Entr'act aus Reinecke's „Manfred“, Hymne „Hör mein Flehn“ von Mendelssohn, Symphonie in G dur von Haydn.

Stuttgart. 5. Kammermusiksoirée am 25. Februar: Adur-Quintett für Clarinette, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell von Mozart, Barcarole und Scherzo für Violine von Spohr, Pianofortesonate in Adur von W. Speidel, Pianofortetrio in Ddur von Beethoven.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Der Tenorist Hr. Lederer scheidet mit Beginn der Ferien aus dem Hofopernpersonal aus, um seinen neuen Engagementsverpflichtungen am Stadttheater zu Hamburg nachzukommen. Die von Genanntem bisher innegehabten lyrischen Partien werden alsdann im hiesigen Opernhaus von Hrn. Gudehus übernommen werden. — **Breslau.** Hr. Niemann trat im Stadttheater auf allgemeinen Wunsch des Publicums am 22. Febr. nochmals als Raoul in den „Hugenotten“ auf. Im Lobe-Theater eröffnete Frl. Chorherr aus St. Petersburg am 23. v. M. ihren von uns schon früher erwähnten Gastspielcyklus. — **Chemnitz.** Am 25. Februar gab im hiesigen Stadttheater Frl. Helene von Reden aus Wien ihre erste Gastrolle als Rezia im „Oberon“. — **Frankfurt a. M.** Im Stadttheater beschloss Hr. Th. Wachtel am 20. Febr. sein Gastspiel als George Brown, wirkte jedoch in der am 23. zum Besten des Theaterpensionsfonds stattgehabten Aufführung der „Zauberflöte“ noch als Tamino mit. Am 20. eröffnete Frl. Georgine Becker vom Wallner-Theater zu Berlin als Boulotte („Blaubart“) ihr Gastspiel im hiesigen Thalia-Theater und trat ferner am 22. als Gabriele im „Pariser Leben“ auf. — **Hamburg.** Frl. Orgeni aus Hannover trat, ihr Gastspiel im hiesigen Stadttheater fortsetzend, am 22. und 24. Febr. als Amine in der „Nachtwandlerin“ auf und beschloss dasselbe am 26. als Violetta in Verdi's „Traviata“. — **Magdeburg.** Fr. Arnurius-Köhler gab am 26. Februar („Troubadour“) ein einmaliges Gastspiel. In derselben Oper debutirte zum ersten Mal Frl. Georgine Orascy. — **München.** Frl. Mila Roeder aus Berlin wird zu Gastspielen hier erwartet. Hrn. Nachbaur erstes Wiederauftreten (19. Februar, „Weisse Dame“) nach seiner Genesung war für ihn von günstigem Erfolg. — **Neapel.** Frl. Gabriele Krauss von der Italienischen Oper zu Paris wird nicht mehr dorthin zurückkehren, sondern hier bleiben, wo sie ihre Carriere am T. S. Carlo begann. — **Prag.** Am 22. Febr. gab im hiesigen czechischen Nationaltheater Signora O. Torriani aus Genua als Lucia von Lammermoor ihre vierte Gastrolle. — **Weimar.** Am 26. Februar („Zauberflöte“) gab Fr. Dr. Peschka-Leutner vom Leipziger Stadttheater ein einmaliges Gastspiel. — **Wien.** Die Bemühungen der Hofoperntheaterdirection, die zur Zeit hier weilende Sängerin Frl. Marie Sass von der Grossen Oper zu Paris für einige Gastrollen zu gewinnen, sind an den unannehmbar hohen Forderungen der Sängerin gescheitert; dagegen sind mit den HH. Betz und Schelper von der Berliner Hofoper Gastspielverträge definitiv abgeschlossen worden. — **Wiesbaden.** Frl. Mila Roeder aus Berlin ist von der Direction des hiesigen Hoftheaters für eine Reihe von Gastdarstellungen gewonnen worden. Man sieht bei ihr, was Reclame thut.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 25. Februar: 1) „In den Armen dein“, von Melchior Frank (1628). 2) „Aus tiefer Noth schrei ich“, von Mendelssohn. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 12. Febr.: 1) „Hebe deine Augen auf zu den Bergen“ aus „Elias“ von Mendelssohn (vierstimmig bearbeitet von H. Giehne). 2) „Herr Jesu, meine Freudenkron“, von Vittoria. — **Dresden.** Kreuzkirche am 25. Februar: 1) „Jauchzet dem Herrn“, Motette von Mendelssohn. 2) „Lauda Sion“, Graduale von C. G. Reissiger. Am 26. Febr.: „Des Ewigen ist die Erde“, Cantate von Zumsteeg. — **Magdeburg.** Domkirche am 19. Febr.: 1) „Das Lamm, das erwürget ist“, von Palestrina. 2) „O salutaris hostia“ von G. B. Martini. Am 26. Febr.: 1) „O Kreuz, sei gegrüsst“, Hymnus von Palestrina. 2) „Alle die tiefen Qualen“, von Lotti. — **München.** Hofkirche zu St. Michael am 26. Febr.: 1) Missa cujusvis toni, 4 voc., von Ockenheim. (1440). 2) Graduale, 4 voc., („Angelis suis“) von Casp. Ett. (1845). 3) Offertorium, 6 voc., („Scapulis suis“) von Palestrina (1589). — **Weimar.** Stadtkirche am 26. Febr.: „Jesus, unsre Freude“, von Vittoria. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 26. Febr.: 1) Messe in B, 2) Graduale („Confitemini“) und 3) Offertorium („In te Domine“) von Gottfried Preyer. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 26. Febr.: 1) Messe, 2) Graduale und 3) Offertorium von Mozart. — c) Dominicanerkirche am 26. Febr.: 1) Messe in A und 2) „Ave Maria“ in F von Zsasskowsky (Domorganist in Erlau). 3) Graduale (Duett für Tenor und Bass) von L. Randhartinger. — d) Mariahilfer Pfarrkirche am 26. Febr.: 1) Vocalmesse von Franz Krenn. 2) Graduale von Carl Greith. 3) Offertorium von Carl Ett.

Opernübersicht.

(Vom 19. bis 24. Februar.)

Leipzig. Stadtth.: 19. Meistersinger; 22. Jessonda; 24. Lucia von Lammermoor. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 19. Jessonda; 20. Freischütz; 21. Wilhelm Tell; 22. Mignon; 24. Figaro's Hochzeit. Réunion-Th.: 23. Postillon von Lonjumeau. Walhalla-Volksth.: 19. Waffenschmied; Czaar und Zimmermann; 24. Zampa. — **Breslau.** Stadtth.: 19. Fra Diavolo; 22. Hugenotten. Lobe-Th.: 19. Banditen. — **Cassel.** Königl. Hofth.: 20. Zauberflöte; 23. Loreley (Finale des 1. Acts der unvollendeten Oper Mendelssohn's), Der häusliche Krieg (Fr. Schubert). — **Chemnitz.** Stadth.: 23. Wilhelm Tell. — **Cöln.** Thalia-Th.: 24. Zampa. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 19. Templer und Jüdin; 23. Troubadour. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 20. Weisse Dame; 23. Zauberflöte. Thalia-Th.: Leichte Cavallerie; 20. Blaubart; 22. Pariser Leben; 23. Zehn Mädchen und kein Mann. — **Hamburg.** Stadth.: 19. u. 21. Schöne Helena; 20. Margarethe; 22. und 24. Nachtwandlerin. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 19. Don Juan; 22. Teufels Antheil; 23. Joseph in Egypten. — **Magdeburg.** Stadtth.: 21. Fidelio. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 19. Wildschütz. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 19. Weisse Dame; 23. Jüdin. — **Nürnberg.** Stadtth.: 19. Troubadour; 24. Postillon von Lonjumeau. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 19. Zehn Mädchen und kein Mann; 21. Pariser Leben; 22. Don Juan. Czech. Nationalth.: 19. Banditen; 22. Lucia von Lammermoor. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 19. Lohengrin; 23. Nachtlager von Granada. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 19. und 22. Teufels Antheil. — **Wien.** K. k. Hofoperntb.: 19. Afrikanerin; 21. Norma; 22. Tannhäuser; 24. Figaro's Hochzeit. Theater an der Wien: 19., 21., 22., 23. und 24. Indigo und die vierzig Räuber.

Aufgeführte Novitäten.

Bruch (M.), Symphonie in F moll. (Berlin, 1. Symphoniesoirée [2. Cykl.] der königl. Capelle.)
— — „Schön Ellen", für Solo, Chor und Orchester. (Magdeburg, Concert zum Besten der Armen.)
Dietrich (A.), Symphonie in D moll. (Frankfurt a. M., 10. Museumsconcert.)
Erdmannsdörfer (M.), Albumblätter f. Pianoforte und Violine. (Sondershausen, vom Componisten veranstaltete Soirée.)
Hiller (F.), Symphonische Phantasie f. Orch. (Cöln, 7. Gürzenichconcert.)
Liszt (F.), Vorspiel zur Beethoven-Cantate. (Prag, 4. Philharmonisches Concert.)
Reinecke (C.), Entr'act aus „Manfred". (Speyer, 4. Conc. des Cäcilienvereins.)
Rudorff (E.), Variationen für 2 Claviere. (Pest, Conc. der HH. Gebrüder Thern.)
Speidel (W.), Pianofortesonate in A dur. (Stuttgart, 5. Kammermusiksoirée.)
Volkmann (R.), Serenade f. Streichorch. No. 2. (Pest, Concert der HH. Gebrüder Thern.)
Winding (A.), Clavierquartett. (Leipzig, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 52. Ludwig van Beethoven. Zum 17. December 1870. (Abdruck aus der „B. Z.") — Besprechung (J. P. Sweelinck'sche, von R. Eitner herausgegebene Orgelcompositionen) mit einer Nachschrift des Hrn. Chrysander. — Notiz zu G. Nottebohm's Beethoveniana. — Nachrichten.

Echo Nr. 7. Ueber hebräische Musik. Mitgetheilt von J. Gall. — Kunstnachrichten. — Beilage: Kritik (L. Lewandowski, Op. 16 und Op. 17). — Aus den Tonkünstlervereinen. — Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 8. Die Aufführung der Meister des 16. Jahrhunderts. Von Fr. Witt. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 9. Beethoven-Literatur (Schriften von L. Nohl, F. Wagner und L. Hoffmann). — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger (O. Reinsdorf, Op. 15 und Op. 18).

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Unsere die Chiffre H. M. betreffende Mittheilung in No. 8 d. Blts. hat eine öffentliche „Erklärung und Aufforderung" des Hrn. Hermann Mendel in Berlin zur Folge gehabt. Wir müssen nun aber mit Bezug auf diese interessante Kundgebung leider zugeben, dass wir uns wirklich zur Verdachtnahme des Herrn Mendel, als wäre derselbe der Urheber sämmtlicher von uns citirten Referate gewesen, hinreissen liessen durch die gewiss wohlwollende Vorstellung, die wir von der Verbreitung des literarischen Rufes dieses Herrn auf Grund seiner uns bisher bekannt gewordenen Thätigkeit als Redacteur zweier Musikzeitungen, Herausgeber eines umfangreichen musikalischen Lexikons und einer Operntext-Bibliothek, Biograph Meyerbeer's etc. hegten und welche uns eine Benutzung der Chiffre H. M. von anderer Seite als Unmöglichkeit erscheinen liess. Wir entsagen jetzt, nachdem Hr. Mendel in obenberührtem gar grimmigen Schriftstück seine Unschuld an jenem Offenbach-freundlichen Citat angedeutet hat, willig dieser irrigen günstigen Meinung, denn diese Ablehnung bestätigt die geringe Tragweite des Mendel'schen Namens schlagend insofern, als nach ihr sogar in Berlin selbst ein anderes (Theater-)Blatt die Chiffre H. M. für Opernreferate benutzt, mithin nicht einmal der betreffende nachbarliche Redacteur — der, wie wir nachträglich erfahren, allerdings mit gutem Recht dieselben Buchstaben führen darf — keine Ahnung von Hrn. Mendel zu haben scheint. Wir würden überhaupt, hätten wir die literarischen Auslassungen des zuletzt Genannten früher in ihrer Unschädlichkeit erkannt, jene Ueberführung gar nicht versucht haben, denn zu was Riesen bekämpfen wollen, wenn man Zwerge vor sich hat?

* Aus einer uns zugehenden Besprechung von Franz Wüllner's bei Cranz in Hamburg erschienener Cantate für Männerchor und Orchester: „Heinrich der Finkler" theilen wir in der Hoffnung, dem oder jenem Verein noch rechtzeitig einen Wink zu geben, heute wenigstens auszugsweise — das Ganze in der heutigen Nummer zu bringen, war uns leider nicht mehr möglich — das über den Chor „Von Berg zu Thal mit Donnerschall" Gesagte mit: „Es ist ein prachtvoller Triumphgesang, voll hohen Schwunges und feuriger Begeisterung, der gewiss unter allen, der Grösse des Vaterlandes gewidmeten Chorgesängen eine der ersten und ehrenvollsten Stellen einzunehmen berechtigt ist. Eine Analyse dieser meisterhaft sich durchgängig auf der Höhe einer kaum zu überbietenden Begeisterung haltenden Composition würde zu weit führen, aber es sei mir erlaubt, auf das Nachdrücklichste darauf aufmerksam zu machen, dass sie dem Bedürfniss nach einer würdigen Wiedergeburt des Deutschen Reiches einen so kraft- und weihevollen Ausdruck gibt, wie ihn die Literatur für Männergesang schwerlich ausserdem noch darbietet" etc.

* Unter der durch den gegenwärtigen Krieg wesentlich gesteigerten Abneigung der Franzosen gegen alles Deutsche hätte kürzlich selbst Jacques Offenbach bald zu leiden gehabt. Bei einer Aufführung seiner „Prinzessin von Trebizonde" in Paris war man eben im Begriff, die Musik auszupfeifen, als es noch rechtzeitig bekannt wurde, dass Offenbach bereits seit mehr als 15 Jahren naturalisirter Franzose sei.

* Die Philharmonische Gesellschaft in London hat von einer in Pest lebenden Dame eine von dem berühmten Bildhauer Prof. F. Schaller in Wien auf Bestellung von Beethoven's Freund, Carl Holz, ausgeführte Originalbüste Beethoven's zum Geschenk erhalten.

* Die Componistin Frl. Aline Hundt brachte neulich in Berlin verschiedene Orchesterwerke ihrer Feder vor einem Kreise Eingeladener zu Gehör.

* Im Münchener Hoftheater werden gegenwärtig auf besonderen Befehl des Königs eifrig die Vorbereitungen zur Wiederauf-

nahme der Wagner'schen Tonschöpfungen aus der Nibelungensage getroffen. Im Laufe des Frühlings sollen nämlich die von Wagner bisher vollendeten Theile der Nibelungen-Trilogie in ununterbrochener Reihenfolge vorgeführt werden, um auf diese Weise ein richtiges Gesammtbild dessen zu gewähren, was der Meister erstrebt und auch wirklich erreichte.

* Die von Gevaert für die Pariser Grande Opéra componirte Oper „Le billet de Marguerite" wurde mit Beifall im Théâtre royal de la monnaie in Brüssel aufgeführt.

* Der böhmische Componist Smetana hat für die russische Oper ein neues Werk „Prodannaya Neviesta" („Die verhandelte Braut") geliefert.

* Joh. Strauss erhält für seine Operette „Indigo und die vierzig Räuber" von der Direction des Theaters an der Wien in Wien eine Tantième von 1600 fl. Die Verlagshandlung von Spina zahlt dem Componisten für verlagsrechtliche Ueberlassung der in genannter Operette enthaltenen Tanzmotive ein Honorar von 10000 fl. Und da spricht man noch, dass debutirende Operncomponisten schweren Stand hätten!

* Die in Leipzig in Vorbereitung befindliche Langert'sche Oper „Dornröschen" soll Mitte d. Mts. daselbst in Scene gehen.

* Nicolaus Rubinstein, Wieniawsky und Grützmacher werden während der Fastenzeit in Wien concertiren; auch die Sänger Hill aus Schwerin und Vogl aus München werden daselbst zur Mitwirkung bei den Oratorienconcerten erwartet.

* Das Berliner Victoria-Theater erhält im Herbst d. J. in Hrn. Heinrich Behr aus Leipzig einen neuen Director.

* Hr. Max Erdmannsdörfer hat die Stelle eines fürstlichen Capellmeisters in Sondershausen erhalten.

* Friedrich Grützmacher hat sich auf eine Concertreise nach Holland begeben.

* Frl. Sophie Menter spielte vor Kurzem in Rotterdam.

* **Gestorben.** Joseph Surmann, Costa's Vorgänger als Leiter der Sacred Harmonic Society, ist kürzlich in London gestorben. — In Augsburg verschied unlängst der tüchtige Capellmeister Eberle. — In seiner Geburtsstadt Danzig starb am 11. v. Mts. der königl. Musikdirector J. Müklenburg. — In Wiesbaden starb am 21. Februar der grossherzogl. Hofopern- und Kammersänger Hr. Brandes.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: J. Raff, „Im Walde", 3. Symphonie, Op. 153, und „Dame Kobold", komische Oper in drei Acten. — G. Stoewe, Die Ausbildung für das musikalische Lehrfach. Ein Beitrag zur Reform der Conservatorien der Musik. — Mozart's „Don Juan" nach dem italienischen Text des Lorenzo da Ponte für die deutsche Bühne neu bearbeitet und scenirt von F. Grandaur. — Hugo Bussmeyer, Das Heidenthum in der Musik. — Jul. Schuberth, Kleines musikalisches Conversationslexikon. 8. Auflage.

In Sicht: J. Raff's von uns bereits angezeigtes Violinconcert befindet sich augenblicklich im Stich. Aehnliches dürfen wir von einem weiteren neuen Werk dieses Autors, einem „Reisebilder" benannten Cyklus vierhändiger Clavierstücke verrathen, in welchem für die bez. Literatur gewiss eine schätzbare Bereicherung zu erwarten steht.

Berichtigungen. No. 6, S. 95, 2. Sp., 31. Z. v. o. Schmoll statt Schmul. — No. 8, S. 116, 2. Sp., 1. Z. v. o. 1860 statt 1861, sowie S. 120, 2. Sp., 13. Z. v. o. Harfe statt Orgel.

Kritischer Anhang.

O. H. Lange. Zwei Salonstücke für das Pianoforte, Op. 46. Hannover, Gustav Schlüter.

„Du armes Herze" und „Unter der Espe", letzterer Titel mit den Unterabtheilungen „In Thränen" und „Espengeflüster", nennen sich vorstehende Erzeugnisse. Beim Einblick in die Noten finden wir, dass der Werth des Inhalts der äusseren Ausstattung nicht entspricht, eine Ansicht, der nach eigener Kenntnissnahme sogar Verehrer der Musik eines Oesten, Jungmann etc. beistimmen dürften, wenn anders nicht der oder jener derselben sich durch die 6 b des einen Heftes verblüffen lässt.

W. Rank. Lyrische Tonbilder für Pianoforte, Op. 8. 15 Ngr. Wien, Carl Haslinger qu. Tobias.

Ein Vergleich dieses Opus mit den früheren in diesen Blättern besprochenen Clavierstücken dieses Autors fällt sehr zu Gunsten des ersteren aus. Basirten jene zumeist auf einer längst überwundenen Geschmacksrichtung, so erinnern obige Tonbilder sogar in einigen Nummern an Mendelssohn und Schumann, sodass bei der noch niedrigen Opuszahl in Rede stehenden Heftes eine erspriessliche Weiterentwickelung dieses, wenn auch nur bescheidenen Talentes zu erwarten steht.

Carl Gerber. Ländler-Improvisationen für Pianoforte, Op. 18. 1. Heft $12\frac{1}{2}$ Ngr. Wien, Carl Haslinger qu. Tobias.

Zusammen sechs, zu fünf Theilen Damen von Adel gewidmete Nummern, welche, immer aus zwei Theilen bestehend, einer ländlichen Ausdrucksweise nicht ermangeln und auch bei anderen Spielerinnen, als den muthmaasslichen in den Dedicationen bezeichneten, Gnade finden werden.

D. Krug. Etuden-Schule für das Pianoforte, Op. 250. 2 Hefte à 20 Ngr. Leipzig, Rob. Forberg.

Der unermüdliche D. K. liefert hiermit 34 Uebungen, die mit stillstehender Hand beginnen und in ihrer Schwierigkeit ziemlich progressiv und ohngefähr bis in das zweite Heft von Czerny's Schule der Geläufigkeit fortschreiten und welche sich neben den einschläglichen Werken des letzteren Componisten, Duvernoy's und ähnlicher Geister gewiss mit Nutzen verwenden lassen, zumal ein ausreichend eingefügter Fingersatz den Lehrer dieser Arbeit überhebt.

Briefkasten. *W. T.* in *B.* Besten Dank für Ihre Zuschrift. Wir ersehen aus ihr, dass unsere Vermuthung trotz der gleichen Chiffre und ungeachtet der übereinstimmenden Ausdrucksweise doch eine irrige war. Schnurrig ist's immerhin, dass zwei Redacteure in ein und derselben Stadt keine Kenntniss von einander haben. — *G. F.* in *M.* Abdruck Ihrer geschätzten Arbeit aus Gründen, die in der jetzigen Stofffülle des unaufschiebbaren Tagesgeschichtlichen liegen, erst im 2. Quartal. Kreuzbandsendung wird freundlichst verdankt und vermerkt. Inhaltsverzeichniss zu 1870 in ohngefähr 14 Tagen. Fr. Gr. — *R. S.* in *B.* Ein gar gefährlich Mann? Ach nein! Ja was er sinnt, ist Rache, und was er heischt, ist Blut, doch was er schreibt, ist harmlos, und — Kaff ist, was er thut! — *E. A.* in *N.* Sie haben sich in der fraglichen Angelegenheit allerdings an einigermaassen unrichtige Adressen gewendet. Versuchen Sie es einmal mit den hiesigen Firmen E. Stoll, C. F. W. Siegel, R. Forberg oder C. Merseburger. — *Ave Maria* in *M.* Gruss aus der Ferne. Sendung erhalten? Die Soirée sollte nur Hülle und Schutz sein.

Anzeigen.

[54.] Von der zum Besten verwundeter deutscher Krieger veranstalteten

Sammlung vaterländischer Lieder
aus den
„Liedern zu Schutz und Trutz"
erschienen bis jetzt folgende Stücke:

Für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung:

No. 7. **Anton Deprosse**, Kriegergruss (*Christian Schad*). — Auch für einstimmigen Chor . . . . . . 1 Sgr.
„ 33. **Graben-Hoffmann**, Ade! Ich muss nun gehen (*Rudolf Löwenstein*) . . . . 2 „
„ 34. —— Ik sein ein wahre Teufelskerl (*K. Elze*). 2 „
„ 22. **Ferd. Gumbert**, An Deutschlands Frauen (*Julius Sturm*) . . . . 1 „
„ 20. **Ferd. Hiller**, Zur Wehre (*Ferd. Hiller*) . . . 2 „
„ 27. **Louis Köhler**, Soldaten-Abschied (*Feodor Wehl*). 4 „
„ 21. **Oscar Kolbe**, Deutschland hoch (*Oscar Kolbe*). 2 „
„ 4. —— Zum heiligen Krieg (*Wolfgang Müller von Königswinter*) . . . . 3 „
„ 32. **Ed. Mertke**, Landwehrlied (*Heinrich Viehoff*). — Auch für einstimmigen Männerchor . . 3 „
„ 43 **E. H. Stahlknecht**, Auf Vorposten (*Max Remy*). 4 „
„ 23. **W. Tappert**, Kommt ein Fuchs zum deutschen Rhein (*H. Kletke*) . . . . 2 „
„ 40. **Franz Trautmann**, Das Kaiser Willem-Lied (*Franz Trautmann*). — Auch für Pianoforte allein . . . . 2 „
„ 39. **E. A. Veit**, Wind und Sturm (*R. Genée*) . . 3 „

Für Männerquartett.

No. 2. **Franz Abt**, Das Herz der Welt (*C. Schultes*) . 1 Sgr.
„ 35. **L. Attinger**, Schlachtruf (*K. Zettel*) . . . . 1 „
„ 1. **V. E. Becker**, Das deutsche Plebiscit (*Ignaz Hub*). 1 „
„ 8. —— Gebet (*Ignaz Hub*) . . . . 2 „
„ 13. —— Deutsches Kriegslied (*Emil Walther*) . . 1 „
„ 18. —— Deutsche Einheit hoch (*C. Weiss*) . . . 1 „
„ 14. **Anton Deprosse**, Mein Vaterland (*Amara George-Kaufmann*) . . . . 1 „
„ 6. **Eugen Grüel**, Gebet vor der Schlacht (*Ungenannter*) . . . . 1 „
„ 28. **Louis Köhler**, Futsch. Närrische Historie (*Fr. Zander*) . . . . 4 „
„ 15. **Oscar Kolbe**, Was kraucht dort in dem Busch herum? Kriegslied des Füsilier Kutschke; Canon für vier Bassstimmen . . . . . . 2 „
„ 16. —— Das Heidelberger Schloss (*Moritz Blanckarts*) . . . . 1 „
„ 38. **Franz Lachner**, Kriegslied (*Emanuel Geibel*) . 2 „
„ 11. **Carl Matys**, Am sechsten August 1870 (*O. F. Gruppe*) . . . . 2 „
„ 12. —— Süddeutsches Kriegslied (*Otto Müller*) . 2 „
„ 3. **Ernst Methfessel**, Der Schwur des Vater Rhein (*Friedrich Bücker*) . . . . 1 „
„ 9. —— Lass Deine Banner fliegen (*Albert Traeger*) 1 „
„ 19. —— Unsere Mainbrücke (*Kladderadatsch*) . . 2 „
„ 44. **Julius Mühling**, Tambour, schlag an! (*Julius Grosse*) . . . . 2 „
„ 17. **Julius Otto**, Das einige deutsche Vaterland (*Adolf Peters*) . . . . 1 „
„ 24. **H. M. Schletterer**, Rothbart Friedrich (*Willibald Winckler*) . . . . 2 „
„ 25. —— Heraus und Vorwärts oder der Feldmarschall (*R. von Retberg*) . . . . 1 „
„ 26. —— Was wir wollen (*R. von Retberg*) . . . 1 „
„ 41. —— Deutsches Jägerlied (*R. von Retberg*) . 2 „
„ 42. —— Reiterlied (*R. von Retberg*) . . . . . 2 „
„ 10. **Wilhelm Speidel**, Soldatenabschied (*Feodor Wehl*). 2 „
„ 29. **Eduard Tauwitz**, Kommt ein Fuchs zum deutschen Rhein (*H. Kletke*) . . . . 1 „
„ 30. —— Schlachtruf (*Karl Zettel*) . . . . . . 2 „
„ 31. —— Kriegslied (*Emanuel Geibel*) . . . . . 1 „
„ 37. **Ph. Tietz**, Deutscher Schlachtruf (*H. J. Frauenstein*) . . . . 1 „
„ 5. **G. Gottfr. Weiss**, Auf Frankreichs Kriegserklärung (*Friedrich Bodenstedt*) . . . . . . 1 „
„ 36. **W. Woerner**, Ein Tagelied (*W. Hertz*) . . . 1 „

Franz Lipperheide in Berlin.

[55.] Soeben erschien in **siebenter Auflage:**

Louis Köhler, Op. 80.
Kinder-Clavierschule

in fasslicher und fördernder theoretisch-praktischer Anleitung mit mehr als 100 Originalstücken und Uebungen.

Eingeführt in zahlreichen Conservatorien, Seminarien und Clavierlehranstalten.

Revidirte und verbesserte Original-Ausgabe.

Siebente Auflage. Preis 1 Thlr. netto.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Leipzig. Verlag von **C. F. W. Siegel's** Musikhdlg. **(R. Linnemann.)**

[56.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

Musikalien, musikalischen Schriften etc.

bestens empfohlen.

[57.] **Friedr. Krätzschmer Nachf., Leipzig.**
Lithographische Anstalt. Steindruckerei. Notendruckerei.

[58.] Soeben erschien in meinem Verlage und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Phantasie und Fuge
über das Thema Bach
für Pianoforte
von
Franz Liszt.
Preis 1 Thlr.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlg. (*R. Linnemann.*)

[59.] Zum Besten der **Deutschen Invalidenstiftung** erschien soeben bei **Franz Lipperheide** in Berlin:

Friedens-Fest-Marsch
mit dem Choral
„Nun danket alle Gott"
für das Pianoforte zu vier Händen
von
Louis Köhler.
Op. 187.

Quer-Noten-Format. 24 Seiten. Preis 15 Sgr.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

[60.] Ein Musiker, bestens empfohlen und mit vorzüglichen theoretischen Kenntnissen ausgerüstet, sucht Engagement.

Geneigte Adressen unter **F. S.** durch die Exped. d. Bl.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 10. März 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 11.

Orpheus.

Von Dr. J. J. S. May.

(Schluss.)

Der Maler, der Plastiker, Bildhauer wie Baukünstler sind in besserer Lage; denn sie haben es mit einem Ruhenden zu thun, das sich, wenn das rechte Licht und der richtige Gesichtspunct, oder wenn die aufmerksam nachtastende Hand hinzutritt, von selbst ohne Beihilfe aufs Neue reproducirt. Die Rolle des Vorlesers, des Virtuosen vertritt hier der auffallende Strahl, welcher die lichtbrechende Fläche mit seinen Wellen überfluthet und wie „ein Meer des Lichts“ ins Auge eindringt. Wie das Tonwerk im Concert-, das Gedicht im Schauspielsaal, erzeugt das reale bildende Kunstwerk im Sonnenglanz, im Fackelschein, unter der tastenden Hand des plastischen Kunstfreundes sich von Neuem als gleitendes Tastbild, als schwebendes Lichtbild, wie jenes als rauschendes Tonbild. —

Die beiden Hauptgestalten der Musik sind erstens die Vocalmusik und zweitens die Instrumentalmusik. Sie schliesst sich nämlich entweder der menschlichen Wortsprache als Begleiterin an, oder sie ergeht sich in fessellosen Selbständigkeit: die erstere, der von Worten begleitete Gesang, scheint historisch in der uns bekannten Culturgeschichte die ältere zu sein; sie war auch in der Blüthezeit der alten Völker die vorherrschende, wie es die Instrumentalmusik in der neueren Zeit ist. Aus philosophischen Gründen jedoch, ihrem Begriffe nach, und nach dem allgemeinen Gesetze, wonach am Ende die verhüllten Anfänge wiederkehren und offenbar werden, ist zu vermuthen, dass auch im höheren Alterthum die Instrumentalmusik die frühere und ursprüngliche gewesen sei, wie ja auch in dem hebräischen Buche der „Ursprünge“ die Instrumentalmusik als die erste und Jubal als der Ahnherr aller Harfner und Pfeifer genannt und sie auch vorzugsweise bei den sogenannten Wilden gefunden wird. Ebenso natürlich aber ist, dass die Musik mit ihrer Nachfolgerin, der Poesie, sehr frühzeitig verschwistert wurde. Denn auch die menschliche Sprache, wie sie aus der Stärke und Wärme der Empfindung hervorgebrochen und im Feuer des Herzens geboren ist, wenn dieses im Denken aufleuchtet, ist ursprünglich gewiss eine musikalische gewesen; sodass, wenn heute die Musik dem Worte sich wieder verbindet, sie diesem von ihr erwärmten nur seine ursprüngliche Innigkeit, seinen uranfänglichen Vollgehalt wiedergibt. Diese dem menschlichen Worte sich anschliessende Musik ist dann, der Poesie selbst entsprechend, entweder episch oder lyrisch oder dramatisch. Und ebenso lassen sich weiterhin nach der Gemüthsart der Völker und dem Naturcharakter ihrer Länder eine hellenische, italische, deutsche Musik unterscheiden, innerhalb der Völker nach den Stämmen eine dorische, jonische, aeolische, — eine toscanische, römische, sicilische, — eine oberdeutsche und niederdeutsche Mundart und Sangesweise; und innerhalb dieser wieder, je nach den verschiedenen Berufsclassen, Lieder und Weisen der Hirten, Jäger, Fischer, — Landleute, Schnitter, Winzer, — Matrosen, Soldaten, Handwerker; — wie es jedem im Herzen quillt, so jubelt und klagt sein Mund es aus! Die Griechen besassen eine grosse Menge solcher volksthümlichen Weisen aller Stände und Classen des Volkes, die den Menschen begleiteten von der Wiege bis zum Grabe: der Ammen und der Klageweiber, der Hirten, Schnitter, Müller u. s. w.

und der blinden Bettler, die mit einer Krähe oder Schwalbe herumzogen und für diese sich etwas schenken liessen. — Ueberall aber, wo die Tonsprache mit der Wortsprache sich wieder vermählt, soll sie, wie ein grosser Tondichter (Gluck) sich ausdrückt, dem Gedichte das sein, was die Lebhaftigkeit der Farbe und die geschickte Vertheilung von Licht und Schatten für die Zeichnung ist, nämlich den Ausdruck und die Situation des Gedichtes warm und lebendig machen: und vor Allem soll sie, wie die echte Poesie selbst und alles Wahre und Grosse einfach sein, der naturwahre Ausdruck der natürlichen Empfindung. Zelter sagt einmal: „Wenn ich ein Lied componiren will, so suche ich zuvor in den Wortverstand einzudringen und mir die Situation lebendig zu machen. Ich lese es mir dann laut vor, bis ich es auswendig weiss, und so, indem ich es mir immer einmal wieder recitire, kommt die Melodie von selber".

Geschichtlich im Leben der Völker ist ein grosser und guter Theil aller leiblichen, geistigen und sittlichen Charakterbildung von der Musik ausgegangen und an ihre Uebung geknüpft. Die Musik war die älteste Weisheit, das Wissen des Wissens, sie war es, welche das Seelenleben der Menschen mächtig erregt, erschüttert, gereinigt, gestärkt und ihrem ganzen Gemüthe eine gewisse Stimmung und Haltung gegeben hat. Von dem grossen Gesetzgeber der Juden wird ausdrücklich erwähnt, er sei, wie aller Weisheit der Aegypter, so insbesondere auch ihrer Musik kundig gewesen. Und ebenso war bei den Griechen die Musik das Fundament aller höheren Bildung, und die gesammte alte Weisheit aufs engste mit der alten Musik vereinigt; weshalb auch unter ihren Göttern der specifisch hellenische Apollon als Musiker und als Führer der Musen vorgestellt wurde und alle die ältesten Weisen Dichter zugleich und Musiker waren. Mit der von Apollon erhaltenen Leier soll Orpheus die Herzen aller Menschen, Thiere, Bäume, Felsen, selbst die unerbittlichen Mächte der Unterwelt bewegt und durch die Zaubergewalt seiner Stimme, der schönsten, die je das Ohr vernommen, Alles zu Freude und Milde des Lebens hingeführt haben. Grade in ihm, dem Vater der Gesänge und Repräsentanten der ganzen ältesten Weisheit, der Musik im Vereine mit der Poesie, erscheint die unwiderstehliche Macht und Zaubergewalt des ursprünglichen, durch Musik erwärmten Gedankens aufs höchste potenzirt; wie ja auch heute noch, in unserer prosaischen Zeit, nach einer Bemerkung Wilhelm's von Humboldt, „der von Worten begleitete Gesang unbestreitbar im ganzen Gebiete der Kunst die vollste und erhebendste Wirkung hervorbringt".

Die Musik bildet in dem Cultus aller historischen Völker zu allen Zeiten, von Anbeginn bis heute, einen wesentlichen Bestandtheil der Gottesverehrung. Wie bei dem Göttercultus der Aegypter, Perser, Inder Hymnen, bei dem Gottesdienste der Hebräer Psalmen gesungen wurden und jede Opferhandlung von Gesang, Cymbeln und Saitenspiel begleitet war, ja auch der Prophet Elisa, um einen prophetischen Ausspruch zu thun, der Musik bedurfte, die seinen Zorn sänftigte und seinem Geiste einen höheren Schwung verlieh; so war auch im hellenischen Cultus Tempelmusik durch Sänger und Sängerinnen, Harfner, Flöter, Trompeter allgemein üblich, und man darf annehmen, dass jeder grössere Tempel seine musikalische Capelle gehabt hat. Ja, es gebe, sagen alte Schriftsteller, fast keine bedeutende Handlung im menschlichen Leben, welche die Musik nicht liebe: sie sei eine gute Gefährtin bei allen Hymnen an die Götter und allen Opfern, bei Festen und Festmahlzeiten, bei denen alle Gäste die Hymnen mitsangen, um sittliche Schönheit und Besonnenheit zu bewahren; denn da die Lieder enharmonisch waren, wurde auch das hinzukommende Gespräch über die Götter ebenso und verlieh allen Schmausenden Anstand und Würde; sie, eine Begleiterin bei allen Hochzeiten und Leichenbegängnissen, beim Ausziehen in den Krieg und beim Ruderschlag der Schiffer, sie mildere die Sitten, lenke alle Leidenschaften, erleichtere die Trauer, dämpfe den Zorn, tröste in der Liebe, mildere das Unglück, heile Kummer und Leiden, physische und psychische, Streit und Hader der Einzelnen und ganzer Städte, ein Gegengift für alle Leiden. Weshalb auch, nach dem Vorbilde ihres Meisters und seiner Jünger, die Christen der griechischen wie der lateinischen Kirche die alten ernsten musikalischen Weisen frühzeitig sich angeeignet und in ihre Gottesverehrung aufgenommen haben, um dem Charakter geordnetes Ebenmaass und Haltung zu geben, die Begierden der Seele zu mässigen und Gott zu preisen für die reichen Güter des Lebens, die er den Menschen zu geniessen verliehen hat für des Leibes und der Seele Gedeihen. Man fühlte, bemerkt Augustinus, der Gesang erweiche das Herz, dass fromme Gefühle in ihm aufwallen; das gesungene Wort, die durch Musik erwärmte Sprache ergreife die Gemüther mächtiger, als das gesprochene: darum habe man die alte morgenländische Sitte, Hymnen und Lieder in den Kirchen zu singen, um die Gemüther zur Andacht zu stimmen, zur Zeit des Ambrosius auch in die abendländische Kirche eingeführt. — Gleicherweise ist überall in dem kriegerischen, politischen und socialen Leben der Völker die Musik eine bewegende Kraft. Dass sie das Arrhythmische der Seele zum Rhythmus, das Unharmonische zur Harmonie, das Asymphonische zur Symphonie führe, Ordnung und Ebenmaass in die Seele bringe, sie reinige von Wildheit und ihre innere Energie läutere und erhöhe, ist die allgemeine Ansicht aller alten Dichter, Gesetzgeber und Weisen. So soll bekanntlich der junge David den König Saul, wenn der böse Geist vom Herrn ihn befallen hatte, durch sein Harfenspiel beruhigt und erquickt haben, dass ihm besser wurde. Homer lässt seine Götter nach dem Streite über Achilleus durch Apollon's und der Musen Gesang beschwichtigen und den Achilleus selbst durch Saitenspiel seinen Zorn besänftigen, und Polybius rühmt von seinen Landsleuten, den Arkadern, dass sie die natürliche Rauhigkeit ihres Charakters, eine Folge ihres

Landes und Klimas, vorzüglich durch Musik gesänftigt und dadurch ihre Seelen gemildert hätten. Wenn demnach von Thaletas, dem ältesten unter den dorischen Lyrikern, der mit Lykurg von Kreta nach Sparta kam, berichtet wird, er habe die in seiner Heimath uralten Sühngesänge und religiösen Tanzlieder dorthin gebracht und durch die eindringliche Kraft derselben nicht nur die politisch aufgeregten Gemüther beruhigt, sondern auch von Pest und Krankheiten die Stadt geheilt: so erscheint dies ganz dem Charakter der alten Zeit gemäss. Wie ja Aehnliches auch ein Jahrhundert später von dem Lesbischen Kitharöden Terpander gerühmt wird. der den Lykurgischen Rhetren Melodien untergelegt, statt der viersaitigen Lyra die siebensaitige, das Heptachord, eingeführt und durch dieses und die Macht seiner neuen Gesänge, die Wuth der Aufständigen in Sparta besänftigt und aller Herzen so tief bewegt habe, dass sie, des Streites und Haders vergessend, in Thränen ausgebrochen und sich gegenseitig umarmt hätten. Ebenso wird vielfach bezeugt, dass die Musik in alten Zeiten auch ein Antrieb zur Tapferkeit war; dass die Kriegslieder des Tyrtäus, im Feuer des Kampfes geboren, die Spartiaten zu feurigem Muthe entflammt und zu dem endlichen Siege nach zwanzigjährigen Mühen das Ihrige mit beigetragen haben; und dass darum auch später noch die Spartanischen Heere, wenn sie zum Kriege auszogen, die Marschlieder des Tyrtäus unter schallender Flötenbegleitung zu singen pflegten. Dass in allen diesen Fällen neben der politischen und poetischen Gedankenbegeisterung auch die musikalische Nervenaufregung und Gemüthsbegeisterung wesentlich mitgewirkt habe, ist nicht zu bezweifeln: der Text eines Liedes mag noch so poetisch sein, sein Eindruck ist matt in Vergleich mit jenem, den es, durch Musik erwärmt, adäquat componirt und gesungen hervorbringt. Denn die Begeisterung überhaupt hat ihren Grund ja nicht sowohl in klaren Ideen, als vielmehr in substantiellen Gefühlen und dunkelen Vorstellungen, die mehr ahnen lassen als sie wirklich geben und eben darum Seele und Gemüth heftig ergreifen und in kochende Wallung versetzen.

Da die Saiten der menschlichen Seele überall ähnlich und zuweilen auch unter „Barbaren" „hellenisch" gestimmt sind, so ist es natürlich, wenn ähnliche Erzählungen anderswo wieder begegnen. Von keltischen Barden wird erzählt, dass sie oft durch ihr sanftes Harfenspiel zwischen ganzen kampfgerüstetesten Heeren Frieden und Versöhnung gestiftet; von dem Dänenkönig Erich Eingod und seinem Hofe (um 1100), dass er durch einen Skalden abwechselnd zu sanfter Trauer und zu wildem Kriegsmuth aufgeregt worden sei; und gleicherweise soll, als Sultan Murad IV. im Jahre 1638 die Stadt Bagdad erobert und befohlen hatte, alle Gefangenen niederzumetzeln, das sanfte und rührende Lied eines persischen Lautenspielers ihn so tief ergriffen haben, dass er selbst in Thränen ausgebrochen, dem Morden Einhalt gethan und den Lautener mit sich nach Stambul genommen habe. Ja auch in neuerer Zeit fehlt es nicht an ähnlichen Beispielen von der Wirkung der Musik. Als Friedrich II. von Preussen nach dem Hubertusburger Frieden in seiner Garnisonkirche Graun's „Te Deum" anhörte, sah man ihn, den keiner je beten sah, bei der Stelle: „Salvum fac populum" tief erschüttert das Haupt senken und die Hände falten und ebenso hat man beobachtet, dass Georg der I. von England unmittelbar nach Anhörung von Händel's „Te Deum" zur Feier des Utrechter Friedens die allgemeine Amnestie unterzeichnete, welche er wenige Stunden vorher noch hartnäckig verweigert hatte.

Kritik.

Franz Wüllner. Heinrich der Finkler, Cantate für Männerchor, Baritonsolo und Orchester, Op. 15. Clavierauszug. Hamburg Aug. Cranz. 1½ Thlr. n.

Von rein künstlerischem Standpuncte nehmen sich die Leistungen, zu denen bei allen Nationen die Musen dann und wann zur Verherrlichung des im engeren Sinne national-politischen Patriotismus angehalten worden sind und noch werden, im Allgemeinen nicht besonders vortheilhaft aus. Speciell in Deutschland braucht man sich nur um einige Jahre zurückzuversetzen, um sich zu erinnern, dass fast alle Versuche zur Verherrlichung der in Aussicht stehenden Einheit Deutschlands, die für das Bedürfniss von Männergesang- und anderen Vereinen gemacht wurden, mehr mitleidige Heiterkeit als ernsthafte Beachtung fanden. Und dennoch war diesem sangeslustigen Patriotismus keineswegs wahrhafte, poetische Begeisterung abzusprechen. Allein theils fehlte es an einer soliden Grundlage für diese Begeisterung, theils wirkt der politische Patriotismus, der sich seiner selbst nur im feindseligen Gegensatz zu anderen, an und für sich ebenso berechtigten Nationalitäten bewusst wird, in der That auf das geläuterte Kunstgefühl mitunter philiströs-abstossend, namentlich wenn er von der Sorte ist, die die Ueberzeugung von der eigenen Unübertrefflichkeit bei viel geringerem Werthe des Gegners, als von einer ausgemachten Sache, zur unentbehrlichen Voraussetzung hat, während das reine Kunstgefühl weitere Eintheilungen innerhalb der Menschheit, als die der individuellen Charakterverschiedenheit nicht anerkennt.

Je grösser aber die Klippen auf diesem Gebiete, desto erfreulicher ist das vorliegende Werk Wüllner's, welches, wenn es auch in einigen Einzelheiten vielleicht nicht ganz allen Nachtheilen der Kunstgattung, in der sich der Text bewegt, entschlüpft ist, doch in der Gesammthaltung über alle Werke dieser Art hervorragt, auf welche die angedeuteten Bedenken Anwendung finden könnten; und der Dichter hat allerdings das Verdienst, durch geschickte Behandlung seines Gegenstandes und discrete Anwendung der Politik dem Componisten die noble und echt künstlerische Durchführung des Werkes ermöglicht zu haben.

Die Dichtung beginnt mit einer kurzen Exposition, welche uns in Form eines erzählenden Prologs davon unterrichtet, dass Konrad zwar zum deutschen König

gewählt, aber von Heinrich dem Finkler bekämpft und besiegt worden ist. Dieser Prolog ist merkwürdiger Weise für vierstimmigen Chor gesetzt:

Andante.
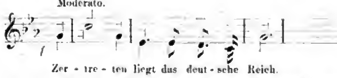
Im blut-gen Zwie-spalt lag das deutsche Land etc.

der, zwar an sich recht schön, dennoch die Frage zulässt, ob nicht ein Recitativ, ähnlich wie das zu Anfang des „Lohengrin", hier passender gewesen wäre, an dem sich der Chor durch vereinzelte Exclamationen hätte betheiligen können. Nach dem Prolog folgt ein Instrumentalsatz, $^{6}/_{8}$-Takt, C dur, freundlichen Charakters, der in die eigentliche Scene (im Harz) überleitet. Heinrich der Finkler begrüsst den Morgen im Walde mit den Worten: „Wie steig ich gern dem Morgenschein im Waldgebirg entgegen". Fliessende Declamation und geschmackvolle Begleitung künden sich bereits hier als Hauptvorzüge der Wüllner'schen Musik an und heben die an und für sich nicht ungewöhnliche musikalische Erfindung. No. 3 aber ist ein Meisterstück künstlerischer Steigerung. Es beginnt mit einem aus der Ferne erklingenden Pilgerchor (ohne Orchesterbegleitung):

Sostenuto.

Aus Nacht zum Licht er-he-ben wir, All-mäch - ti - ger
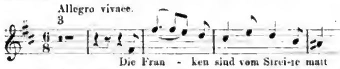
Das Flehen der Pilger um Erlösung von den Schrecken des Kriegs führt Heinrich auf die Betrachtung der politischen Lage des Vaterlandes. Nach dem Schluss der ersten Strophe des Pilgerchors deutet er seine Empfindungen zunächst mit einigen allgemeinen Klagerufen an, zu denen das Orchester pp seine Begleitung in ausdrucksvollen Harmonien wieder aufnimmt. Alsbald ertönt der Gesang der Pilger wieder, diesmal aus grösserer Nähe und durch eine figurirte Orchesterbegleitung, die mit synkopirten Viertelnoten anfängt und sich zu Achteltriolen steigert, bereichert. Er wird aber nur bis zum Halbschluss auf der Dominante wiederholt, worauf ein sehr dramatisch belebtes Recitativ Heinrich's einsetzt, welches ihn uns pochend auf sein Recht und seine überlegene Kraft zeigt. Abermals Pilgerchor:



ein neues Motiv mit lebhafter Orchesterbegleitung, und darauf abermals Recitativ Heinrich's: „Weh, die Lande liegen verödet", in dem er trotz dem Bewusstsein seines Rechtes sich dem tiefen Kummer über den Ruin des Vaterlandes nicht zu entziehen vermag.

Die Scene wird hier so belebt, dass die Weherufe Heinrich's gleichzeitig mit dem immer leidenschaftlicher klagenden Pilgerchor erklingen und eine musikalisch höchst wirksame Steigerung hervorbringen, die durch die Orchesterbegleitung trefflich unterstützt wird. Nach den Worten Heinrich's: „Sie morden uns", dem Gipfel der Steigerung, beginnt der Chor der Pilger sich allmählich wieder zu entfernen. Heinrich fleht zu Gott um Erleuchtung, was Pflicht und Vaterlandsliebe ihm zu thun gebieten; der Schmerz löst sich in seiner Brust, und in die harmonischeren, friedlichen Klänge seines Gebetes erklingt zum Schluss noch einmal aus der Ferne die zweite Strophe des Gesanges der Pilger in C dur, der trotz einzelner schmerzlicher Accente doch eine mit dem Anfange der Nummer stark contrastirende verklärte Färbung angenommen hat, die bereits eine Lösung der Situation ahnen lässt.

No. 4 ist ein aus der Ferne erklingender Chor von Jägern, voll übermüthigen Spottes gegen die besiegten Franken. Die Musik ist sehr charakteristisch gearbeitet,



und die zweite Strophe des Chors mit verhältnissmässig ähnlichen Mitteln der Steigerung in der Orchesterbegleitung, wie der Pilgerchor, wirkungsvoll variirt. Der Spott über die besiegten Franken ruft aber in Heinrich das Gefühl der Schmach hervor, „wie wir uns selber schmähen". „Nein", ruft er aus, „länger soll das nicht geschehen, und müsste ich mich selbst zum Opfer bringen." Er fasst den heroischen Entschluss, um der Einigung des Vaterlandes willen seine Ansprüche auf die Krone, sowie den Vortheil seiner Ueberlegenheit fallen zu lassen und sich Konrad zu unterwerfen. Nun folgt No. 5, eine sehr bewegte, lebhafte Volksscene von Wald- und Bergleuten, von der namentlich das Allegretto, $^{2}/_{4}$-Takt, S. 40:

dolce Solo.

Nun ist es Pfing-stenzeit, Herr Va-ter, Frau Mut-ter etc.

ein reizendes Stück voll Frühlings- und Waldesluft, das sonst in dem ganzen Werke vorherrschende Pathos mit seinem volksthümlichen Humor auf das Anmuthigste unterbricht. Nach dieser kleinen Abschweifung werden wir durch die Worte des Chors: „Wann kommt der kühne Recke doch" etc. wieder in die Situation zurückgeführt.

In einem längeren, theils recitativisch, theils arienmässig gehaltenen Monologe, welcher sich an den Chor der Wald- und Bergleute anschliesst, ergeht sich Heinrich in begeisterten, prophetischen Worten über Deutschlands zukünftige Grösse, welche er ihm durch seine

edle Selbstverleugnung ermöglicht zu haben glaubt. In dieser Situation trifft ihn die Nachricht von der Ankunft Eberhard's von Franken mit Gefolge. Anfangs für einen Feind gehalten, stellt es sich bald heraus, dass Eberhard dem König Heinrich die Botschaft vom Tode seines Gegners Konrad mitzutheilen und ihm die deutsche Königskrone anzubieten hat, für welche Konrad selbst noch sterbend ihn, seinen bisherigen Gegner, als den Würdigsten bezeichnet hat. Von dem Edelmuthe Konrad's aufs Tiefste ergriffen, nimmt Heinrich die Krone an.

Auch in dieser Scene entwickelt der Componist die ihn als Meister charakterisirenden Vorzüge gewählter Ausdrucksweise und geschickter Gruppirung; dennoch erscheint Manches zu umständlich und weitschweifig und erinnert mitunter an die italienische Oper: z. B. wenn der Chor, nachdem er anfangs die herannahenden vermeintlichen Feinde mit einer ausführlichen Herausforderung zum Kampf angesungen hat, nun auch, nachdem er bemerkt, dass die Franken statt kriegslustig ernst und trübe daherschreiten, sich noch einmal ebenfalls ausführlich in die Frage vertieft: „Was ist es, was so bang und schwer auf unsern Feinden ruht", „O sagt, uns fasset Graun" u. s. w. Auch die Erzählung Eberhard's vom Tode Konrad's leidet an einem ästhetischen Fehler, indem durch die rhythmische Monotonie und strenge, gleichmässige Gliederung der Perioden in der Singstimme der Charakter der Erzählung verloren und in den der Ballade übergegangen ist. Als solche würde das Musikstück ganz interessant zu nennen sein:

Molto tranquillo.

Kö-nig Kon-rad lag im Ster-ben, das ward ihm schwer

Nachdem nun also durch Heinrich's Annahme der Königskrone die politischen Wirren beendigt erscheinen, löst sich die Stimmung aller Betheiligten in eine freudige Begrüssung des neuen Königs und des Vaterlandes auf, und damit ist die Scene eigentlich beendigt.

Nun erscheint aber noch als Anhang in No. 9 ein „allgemeiner Chor": „Von Berg zu Thal mit Donnerschall erbrauset, Jubellieder", welchen wir entschieden für den Gipfelpunct des ganzen Werkes halten.

Es ist ein prachtvoller Triumphgesang, das Hauptmotiv:

Allegro vivace.

ff Von A-dri-as Wo-gen zum Nord-meers Strand etc.

voll hohen Schwungs und feuriger Begeisterung, der gewiss unter allen, der Grösse des Vaterlandes gewidmeten Chorgesängen eine der ersten und ehrenvollsten Stellen einzunehmen berechtigt ist. Eine Analyse dieser meisterhaft sich durchgängig auf der Höhe einer kaum zu überbietenden Begeisterung haltenden Composition würde zu weit führen, aber es sei mir erlaubt, auf das Nachdrücklichste darauf aufmerksam zu machen, dass sie dem Bedürfniss nach einer würdigen Feier der Wiedergeburt des deutschen Reiches einen so kraft- und weihevollen Ausdruck gibt, wie ihn die Literatur für Männergesang schwerlich ausserdem noch darbietet.

Es wäre eine Aufgabe für den Pauliner-Verein in Leipzig oder den Cölner Männergesangverein, die Wüllner'sche Cantate zur Siegesfeier einzustudiren. Vereine, welche aber nicht das ganze Werk aufführen können, mögen wenigstens den letzten Chor berücksichtigen.

Die Beziehungen des Werkes zur Gegenwart springen so in die Augen, dass wir dieselben nicht erst zu detailliren brauchen; um so mehr kann ihm aber eine zündende Wirkung auf jedes deutsche Publicum mit Sicherheit prognosticirt werden.

W. Freudenberg.

Ad. Jensen. Zwölf Lieder aus Scheffel's „Gaudeamus" für eine Bassstimme mit Pianoforte, Op. 40. Dresden, Hoffarth.

Die Lieder von Jensen erwecken ein nicht gewöhnliches Interesse durch die charakteristische Auffassung, durch die Fülle von einzelnen treffenden Zügen, welche der Componist mit grossem Geschick und unleugbarem Erfolge dem humoristischen Geiste dieser von Jugendlust — ja Uebermuth — strotzenden Lieder der Verherrlichung des Rheinweines nachgebildet hat. Trotzdem können wir nicht umhin, ein principielles Bedenken gegen den Stil dieser Compositionen geltend zu machen. Das Werk führt den Titel „Lieder", und wenn das Wesen des Liedes in die unmittelbare, d. h. nicht durch die Reflexion vermittelte Aussprache einer Stimmung, also abgesehen von einer Entwickelung, einem Wechsel verschiedener Empfindungsströmungen, zu setzen ist, so führen die Scheffel'schen Dichtungen die Bezeichnung „Trinklieder" mit Recht; dass diese Apologien des Durstes meist in erzählende Form gekleidet sind, raubt ihnen nicht den Charakter des Liedes. Die Jensen'schen musikalischen Illustrationen dieser Dichtungen sind aber nicht Lieder, sondern Balladen oder Scenen im declamatorisch-melismatischen Stil.

Grundbedingung des musikalischen Liedes ist, entsprechend dem eben charakterisirten Wesen der Lieddichtung, die Melodie, d. i. eine wesentlich musikalisch zu erfassende Tonverbindung, welche an sich, d. h. abgesehen von ihrer Verarbeitung im Verlaufe eines Tonstückes, einen bestimmten Charakter erkennen lässt; sie fordert einerseits einen musikalisch immanenten Empfindungsgehalt und andererseits eine bestimmte formelle Geschlossenheit. Diese Melodie, welche mehr als ein melismatischer Gang, welche recht eigentlich als die aus dem Kerne erwachsene und entfaltete Blüthe bezeichnet werden muss, diese Melodie, als Grundstock der formellen Gestaltung des Liedes, führt naturgemäss zur strophischen Formanlage, welche selbst da, wo, wie in vielen Nummern des Jensen'schen Werkes, die dich-

terische Vorlage ein sog. Durchcomponiren erfordert, in ihren Grundprincipien erkennbar durchschimmern muss. Diese wesentlich musikalisch bedeutungsvollen Elemente des Liedes, die Melodie und die strophische Behandlung, vermissen wir in den meisten der vorliegenden Lieder. Der Componist steht auf dem Standpunct einseitig charakteristischer Ausdrucksweise, welche, weil sie nicht auf der Folie der musikalisch wesentlichen Melodie ruht, unvermeidlich den Tonfluss hemmt, den organischen Bau in lauter — an sich immerhin hübsche, selbst bedeutungsvolle Einzelheiten zerpflückt, mit anderen Worten, welche naturgemäss zu jenem musikalisch-declamatorischen Stil führt, welcher der dramatischen Gattung angehören mag, dessen Anwendung auf dem Gebiete der Kammermusik, zu welcher wir das Lied im weiteren Sinn auch rechnen müssen, wir aber für einen Abweg halten und als solchen bekämpfen müssen. Bei diesem Stil der musikalisch-charakteristischen Zuspitzung im Einzelnen liegt der einheitliche Zug nicht in der Idee der musikalischen Tonentwickelung, sondern er ist vielmehr einer ausserhalb derselben liegenden, anders gearteten Idee ursprünglich eigen, wird also mehr durch eine Thätigkeit der gebildeten Reflexion, als durch die musikalisch ausschwingende Empfindung gewonnen. So wenig nun freilich der moderne Componist jener Thätigkeit sich entschlagen darf, so wollen wir doch dabei nicht übersehen, dass dieselbe nur zu leicht als Ersatzmittel für die mangelnde musikalische Erfindung in den Vordergrund gedrängt wird. Wir wollen damit nicht dem Componisten die Armuth der Erfindung vorwerfen; wir erkennen vielmehr an, dass die Anfänge fast aller seiner Lieder einen unverkennbar melodiösen Zug haben und dass ebenso die Schlüsse fast ohne Ausnahme gelungen und von musikalisch gesteigerter Bedeutung sind; aber dieser melodische Zug hält nur zu bald inne und die musikalische Entwickelung verzettelt sich zur blossen Aneinanderreihung einzelner Gänge und Melismen —, die eigentlich bedeutungsvollen Momente der Charakteristik liegen begreiflicher Weise meistens in der ziemlich complicirten Clavierbegleitung. Eine Folge davon ist, dass die Lieder, trotzdem sie sich im Einzelnen gut — wenn auch nicht ganz leicht — singen, dennoch nicht im eigentlichen Sinne gesanglich dankbar genannt werden können, und zwar deshalb, weil der gesangliche Ausdruck nicht unmittelbar musikalisch empfindungsvoll hervortritt, sondern nur mittelbar durch Reflexion aus dem Inhalt der Dichtung herausgezogen werden muss. Abgesehen von diesem principiellen Bedenken gegen den Stil werden diese Jensen'schen Lieder mit Recht Interesse erregen. Als die gelungensten bezeichnen wir diejenigen, in welchen die dem Wesen der Gattung entspringende Wechselwirkung zwischen der melodischen Anlage und der strophischen Behandlung am ungehindertsten zu Tage tritt. Es sind dies namentlich No. 1, „Ausfahrt", No. 5, das „Hildebrandlied", No. 9 (10), „Lieder vom Rodenstein" und etwa noch No. 3, „Altassyrisch", No. 12, „Willekum". Die breit angelegten und ganz balladenartig gehaltenen No. 4, „Die Maulbronner Fuge", 6, „Heimkehr" und 7, „Perkeo" entbehren zu sehr der musikalischen Einheit in der melodischen wie formellen Anlage.

Wir wollen diese Anzeige nicht schliessen, ohne noch der glänzenden Ausstattung des vorliegenden Heftes (Stich und Druck rührt von F. W. Garbrecht in Leipzig her) gebührend Erwähnung zu thun. **A. Maczewski.**

Josef Rheinberger. Vier deutsche Gesänge für Männerchor, Op. 48. 4 Hefte. (Dem Zöllnerbunde in Leipzig gewidmet.) Leipzig, Rob. Forberg.

Der Tondichter hat nicht darauf seine Absicht gerichtet, durch auf den Augenblick passende Texte die grosse Masse zu gewinnen, sondern unter den schon lange vorhandenen Poesien sorgfältig die geeignetsten ausgewählt. Die musikalische Bearbeitung stellt an die Ausführenden zwar grössere Anforderungen, wird aber sicherlich bei guter Wiedergabe auch zu jeder Zeit lohnende Anerkennung finden. Eine jede dieser Compositionen drückt den Charakter des betreffenden Gedichtes so sinnig und poesievoll aus, dass in dieser Hinsicht keiner ein besonderer Vorzug zu geben ist, wie ja Rheinberger stets etwas Vollendetes zu bieten bemüht ist. Die Titel der vier Gesänge sind: No. 1, „Schlachtgebet", von J. Mosen, No. 2, „Heerbannlied", von H. Lingg (wegen seiner thematischen Arbeit im zweiten Theile besonders interessant), No. 3, „Einem Todten", von H. Lingg, und No. 4, „Mailied", von Victor Scheffel (ein besonders reizendes Stück). Mögen diese vier Hefte einem jeden gesanglich tüchtig gebildeten Männerchore als schätzenswerthe Bereicherung in der Auswahl der Vortragsstücke bestens empfohlen sein.

—d.

Biographisches.

Clara Schumann.

(Mit Portrait.)

Die gefeierte Künstlerin dieses Namens wurde am 13. September 1819 zu Leipzig geboren. Ihr Vater, Friedrich Wieck, der nach dem Adresskalender jener Zeit daselbst ein „Leihinstitut der neuesten musikalischen Werke" innehatte und bis Ostern 1840 an diesem Orte sesshaft war, lebt seit diesem letztangegebenen Jahre in Dresden und ist in der musikalischen Welt eine wohlbekannte Persönlichkeit; er stammt aus dem Städtchen Pretsch bei Wittenberg, woselbst er am 18. August 1785 die Tage seines Lebens eröffnete. Ihre Mutter, eine geborene Tromlitz, ist in früheren Jahren öfters als Sängerin und Clavierspielerin mit gutem Erfolge öffentlich aufgetreten, worüber die „Allgemeine Musikalische Zeitung" nähere Auskunft gibt*);

*) Z. B. XIX, 158 (Februar 18.7) in einem Bericht über die Gewandhausconcerte: „In einigen Concerten trat, in zweyter Sopranpartie, beym Requiem in erster, Mad. Wieck, die junge

sie trennte sich später von Wieck und vermählte sich mit dem nachmaligen Musiklehrer August Adolph Bargiel in Berlin (gest. den 4. Februar 1841), aus welcher Ehe am 3. October 1828 der talentvolle Componist Woldemar Bargiel hervorging.

Ueber die Tochter Clara enthält das Taufregister zu St. Nicolai in Leipzig folgende Angaben:

Clara Josephine Wieck,
geboren den 13. *Septbr.* } 1819,
getauft den 6. *Octbr.* }

Vat.: Hr. Friedrich *Wieck*, Musikus hier,
Mutt.: Frau Mariane geb. *Tromlitz*.
Pathen: 1) Hr. *Dr.* Ferdinand Schmidt, *Jur. Pract.* in Plauen, 2) Jgfr. Emilie Tromlitz, Gotthold Tromlitz, Cantors in Plauen Tochter, 3) Hr. Carl Traugott Streubel, Actuar beim Polizeiamte hier, 4) Frau Johanne, Hrn. Theodor Reichels, Kaufmanns hier Wittwe.

„Mit dem fünften Lebensjahre", schreibt J. v. Wasielewski, „begann der Unterricht auf dem Pianoforte, dessen unerreichte Meisterin sie werden sollte. Die Ausbildung ging nach der zweckmässigen Methode ihres Vaters nicht überstürzend wie bei Wunderkindern, sondern in ruhiger, stufenweiser, aber desto sicherer harmonischer Entfaltung vor sich. Nach Verlauf von vier Jahren war sie so weit vorgeschritten, um in einem öffentlichen Concerte zum ersten Male mitzuwirken."

Das „Leipziger Tageblatt" Nr. 108 vom 16. October 1828 enthält Seite 747 im Inseratentheil wörtlich folgende

„Concertanzeige. Die Unterzeichnete erlaubt sich, das musikliebende Publikum zu einem Concert ergebenst einzuladen, welches sie nächstkommenden Montag, den 20sten October, im Saale des Gewandhauses zu geben die Ehre haben wird. Der Beifall, welchen ihr der Vortrag einer Kleinigkeit im zweiten Abonnementsconcerte verschaffte, lässt gütige Theilnahme bei Meisterwerken von Kalkbrenner und Pipis [Pixis] hoffen. Ausserdem erfreut sich Concertgeberin der freundlichen Unterstützung mehrer ausgezeichneten Talente und sämmtliche vorzutragende Stücke sind in Leipzig noch nicht öffentlich gehört worden. Billets giebt Herr Friedrich Hofmeister à 16 Gr. ab. Der Anfang ist pünktlich halb sieben Uhr. Caroline Perthaler, aus Grätz in Steiermark."

Zwei Tage später weist dasselbe Blatt (vom 18. October 1828, Seite 761) im redactionellen Theile durch nachstehenden kleinen Aufsatz noch besonders auf dieses Concert hin:

„Einheimisches. Auf nächsten Montag, den 20. d. Mon. wird Mademoiselle Perthaler ein Pianoforte-Concert im Gewandhause geben. Diejenigen Kunstfreunde, welche sie am 12. dieses hörten, werden mit Vergnügen diesem neuen Genuss entgegen sehen, da ihre eminente Fertigkeit und Sicherheit, ihr ungemein ausdrucksvolles Spiel, sie an die Seite der vorzüglichsten Meister setzt. Als etwas Besonderes bemerken wir aber auch, dass diese Künstlerin hier noch nie öffentlich gehörte Compositionen vortragen und unter andern das reizende Dmoll Concert*) von Kalkbrenner zum Besten geben wird. Der Abwechslung wegen wird auch ausser andern die talentvolle Tochter des Herrn Wiek [Wieck] mit beitragen, und zum Erstenmal vor einem Publikum ihre Fertigkeit beweisen. Mehrere Worte scheinen nicht nöthig, um auf die Unterhaltung hinzuweisen, welche man sich von diesem Abend versprechen darf."

Hier dürfte es das erste Mal gewesen sein, dass der Name der jungen Clavierspielerin in der Presse Erwähnung gefunden hat. Einen Bericht über das Concert bringt das „Tageblatt" nicht. Dafür gibt ihn die „Allgemeine Musikalische Zeitung" XXX, 806 (November 1828) um so ausführlicher und theilen wir auszugsweise Folgendes daraus mit:

„Nachdem Dem. Caroline Perthaler, eine junge Pianofortespielerin aus Grätz, dem Publicum sich in unserm Abonnement-Concerte rühmlich bekannt gemacht hatte, gab sie am 20sten October im Saale des Gewandhauses ein eigenes, nicht wenig besuchtes Concert . . . In demselben Concerte war es uns noch besonders angenehm, die erst neunjährige, mit vielen Musikanlagen ausgestattete Clara Wiek [Wieck] u. Dem. Emilie Reichold vierhändige Variationen über einen Marsch aus Moses, von Kalkbrenner [Opus 94] mit allgemeinem und verdientem Beyfalle vortragen zu hören. Unter der Leitung ihres musikerfahrenen, die Kunst des Pianofortespieles wohl verstehenden und dafür mit Liebe sehr thätigen Vaters, dürfen wir von ihr die grössten Hoffnungen hegen."

Im neunten Jahre spielte Clara Wieck Concerte von Mozart und Hummel mit Orchesterbegleitung, und zwar auswendig. Ihre Fortschritte in theoretischer und technischer Hinsicht waren so schnell und überraschend, dass sie schon in ihrem zehnten Jahre anfing, auf dem Clavier zu improvisiren und zu componiren. Elf Jahre alt, am 8. November 1830, gab sie ein eigenes Concert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig, „in welchem abermals ein lebendiger Beweis geführt wurde, wie weit es Talent, Fleiss und guter Unterricht schon frühzeitig zu bringen vermögen" (Allg. Mus. Zeitg. XXXII, 752). Ihr Vater unternahm darauf mit ihr eine kleine Kunstreise nach Weimar, Cassel und Frankfurt a/M., woselbst sie Werke von Pixis, Moscheles und Chopin vortrug, welcher Letztere durch sie zuerst in Deutschland eingeführt und bekannt wurde.

Im dreizehnten Jahre besuchte sie Paris und gab dort, durch die liebevolle Theilnahme ermuntert, welche sie in musikalischen Cirkeln fand, ein öffentliches Con-

---

Gattin eines hiesigen Klavierlehrers, auf, und zeigte, ausser einer klingenden, guten Stimme, nicht wenig Geübtheit, Sicherheit und Fleis". Oder XXVI, 489 (Juli 1824) in einem ebensolchen Berichte: „Auf dem Pianoforte: [Concert] von Field No. 2. [gespielt von] Mad. Wieck, mit weit besserem Anschlage, als voriges Jahr, und mit guter Fertigkeit; im Ausdrucke noch nicht leicht genug, oft in Sologängen zu anhaltend".

*) Später berichtigt in „Emoll Nr. 2."

cert, wo sie auch über zwei ihr aufgegebene Themas improvisirte und die zahlreiche Versammlung nicht wenig dadurch überraschte. Der in Paris ausgebrochenen Cholera wegen verliess sie diese Stadt bald wieder. Das Factum, dass schon zu dieser Zeit Clara Wieck in Paris war und daselbst mit Erfolg Concert gegeben, glaubt Hr. Fétis in der zweiten Ausgabe seiner „Biographie universelle des musiciens" anzweifeln zu sollen; weder die „Allgemeine Musikalische Zeitung", sagt er, noch die „Revue musicale", sein eigenes Blatt, enthalte irgendeine Kunde davon. Hr. Fétis war zu jener Zeit selbst in Paris anwesend und gab dort historische Concerte. Die angeführten Zeitungen besagen allerdings nichts von dem Aufenthalte der Clara, dieser wird aber durch folgende Notizen aus Rellstab's „Iris im Gebiete der Tonkunst" vom Jahre 1832 zur Genüge bestätigt. Daselbst heisst es:

Nr. 10 (den 9. März), Seite 40:

„Paris. Dlle. Clara Wieck, eine keine [kleine] zehnjährige Klavierspielerin aus Leipzig, ist hier angekommen und wird sich öffentlich hören lassen."

Nr. 15 (den 13. April), Seite 60:

„Paris. Die junge 11jährige Virtuosin Clara Wieck aus Leipzig wird dieser Tage ein Concert geben."

Nr. 16 (den 20. April), Seite 64:

„Paris. Das historische Concert des Hrn. Fetis ist sehr günstig ausgefallen. ... Hr. Herz hat der Cholera wegen sein angekündigtes Concert aufschieben müssen. Ueberhaupt ist jetzt natürlich die ungünstigste Zeit für die Kunst; in den nächsten Monden werden so gut wie gar keine Kunstereignisse hier statt finden, da einerseits die Cholera alles lähmen wird, andrerseits sich, wie schon gemeldet, fast unsre sämmtlichen Sänger und Sängerinnen nach London begeben."

Nach Leipzig zurückgekehrt, gab sich die Künstlerin auf längere Zeit den ernstesten Studien hin, wobei ihr der vortreffliche Unterricht in der Composition seitens H. Dorn's besonders zu statten kam. Am 9. und 31. Juli 1832 veranstaltete sie in dieser ihrer Vaterstadt abermals zwei Concerte im Gewandhaussaale; „der Saal war sehr besetzt und der Beyfall ausserordentlich lebhaft". Das erste davon nimmt ausserdem das historische Interesse insofern in Anspruch, als in ihm „das Fräulein Livia Gerhardt von hier [nachmals Frau Livia Frege], erst im 15ten Jahre stehend, zum ersten Male öffentlich sang", und zwar mit so allgemeinem und lebhaftem Beifalle, dass dieselbe im Winter darauf als zweite Sängerin für die Gewandhausconcerte engagirt wurde. Clara spielte u. A. die Variationen Opus 2 von Chopin. In einem späteren eigenen Concerte in Leipzig, am 11. September 1834, trug sie das Rondo in Es und eine Phantasie von Chopin, einen Concertsatz eigener Composition und die Toccata Opus 7 von Robert Schumann vor.

Ueber ihr Auftreten in Berlin berichtet Rellstab in seiner „Iris im Gebiete der Tonkunst" Nr. 10 vom Jahre 1837 (den 3. März), Seite 40 Folgendes:

„Berlin. Das Concert der Dlle. Clara Wieck, im Hotel de Russie, ist sehr glänzend ausgefallen. Sie spielte mit solchem Beifall Musikstücke von den verschiedensten Meistern, dass sie am Tage darauf sogleich ein neues Concert ankündigte. Am besten hat sie uns in den stärksten Gegensätzen, Sebastian Bach und Herz gefallen. ... In ihrem zweiten Concert erwarb sich Dlle. Clara Wieck ebenfalls den lebhaftesten Beifall, doch war dasselbe wenig besucht."

Eine spätere grosse Kunstreise führte die Künstlerin wiederum nach Paris. „Es war am 16. April 1839", schreibt Fétis, „dass Clara Wieck in Paris lebhafte Sensation erregte, und zwar in dem Concerte, welches sie bei Erard gab. Man hatte ihr den Rath gegeben, dass sie sich dort lieber in glänzender, virtuoser Musik als in den classischen Werken, durch die sie in Wien ihre Erfolge erzielt hatte, zeigen möge. Diesen Rath befolgte sie. Das sagte den Parisern jener Zeit besser zu, als die classische Musik, und so war der Erfolg vollständig: Clara Wieck schloss die Pariser Saison in höchst glänzender Weise ab." Ferner berichtet G. Kastner kurz und naiv aus Paris (Allg. Mus. Zeitg. XLI, 407):

„Fräul. Klara Wieck gab am 21. April [1839] ihr Konzert. ... Es wäre wohl überflüssig, das Lob des weitbekannten Fräuleins durch neue Bewunderungsergüsse zu steigern. Wir glauben Alles mit dem einen zu sagen, wenn wir bekennen, nie noch ein Frauenzimmer gehört zu haben, die es über diese Fertigkeit gebracht hätte."

Der europäische Ruf der Künstlerin stand von nun an fest begründet und hat sich unversehrt bis zur Gegenwart, wo sie augenblicklich in London Triumphe feiert, erhalten.

(Schluss folgt.)

Tagesgeschichte.

Correspondenzen.

Leipzig. Die letzte Woche bot dem Leipziger Publicum die Aufführung zweier Oratorien. Die Singakademie, unter Direction ihres Musikdirectors Hrn. C. Claus führte am 28. Februar zum Besten des Internationalen Hilfsvereins Haydn's „Schöpfung" vor, und mit Händel's „Samson" hatte man zwei Tage darnach das 18. Gewandhausconcert ausgefüllt. Wir müssen uns auch heute wieder, wenigstens hinsichtlich der ersteren Aufführung, mit fremdem Urtheil betreffs des Verlaufs derselben behelfen. Hr. A. Dörffel („L. N.") berichtet über die Leistungen im Singakademie-Concert: „Die Chöre waren wohl bisweilen zaghaft und unsicher, aber man fühlte leicht, dass sie sorgfältig und gewissenhaft sich vorbereitet hatten, dass sie mit Liebe und Begeisterung ihre Aufgabe erfüllten. Durchschnittlich gelang die Aufgabe gut, öfters und gerade in den wichtigsten Momenten der Tonschöpfung steigerten sie sich zu künstlerischer Weihe, dass sie einen erhebenden Eindruck der Zuhörerschaft hinterliessen. Frau Peschka-Leutner bewährte sich von Anfang bis Ende, den Engel Gabriel und die Eva singend, als unermüdlich in ihrer Kraft und in ihrer

treuen Hingabe an das Kunstwerk. Gelänge es ihr, den Tönen in der ersten Hälfte der zweigestrichenen Octave die frühere Milde, den Schmelz wiederzuverleihen, welcher ehedem ihren Gesang zugleich so lieblich und duftig erscheinen liess, so würde sie den „Engel" und die neuerschaffene „Eva" als dessen Abbild ganz so ideell hinstellen, als der Tonmeister diese Persönlichkeiten vorgezeichnet hat. Was diese ideelle Seite der Kunstdarstellung anbelangt, so gab Hr. Wiedemann als Engel Uriel eine ausgezeichnet schöne Leistung. Seine Stimme in allen Tonlagen klangrein, biegsam, edel, sein Vortrag ganz den Charakter des Oratoriums bewahrend, durchaus stilgerecht, — wir wüssten Nichts anzuführen, was uns nicht als gut und echt erschienen wäre, höchstens können wir zu bedenken geben, ob die Arie „Mit Würd und Hoheit angethan" durch eine etwas langsamere Bewegung nicht noch stattlicher, hehrer hinzustellen gewesen wäre. In Bezug auf die beiden Herren Bassisten können wir nicht sicher angeben, welcher von ihnen den Engel Raphael und welcher den Adam vertreten hat. Beide glichen sich im Klange der Stimme und in der Art des Vortrags öfters zum Verwechseln. Der Engel Raphael, wir vermuthen Hr. Krolop, nahm öfters die Gelegenheit wahr, zum tiefen D hinabzusteigen, was schwerlich jeden der



Clara Schumann.

Hörer mit gleichem Wohlgefallen berührt haben dürfte. Beide Herren indess waren bemüht, ihren Vortrag durch Wärme des Ausdruckes zu beseelen, und so konnte man gern darüber hinwegsehen, wenn sie die Gestaltungen des Componisten hier und da zu derb aufassten. Auch des Orchesters gedenken wir mit Anerkennung und möchten speciell der ersten Flöte wegen ihres guten Tones und künstlerischen Verhaltens, wodurch sie die Aufmerksamkeit der Hörer auf sich lenkte, ein Wort des Dankes aussprechen" etc. — Die Vorführung des Händel'schen Werkes im Gewandhaus geschah unter Benutzung der von anderen Seiten genugsam angegriffenen Mosel'schen Bearbeitung. Ihr und dem Umstand, dass am allerwenigsten die Chöre an diesem Orte durch Machtfülle glänzen, ist wohl die erkältende Wirkung auf die Zuhörer, die doch sonst älterer Musik gegenüber dankbar genug sind, zuzuschreiben, denn sowohl die Ensemblenummern waren gut vorbereitet, wie man auch für eine zureichende Vertretung der Solopartien Sorge getragen hatte. Die Chöre erwiesen sich, obschon, wie bereits angedeutet, schwach besetzt, zum Theil sogar als sehr gut einstudirt und liessen einen Vergleich mit manchen ihrer vorherigen dieswinterlichen Leistungen gar nicht zu. Als Solisten hatte man Frl. Wilhelmine Gips, Frl. Mühle (Sopran),

Frl. Emma Schmidt aus Berlin (Alt), Hrn. Wolters aus Braunschweig (Tenor) und Hrn. Gura (Bariton) zugezogen. In Frl. Emma Schmidt trat uns eine neue Bekanntschaft entgegen; wir können aber nicht sagen, dass diese Dame einen besonderen Eindruck auf uns gemacht hätte, und war es hauptsächlich der Klang des Organs, welcher uns keine Sympathie einflösste. Auch unter den beiden Sopranisten erregte weniger die fremde Künstlerin, mehr unser Frl. Mühle unseren Beifall, da deren Gesang uns doch wärmer erschien, als der jener. Hr. Wolters, stimmlich nicht hervorragend, sang mit dem ihm eigenen künstlerischen Verständniss, Alle jedoch überragte nach allen Seiten hin unser vortrefflicher Hr. Gura, in dem wir Leipziger wirklich einen Künstler unser nennen, den man mit vollstem Recht als einen begnadeten bezeichnen kann und der, als eine liebe Begegnung in weltlichen Concerten bereits öfters erwähnt, nun auch seine hohe Begabung als Oratoriensänger vollständig documentirte. — —.

Leipzig. Theaterrepertoire der abgelaufenen Woche: Dienstag, den 27. Februar: „Hans Sachs" (Schauspiel von Deinhardstein); Mittwoch „Emilia Galotti"; Donnerstag „Die Grille"; Freitag „Der Weltumsegler wider Willen"; Sonnabend „Hamlet". Wahrlich, für den Opernreferenten des „Musikalischen Wochenblattes" ein saures Amt, den Wochenbericht aus dem Nichts hervorzuzaubern. Wird es die Leser interessiren, dass die Musik zum Weltumsegler, laut Theaterzettel, von mehreren Componisten ist, dass die „Grille" einen acceptablen Operntext abgeben könnte? Höchstens wäre als Curiosum zu erwähnen, dass das Orchester zu Shakespeare's „Hamlet" eine Ouverture von Emanuel Bach, einem hier und wohl auch in der übrigen musikalischen Welt unbekannten Componisten spielte. Sonntag, den 5. März wurde „Robert der Teufel" gegeben mit oft erwähnter Besetzung und auch hierüber wollen wir der Geduld der Leser nicht zu nahe treten mit der Beschreibung der schönen Hässlichkeiten — oder wenn man will, hässlichen Schönheiten — und der mehr oder weniger gelungenen Aufführung dieser Oper. Höchstens wäre zu erzählen, dass Herr Krolop als Bertram eine ungeheure Heiserkeit entwickelte, die, nachdem sich im ersten Acte schon die Ohren des Publicums sattsam davon überzeugt hatten, auch noch officiell zum Beginn des dritten Actes von der Bühne herab verkündigt wurde. Montag war wieder Schauspiel: „Vor hundert Jahren" und Dienstag endlich „zur Feier des Friedens" eine Festvorstellung, aus deren Programm wir folgende Nummern von Leipziger Componisten erwähnen: „Der Mutter Gebet", Ballade von W. Alberti, als Melodrama componirt von Carl Reinecke; Friedensmarsch von August Horn; Kriegerische Einleitung von W. Mühldorfer und Deutscher Heldenmarsch von C. Grammann. ***

Bern. Mendelssohn's Ouverture „Zur schöne Melusine" und Beethoven's Adur-Symphonie war die orchestrale Ausstattung des 6. Abonnementconcerts, welche Werke eine anständige Wiedergabe erfuhren. Die Soli lagen in den Händen unseres Concertmeisters Hrn. Gerhard Brassin und des Sängers Hrn. Morel, den wir bereits im vorigen Concert kennen lernten. Für einmalige Vorführung dieses Herrn hätte jedenfalls die Geschmacksrichtung gesprochen, welche derselbe durch die Wahl der vorgetragenen Compositionen kundgab. Warum derartige Aeusserungen zugelassen werden, ist eine andere Frage. Hr. Gerhard Brassin, der auf der, mit seinem Bruder Leopold vor Kurzem ausgeführten Concerttour durch Deutschland bekanntlich die grössere Anerkennung der Presse fand, bewährte seine schöne Künstlerschaft durch Vortrag eines Viotti'schen Concertes und einer Suite von Tartini, fand aber wenig Beifall mit Vorführung dieser Antiquitäten. Es will uns bedünken, als sollten wenigstens die jüngeren strebsamen Virtuosen zu den neueren besseren Erscheinungen der sie berührenden Literatur greifen und die Vertretung der älteren Meister älteren Rivalen überlassen, bei welchen die Wahl durch verringerte physische und geistige Spannkraft motivirt erscheint. Dagegen bringt dieselbe jüngeren Künstlern den Schein der Bequemlichkeit. — Am 26. Febr. fand das Concert unserer Liedertafel unter Leitung ihres Directors Carl Munzinger statt. Das Programm lautete: „Römische Leichenfeier", von F. Gernsheim, „Abendfriede", Männerchor mit Orchester von F. Lachner, „Chor der Gefangenen" aus Beethoven's „Fidelio", Lieder mit Pianofortebegleitung, „Im stillen Grunde", für kleinen Chor von Carl Munzinger und „Das Glück von Edenhall" von Schumann. Vorerst müssen wir Hrn. Munzinger vollste Anerkennung für Aufstellung eines solchen Programms, dessen Durchführung keine leichte Sache war, aussprechen. Ihn trifft natürlich aber auch das Lob mit, welches wir den diesmaligen Leistungen seiner Sänger zu zollen haben, die unter seiner Leitung fortfahren mögen, den guten Ruf der Liedertafel als eines der ersten derartigen Institute der Schweiz zu wahren. Zuletzt ist mit Aufmunterung des Frl. Anna Christern zu gedenken, welche mit anmuthender Altstimme die Lieder am Clavier vortrug. **

Cassel, 26. Febr. Das vierte Abonnementconcert unseres königl. Theaterorchesters am 24. Januar hatte zur Eröffnungsnummer die Festouverture von C. Reinecke, ein Werk, das zum ersten Male hier in Cassel zu Gehör kam und dessen Bekanntschaft uns zu vieler Freude gereichte. Seine Wiedergabe war in jeder Beziehung künstlerisch. — Das virtuose Element an diesem Abend fand seine Vertretung durch die 16jährige Pianistin Frl. Emma Brandes aus Schwerin. Sie spielte das bekannte Gmoll-Concert von Mendelssohn und Solostücke von Scarlatti, Schumann und Weber (Rondo aus der Cdur-Sonate), sämmtlich von Anfang bis zu Ende mit unfehlbarer Correctheit, perlender Klarheit der Figurationen und unerschütterlicher Bestimmtheit hinsichtlich der Tempi, wofür sie vom Publicum mit einem Sturm von Beifall belohnt wurde. — Dass es der jugendlichen Pianistin noch im Vortrag an Mark und Kraft und im Allgemeinen an poetischem Ausdruck fehlt — letztere Eigenschaft namentlich für Schumann'sche Musik — soll kein Vorwurf für sie sein; — die Dame ist eben noch sehr jung. Der vocale Theil des Concertes bestand in Liedervorträgen des königlichen Kammersängers Hrn. Wachtel, und wieder war es der sinnliche Reiz der Stimme, welcher die Zuhörer entzückte; die Lieder selbst aber: „Schlaf wohl, Du süsser Engel Du!" von Franz Abt und andere ähnlicher Art, die wir noch nicht einmal in Dilettantenaufführungen hören möchten, geschweige denn auf einer königlichen Bühne, waren eine des Künstlers unwürdige Aufgabe, selbst wenn man behaupten muss, dass der Concertsaal nicht der Ort ist, in welchem Hr. Wachtel seine Lorbeeren findet. Dieser Sänger ist nur gross auf der Bühne und das hat er in seinen Gastspielen hier aufs Eclatanteste bewiesen. — Den zweiten Theil und Schluss des Concertes bildete die 4. Symphonie: „Weihe der Töne" von Louis Spohr. Das Werk ist gekannt und gewürdigt genug, um alles Reden über dasselbe als unnöthig erscheinen zu lassen. In der Ausführung desselben durch das Orchester ist die Kraft und der Zug des Ganzen bei feinsinnigem Erfassen der Spielenden anzuerkennen, und war speciell in Beziehung auf das Herausheben der poetischen Elemente die Wiedergabe ausgezeichnet. — Am 15. Februar fand die vierte Wipplinger'sche Soirée für Kammermusik statt. Dieselbe bot eine anziehende Gruppe von geschmackvoll ausgewählter Musik. Zunächst war es das sehr interessante Adur-Quartett von Robert Schumann, was in vortrefflicher Weise, trotz der enormen Schwierigkeiten, welche dasselbe bietet, zum Vortrag gebracht wurde. Darauf folgten Liedervorträge unserer geschätzten Opernsängerin Fr. Saltens. Wie immer, entzückte der weiche sympathische Klang ihrer Stimme, die auch im Fortissimo nichts an Wohllaut verliert, und der innige und warme Vortrag der Lieder (Schubert und Mendelssohn) begeisterte die Zuhörer zu wohlverdienten Beifallsspenden. Die Soirée schloss mit einem Septett — Amoll — von Louis Spohr, das die glänzendste Aufnahme fand. Vermöge seines echt natürlichen Flusses, seines frisch und warm pulsirenden Lebens, seines naiven, heiter-gemüthvollen Charakters und seiner ausgesuchtesten Behandlung der betheiligten Instrumente ist dieses Werk wohl geeignet, sich Freunde zu erwerben. Der Vortrag zeichnete sich durch feines Ensemblespiel aus und zeugte von sorgsamem Studium. Der Pianofortepart wurde durch Hrn. Israel sehr correct und mit Verständniss wiedergegeben.

A. B.

Cöln, den 5. März. Das 8. Abonnementconcert unter Leitung Dr. Ferd. Hiller's fiel gerade auf den Tag nach Eintreffen

der ersten Friedensbotschaft, nämlich auf den 28. Februar. Es war unmöglich, sich dem allgemeinen Eindrucke zu entziehen, und so empfing das Concert noch in letzter Stunde den Anstrich einer patriotischen Feier durch Einschiebung des „Heil dir im Siegerkranz" als Schluss des ersten Theiles. Das Arrangement, welches Ferd. Hiller für diesen Zweck getroffen hatte, war äusserst wirkungsvoll. Zunächst sang der Sopran die erste Strophe in B mit Clavierbegleitung; hieran schloss sich die zweite Strophe, vom Alt in F gesungen, ebenfalls mit Clavierbegleitung; als dritte Strophe fiel nunmehr der Gesammtchor oder vielmehr das gesammte Publicum mit vollem Orchester in der ursprünglichen Tonart wieder ein. Auch an dem Schluss der Jubelouverture, die gleichzeitig den Schluss des ganzen Concertes bildete, betheiligte sich wiederum der ganze Saal. Das Concert eröffnete mit Symphonie in Bdur von Haydn. Wir machten hier wiederum die Bemerkung, die uns bei Vor-Beethoven'schen Orchesterstücken schon häufiger aufgestossen ist, dass die heutige massige Besetzung der Streichinstrumente dem reinen muntern Charakter solcher Haydn'schen Symphonien keineswegs günstig ist. Man sollte wirklich Haydn'sche Orchesterstücke von einem weniger zahlreichen Orchester spielen lassen. Gegen die Execution erheben wir keinen Vorwurf. Unter den übrigen Nummern sind besonders zu erwähnen die Sololeistungen des Pianisten Herrn Aug. Dupont aus Brüssel und des Bassisten Herrn Emil Scaria vom Hoftheater zu Dresden. Herr Dupont spielte ein Clavierconcert in Fmoll eigener Composition, ausserdem ein Nocturne von Chopin (Op. 27), Passe-pied in Hmoll von J. S. Bach und Toccata, Etude in Hdur von ihm selbst. Das Concert ist sehr effectvoll, Herr Dupont konnte seine riesige Technik (namentlich Octavengänge und Sprünge) in vollem Lichte glänzen lassen. Der Spieler arbeitete furchtbar, mehr noch in seiner Toccata — und dieses Arbeiten hat uns den Kunstgenuss etwas verkümmert. Den Productionen folgte, wie das bei hoher Virtuosität stets der Fall ist, rauschender Beifall. Herr Scaria debutirte mit Recitativ und Arie des Simon vor dem Schlusschor der „Jahreszeiten". Es war das erste Mal, dass Herr Scaria in Cöln sang, folglich war er mit der Akustik des Concertlocales weniger vertraut und meinte in dem grossen Saale recht stark auftragen zu müssen. Zum Glück lenkte er bei seinen späteren Vorträgen in gemässigtere Bahnen ein, und nun konnte die Anerkennung nicht ausbleiben. Wir hörten noch von ihm Arie des Caleb aus „Josua", sodann zwei Lieder: „Mir träumte von einem Königskind" von Lud. Hartmann und „Frühlingslied" von Gounod. Den besten Eindruck empfingen wir von der Arie aus „Josua", Herr Scaria trug sie in gediegener concertmässiger Weise vor. — Am folgenden Abend hatten wir auch Gelegenheit, Herrn Scaria auf der Bühne zu hören, er gab als einmaliges Gastspiel den Bertram im „Robert". Bei so mächtigen sonoren Stimmmitteln war es dem Sänger ein Leichtes, das Publicum zu beherrschen; was er gab, gab er mit lebhaften, eindringlichen Farben, die natürlich stets ihre Wirkung hervorbringen. Indessen waren wir an vielen Stellen mit seiner Auffassung keineswegs einverstanden, wie wir denn überhaupt eine feste, durchgängige Charakteristik beim besten Willen nicht bemerken konnten. A. G.

Dresden. Die verflossene Woche brachte nur ein öffentliches Concert: des Tonkünstlervereins, in welchem von E. Pauer ein Clavierquintett als neu vorgeführt wurde. Wohlklang und Klarheit der Mache stehen dem Werke, wie den meisten des gen. Componisten, ausgibig zur Seite. Die Kammermusik ist indess das Feld nicht, auf welchem man ohne grössere Gedanken und tiefere Innerlichkeit sich behaupten kann, und sie ist daher auch E. Pauer's Feld nicht. Das ausgezeichnet schöne Quartett von R. Schumann Op. 41, Amoll, fand eine treffliche Wiedergabe, nächstdem G. F. Händel's „Feuermusik". Im Neustadt-Dresdener „Musikverein" geschah eine interessante Reconstruction. Es ward nämlich das Octett von Franz Schubert Op. 166 zum ersten Mal complet ausgeführt, d. h. mit den Sätzen „Andante und Variationen" und „Menuett mit Trio" des Originals. Durch Hrn. Kammermusiker Körner waren die nur im Manuscript vorhandenen Theile aus Wien erlangt worden. Namentlich die Menuett ist ungemein reizend. In einem kirchlichen Concert zur Gedächtnissfeier für die Gefallenen tritt Hr. George Carter von London als Organist auf. Die Liedertafel bringt eine „Siegesfeier" von J. Raff und einen eigens für sie componirten Chor von F. Reichel am 9. zur Aufführung. Das Hoftheater gab zur Friedensfeier Gluck's „Iphigenien"- und Weber's Jubelouverture. Erstere, ein Werk lediglich akademischer Schönheit, passte zur Stimmung des Abends gar nicht, letztere führte ganz naturgemäss zu einer herzlichen Ovation des im Theater anwesenden Königs. Einem hiesigen Berichterstatter entfuhr nachher die sonderbar entrüstete Bemerkung, ob denn „Niemand" da gewesen, der nach der Weber'schen Musik „officiell" ein Hoch hätte ausbringen können. Wir Heiden und Christen in der Musik freuten uns nämlich ganz absonderlich, dass aus dem Volke selbst die Demonstration hervorging. Sie sehen hieraus ein Stückchen Dresdener politischer Selbständigkeit. — Einen nachhaltigen Erfolg erzielte Frl. Zimmermann in der Oper „Margarethe" von Gounod, die sie erstmalig am 3. März sang. Der colorative Theil der Partie und überhaupt die Gesangtechnik liessen noch mehrfach zu wünschen. Indess gelang die Wesenheit des Gretchens und die lyrisch-dramatische Partie der Rolle ausnehmend schön und führte zu lebhaften Ovationen und Hervorrufen für die junge, stimmlich so vorzüglich begabte Sängerin. „Tannhäuser" und „Vampyr" sind bis jetzt immer wieder verschoben worden.

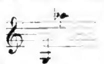
Frankfurt a. M. Der Zahl nach geringer, keineswegs aber der inhaltlichen Bedeutung nach den musikalischen Aufführungen des letzten Monats nachstehend, müssen wir diejenigen des Monats Februar bezeichnen. Die beiden Museumsabende, No. 9 und 10 der diesjährigen Saison, brachten an Symphonien die Pastorale von Beethoven und die neue in Dmoll von Albert Dietrich. Dass der Erfolg beim Publicum für die erstere ein durchschlagender war, lag ebensowohl in der Beliebtheit, die das Werk nach Stoff und Schönheit für sich behauptet, wie in der bis ins Kleinste ausgefeilten und gelungenen Ausführung seitens des Orchesters. Es war eine Mustervorstellung im wahrsten Sinne des Wortes. Wurde auch die andere Symphonie des jüngeren Meisters mit gleicher Sorgfalt vorgeführt, so konnte bei eigentlichem Mangel bedeutend symphonischer Gedanken, trotz guter Arbeit, Instrumentation und Formklarheit, die Aufnahme sich nur zu einem succès d'estime steigern. Zu billigen ist es immerhin, dass die Bekanntschaft dieser Composition, die, wie es manches Mal zu glücken pflegt, jetzt ihre Rundreise in den Concertsälen macht, uns ebenfalls nicht vorenthalten wurde. Die beiden Ouverturen „Meeresstille" von Mendelssohn und zu „Fidelio" sind als liebe Gaben überall willkommen; auch sie wurden mit Bravour dargestellt. Das Schicksal wollte, dass die letzten drei aufeinanderfolgenden Concerte jedesmal einen Geiger als Solisten brachten. Unseres Concertmeisters Heermann gediegener Leistungen habe ich in meinem letzten Bericht schon gedacht; diejenigen seiner Nachfolger, der bisher uns unbekannten Herren Lotto aus Warschau und Benno Walter aus München, darf man als ausgezeichnet benennen. In dem Vortrag seines eigenen Concertes, wie der Sonate mit dem Teufelstriller von Tartini (die zugefügten Trillerschwierigkeiten schienen sogar von des Teufels Grossmutter eingegeben zu sein) überraschte Hr. Lotto durch die virtuose Ausführung von Schwierigkeiten aller Art, durch Schnelligkeit und Sicherheit, während sein College, Herr Walter, der sich Spohr's Concert No. 9 und Ernst's „Othello"-Phantasie zur Aufgabe gestellt hatte, durch Noblesse des Tones, durch Gefühlswärme, durch Glätte der Passagen, kurz durch ein angeborenes grosses Geigertalent zu stürmischem Beifall hinriss. Zwei prächtige Sängerinnen zierten die letzten Museumsconcerte. Frau Joachim trug mit wahrhaft fürstlicher Würde, mit plastischem Ton, Seelenadel und charaktervoller Stimmung Scenen aus der Oper „Alceste" von Gluck vor. Mit dem Vortrag des Hymnus aus „Pandora" von Goethe, Musik von B. Scholz, wusste sie Gedicht und Musik zu verständlichster Geltung zu bringen. Diese herrliche Sängerin hat sich eine Stellung erworben, dass sie als Frau Joachim ein würdiges Seitenstück von Herrn Joachim ist. Die andere Sängerin war Frl. Anna Regan aus Wien. Seit sie die Hofbühne Hannovers verlassen, widmet sie sich nur dem Concertgesang und verdient in dieser Richtung allen Concertinstituten bestens empfohlen zu werden. Sie besitzt kein ausgibiges, aber ein

höchst wohlthuendes weiches Organ, besonders nach der Höhe zu. Ihre Technik ist sehr correct, Aussprache und Intonation sind tadellos; nach Seite der Auffassung hin dürfte die Reflexion das Gefühl überwiegen; Wesen und Erscheinung ihrer Persönlichkeit sind höchst maassvoll und anmuthig zu nennen. Das Publicum zollte beiden Sängerinnen den wohlverdienten Tribut des Beifalls. Fräulein Regan unterstützte durch den Vortrag einer grösseren Anzahl Lieder auch den letzten Kammermusikabend, von dem hier gleich erwähnt sei, dass er einen interessanten Abschluss seiner Vorgänger bildete, und zwar zunächst durch den trefflichen Vortrag des Octettes für Streich- und Blasinstramente von Schubert, durch dessen nachgelassenen Quartettsatz in Cmoll und durch die Flötenserenade, Op. 25, von Beethoven. Der 7. Kammermusikabend führte dem Auditorium das so schwer zu fassende und darum nur schwer zu geniessende Amoll-Quartett Op. 132 von Beethoven vor. Hr. Wallenstein spielte mit Meisterschaft die Amoll-Solosonate von Schubert. Den Anfang jenes Abends machte das Dmoll-Quartett Op. 74 von Spohr. Mir war es bang um diesen Moll-Abend, und doch bildeten diese Klänge ein passendes Fundament für das tiefernste Beethoven'sche Quartett. Ein etwa vorausgeschickter Haydn würde die Stimmung vom Ziel abgeführt haben. — Der Cäcilienverein gab am 15. Februar eine wundervolle Aufführung von „Paradies und Peri". Damit ist dieser classische Verein seit 50jährigem Bestehen das erste Mal aus dem Rahmen seiner geistlichen Richtung herausgetreten. Wahrlich nicht zu seinem Nachtheil, was ihm auch das überfüllte Haus bezeugen dürfte. Die Solosänger bildeten ein höchst glückliches vierblätteriges Kleeblatt; es waren die Damen Schulz-Hanssmann von Carlsruhe und Frau Joachim, sowie die HH. Vogl aus München und Gura von Leipzig. Chor, Orchester und Dirigent Müller leisteten das Vorzüglichste. H. H.

Hamburg, 26. Februar. Am 24. d. M. brachte der unter Leitung des Hrn. Carl Voigt stehende Cäcilienverein im grossen Saale des Convent-Gartens die Johannes-Passion von Joh. Seb. Bach zur Aufführung und erwarb sich durch Vorführung dieses immerhin selten gehörten Werkes ein nicht unbedeutendes Verdienst. Man erwarte von uns hier keine detaillirte Besprechung des Werkes, dieselbe würde zu weit führen; nur so viel sei gesagt, dass sich die Johannes-Passion mit der nach dem Evangelisten Matthäus zwar nicht an Grösse messen kann, trotzdem aber des Bedeutenden und Schönen genug enthält, um die verhältnissmässig seltnere Vorführung der ersteren (nicht nur hier, sondern auch in anderen Städten) lebhaft bedauern zu lassen. Was nun die diesmalige Aufführung selbst anbelangt, so müssen wir gestehen, dass dadurch, dass dieselbe nicht in der Kirche — für die der Componist seine Schöpfung doch eigentlich bestimmte — sondern im Concertsaal stattfand, die Wirkung des Werkes theilweise geschwächt wurde. Das allmähliche Verhallen der Töne in den weiten Räumen der Kirche und die mit dem Chor sich mischenden Orgelklänge tragen namentlich bei den Choralen viel zu wesentlich zur Erzielung jenes tiefernsten, wahrhaft religiösen Eindrucks, dessen das Ganze fähig ist, bei, als dass man dieselben im Concertsaal nicht lebhaft vermissen sollte. Doch ist nicht zu leugnen, dass andererseits bei der in Rede stehenden Aufführung die Klangwirkung besonders der dramatisch erregteren Chornummern in den engeren Räumen des Concertsaales um ein Bedeutendes an Präcision und Intensität gewann. Dass diese letzteren beiden dennoch nicht erreicht worden wären, wenn nicht Hr. Voigt dem ihm unterstellten Cäcilienverein das schwierige Werk mit der peinlichsten Genauigkeit einstudirt und damit die vollkommene Beherrschung der Aufgabe ermöglicht hätte, bedarf kaum der Erwähnung. Die Solopartien waren in den besten Händen; die Nennung der Namen wird genügen, dem Leser die Bedeutsamkeit der Leistungen anzudeuten: Die Sopran- und Altsoli hatten Frau Walter-Strauss aus Basel und Frau Prof. Joachim aus Berlin übernommen, Hr. Rudolph Otto aus Berlin führte die anstrengende Tenorpartie des Evangelisten und Hr. Adolph Schulze von hier die Jesus-Partie (Bass) durch. Die kleinen Bassoli des Pilatus hatte ein Mitglied des Cäcilienvereins übernommen. Schliesslich bemerken wir noch, dass man der in Rede stehenden Aufführung die von C. Müller in Frankfurt a. M. vorgenommene Ueberarbeitung resp. Ergänzung des Orchesterparts der Johannes-Passion zu Grunde legte. ff.

London. Die „Historical Concerts", welche an Stelle der schlafengegangenen „Ancient Concerts" getreten sind, begannen am 23. Febr. ihre Aufführungen unter Henry Leslie's Leitung mit Werken von Morley, Wilbye, Palestrina, Purcell, Stradella, Scarlatti, Thomas Tallis, J. S. Bach, Carissimi (Scene aus dessen Oratorium „Jephta"), Händel und Gluck (Scene aus „Alceste"). Mitwirkende waren Fr. Viardot-Garcia, die HH. Vernon Rigby, Santley, Pauer und als Organisten die Brüder Le Jeune. Im letzten Crystal-Palace-Concert kamen ausser den Ouverturen zu Cherubini's „Portugiesischem Gasthof" und Berlioz' „Benvenuto Cellini" noch Schumann's 1. Symphonie in B dur, Spohr's Violinconcert No. 15 durch Hrn. Henry Holmes, und durch Frl. Léon-Duval und Hrn. Santley Gesangsstücke zur Aufführung. Das französische Subscriptionsconcert am 24. Februar hat sowohl in künstlerischer als finanzieller Hinsicht Ausserordentliches erreicht. Das Programm bestand aus Chören aus Gounod's „Königin von Saba" und „Philemon und Baucis", Beethoven's Septuor, einer durch Fr. Viardot-Garcia gesungenen Arie aus dem „Prophet" und einer Phantasie für Contrabass, durch Hrn. Bottesini ausgeführt. Am letzten Musikabende in St. George's Hall wurden durch Mad. Dowland und die HH. Holmes, Folkes, Barnett, Hann, Macfarren und Pezze Beethoven's Streichquartett Op. 130, B-dur, Mendelssohn's Streichquintett, Op. 18, A-dur, sowie eine Violinsonate von Macfarren und ein Schumann'sches Violoncellstück zu Gehör gebracht. — Die unter Protection der Königin stehende Philharmonic Society wird den 8. März unter W. G. Cusins' und Gounod's Leitung (für dessen eigene Werke) ihr erstes Concert geben. — Das zweite Monthly Popular Concert wird den 9. März stattfinden und in seiner Programmaufstellung nichts Besonderes bieten. 9.

München, 28 Februar. Der Oratorienverein führte unter Professor Rheinberger's Leitung seinen Mitgliedern im 2. Concerte dieses Jahr ein Programm vor, welches schon deshalb interessant war, weil sämmtliche Nummern zum ersten Male zur Aufführung kamen. 1) Benedetto Marcello, Zehnter Psalm zu vier Stimmen. 2) Joh. Seb. Bach, Choral: „Gib Dich zufrieden und sei stille". Die Einfachheit und Innigkeit dieses Chorals wirkte schön im Gegensatze zu dem vorhergegangenen, leidenschaftlich declamirten Psalm Marcello's 3) Caldara, „Regina coeli laetare", ein wahrer Jubelchor. 4) Franz Schubert, „Der 23. Psalm" für vier Solo-Frauenstimmen. Den Schluss der ersten Abtheilung geistlicher Gesänge bildeten 5) zwei altböhmische Volkslieder, harmonisirt von Carl Riedel, welche sowohl Sänger als Hörer ungewöhnlich entzückten. Die zweite Abtheilung fing 6) den Uebergang zu den weltlichen Gesängen mit zwei Chören von Haydn an: a) „Wider den Uebermuth", b) „Des Staubes eitle Sorgen". 7) Joh. Friedr. Reichardt, Sonett von Petrarca für eine Altstimme mit Clavierbegleitung kam in seinem enormen Stimmumfang



durch Fräulein Ritter zu prachtvoller Geltung und die tiefe Leidenschaftlichkeit des alten Componisten begeisterte das Publicum zu stürmischem Beifalle. 8) Ernst Sachs (früherer Schüler der kgl. Musikschule), Czechisches Volkslied, Ged. von J. Grosse (eine an Empfindung und Form gleich feine Composition). 9) Johannes Brahms, Zwei Gesänge für dreistimmigen Frauenchor: a) „Komm herbei, Tod", von Shakespeare, b) „Der Gärtner", Gedicht von Eichendorff. 10) Franz Wüllner, Quartett: „Sind wir geschieden" (Op. 24). 11) Otto Jahn, „Frühlingsglaube", Quintett, beide reizend klingende Solonummern von Vereinsmitgliedern und von Frl. Ritter vorgetragen. 12) Hermann Zopff, „Brauthymne" von Uhland für Tenor, Solo und Chor bildete den feurigen Schluss des Concertes und konnte zugleich als Ovation für Frl. Ritter dienen, welche sich demnächst nach Oesterreich verheirathen wird — ein grosser Verlust für unser Theater und unsere Concertunternehmungen. M.

Concertumschau.

Amsterdam. 6. Concert der Maatschappij „Felix meritis" unter Mitwirkung von Frl. Marimon (Gesang) und Hrn. Henry Coenen (Piano): 7. Symphonie von Beethoven, Ouverturen zum „Portugiesischen Gasthaus" von Cherubini und zur „Zauberflöte" von Mozart etc.

Basel. 8. Concert der Concertgesellschaft: Sinfonia eroica von Beethoven, Ouverturen zu „Elise" von Cherubini und zum „Vampyr" von Marschner, Beethoven's Fdur-Romanze für Violine und Chaconne von Bach (Hr. Bargheer), Vocalsoli von Mozart, Schumann und Schubert (Frl. Bertha Wolf aus Strassburg).

Breslau. Concert der Singakademie im Springer'schen Saale am 7. März: Matthäus-Passion von Joh. Seb. Bach (Christus — Hr. Krause aus Berlin).

Dresden. Patriotisches Concert der Dresdener Liedertafel am 8. März: Jubel-Ouverture von Weber, „Te Deum" von Rietz, „Gruss an den Frieden" von Reichel, „Salamis" (H. Lingg) von M. Bruch, Friedens-Marsch aus „Rienzi" von R. Wagner, „Die Auferstehung Deutschlands" (Cantate), von Joach. Raff.

Frankfurt a. M. Concert des Rühl'schen Gesangvereins am 6. März: „Judas Maccabäus" von Händel.

Erfurt. Concert des Musikvereins am 24. Febr.: Bdur-Symphonie von Beethoven, Festouverture („Friedensfeier") von Reinecke, Arien von Mozart und Weber, sowie Lieder von Schumann (Frl. Formmeck aus Weimar), Esdur-Concert von Liszt und Soli von Bach und Chopin (Frl. Breidenstein aus Erfurt).

Haag. Concert Diligentia: Fdur-Symphonie von Gade, Ouverturen zu „Anakreon" von Cherubini und „Julius Cäsar" von Schumann, Clavierconcert in Esdur von Beethoven und Tarantelle von Liszt (Frl. Sophie Menter), Vocalsoli von Massé und Ricci (Frl. Marie Marimon).

Halle a. S. 2. Concert der Vereinigten Berggesellschaft: Fdur-Symphonie von Beethoven, „Alceste"-Ouverture von Gluck, Arie von Boieldieu, Lieder von Franz und Schubert, Ballade von Löwe (Hr. Gura aus Leipzig), Violoncellsoli (Hr. Thalgrün, der u. A. seinen besonderen Gefallen an Servais' „Souvenir de Spaa" zu haben scheint). — 2. Abonnementconcert im „Kronprinz": Bdur-Symphonie von Schumann, Ouverture „Zur Weihe des Hauses" von Beethoven, Vocalsoli (Frl. Helene Gerl aus Gotha) und Clarinettsoli von Mozart und Weber (Hr. Landgraf aus Leipzig).

Leipzig. Im Tonkünstlerverein kamen am 25. Febr. und 4. März u. A. das Clavierquartett in Ddur von A. Winding (HH. Primosich, Kummer, Klesse, Riedel), eine Claviersonate zu 4 Händen von E. Deurer (HH. Reinecke, Witte) und das Manuscript-Violoncellconcert von Svendsen (Hr. Hegar) zur Aufführung. — Künstlerischer Gesellschaftszirkel des Hrn. Dr. Zopff mit Claviertrio von F. Holstein (Frl. Hauffe, HH. David, Hegar), Violinsonate von Rust (Hr. David), Lieder mit Clavier (Hr. Gura) etc. — Am 10. März: Concert des Riedel'schen Vereins mit „Elias" von Mendelssohn.

Leyden. 6. Concert der Gesellschaft „Sempre crescendo": Symphonie No. 3 von Mendelssohn, Ouverturen zur „Waldnymphe" von Bennet und zum „Schauspieldirector" von Mozart, Violoncellsonate Op. 58 von Mendelssohn, Claviersoli von Beethoven (Op. 58), Schlegel, Chopin etc. (Hr. Schlegel). — 2. Concert derselben Gesellschaft: 5. Symphonie von Beethoven, Ouverturen zu „Freischütz" von Weber und „Prometheus" von Beethoven, 1. Satz des Beethoven'schen Violinconcertes und weitere Violinsoli von Vieuxtemps und Schumann (Hr. Wilhelmy), Vocalsoli von Donizetti, Schumann und Schubert (Hr. Reichmann).

Meiningen. 7. Abonnementconcert: Ouverture, Scherzo und Finale von Schumann, Cmoll-Claviertrio von Mendelssohn, Sinfonia eroica von Beethoven.

Merseburg. Beethoven-Concert des Männergesangvereins am 23 Febr.: „Egmont"-Ouverture, Opferlied, „Adelaide", Sonate Op. 13, „Mignon", Elegischer Gesang, Romanze Op. 50, „An die ferne Geliebte", Schottische Lieder, Quartett aus „Fidelio" etc.

München. Concert im königl. Hoftheater am 1. März: „Faust"-Musik von R. Schumann.

Prag. 1. grosses Concert des Conservatoriums: Symphonie von Haydn (No. 3 der Wüllner'schen Ausgabe) und Mozart (Cdur in drei Sätzen), Ouverture zu „Iphigenia in Aulis" von Gluck, Präludio von Bach, für kleines Orchester instrumentirt von C. Stör (in mehrfacher Besetzung), Vocalsoli (Frl. Burenne).

Rotterdam. Concert des Hrn. D. de Lange: Grosse Sonate für Pianoforte und Vocalwerke des Concertgebers etc. — Am 19. Febr.: Grosses Concert von Rotte's Mannenkoor mit Compositionen von Verhulst, de Vliegh, Abt etc. — Aufführung im grossen Saal der Harmonie-Gesellschaft am 24. Febr. mit Händel's „Acis und Galatea" und Gade's „Kalanus".

Schwerin. 2. Kammermusik im Concertsaale des Schauspielhauses: Sonate in Ddur für Pianoforte und Violoncell von Mendelssohn, „Warum?" und „Arlequin", Stücke für Violoncell mit Pianoforte von D. Popper, Claviersonate in Cismoll von Beethoven, Clavierquintett von Schumann.

Utrecht. Studentenconcert: Ddur-Symphonie von Beethoven, „Freischütz"-Ouverture von Weber etc. — 3. Städtisches Concert unter Mitwirkung von Frl. Sophie Menter, Frl. Cornelia Meysenheim und Hrn. Stubner: Gmoll-Symphonie von Mozart, Ouverturen zu „Loreley" von Bruch und „Athalia" von Mendelssohn; Claviersoli: Esdur-Concert von Beethoven, Ballade von Chopin, Militärmarsch von Schubert-Tausig, Tarantelle von Liszt; Vocalsoli: Arien von Mozart und Bellini, Lieder von Taubert und Schubert; Phantasie für Harfe von Stubner.

Wien. Philharmonisches Concert: Symphonien von Mozart (Cdur) und Forster (Cmoll), Bach's von Esser instrumentirte Toccata etc. — 2. Concert der Singakademie: Vocalcompositionen von Ph. Em. Bach, J. Dowland, Th. Morley, G. Vierling („Frühling"), Mendelssohn, Schumann, Schubert, B. Hopffer und Gdur-Claviersonate (Op. 31, No. 1) von Beethoven (Hr. Labor).

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Berichtigung. Ohne unser Verschulden haben wir in letzter Nummer unter Sondershausen Notiz von einer Aufführung genommen, welche in Nürnberg stattfand.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Das Auftreten des königl. preuss. Kammersängers Hrn. Th. Wachtel auf der Hofopernbühne ist auf Januar und Februar nächsten Jahres verschoben worden. Hr. Th. Formes trat, von seiner Gastspielreise nach Westdeutschland zurückgekehrt, am 4. d. M. als Zampa zum ersten Male wieder hier im Kroll-Theater auf. Seit Beginn dieses Monats gastirt Frl. Pressler vom Stadttheater zu Lübeck in Offenbach'schen Operetten im hiesigen Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater. Frl. Mila Roeder von hier wird im Laufe dieses Frühjahrs in Stettin, Aachen, Wiesbaden, München, Prag und Wien gastiren, wenn die Nachrichten nicht auf Reclame beruhen. — **Breslau**. Am 1. März („Barbier von Sevilla") fand im Stadttheater die erste Gastdarstellung der unter des Impresario Pollini Leitung stehenden italienischen Operngesellschaft statt. Der Erfolg war bedeutend; das Ensemble der Frau Desirée Artôt und der HH. Padilla, Marini und Bossi verdient alle Anerkennung; störend wirkte nur der Umstand, dass sich die Genannten der italienischen Sprache bedienten, während der Chor (vom hiesigen Stadttheater) deutsch sang. — **Chemnitz**. Am 2. d. M. gastirten hier Frl. Louise Radecke und Hr. Schild, Beide vom grossherzoglichen Hoftheater zu Weimar, in der „Weissen Dame", — Erstere als Anna und Letzterer als George Brown. — **Hamburg**. Am 2. März begann Signor Pancani, primo tenore vom Teatro della Scala zu Mailand, im hiesigen Stadttheater als Manrico sein vorläufig drei Abende umfassendes Gastspiel. Am 13. d. M. wird der königl. württembergische Kammer- und Hofopernsänger Hr. Sontheim hier einen Gastspielcyklus eröffnen. — **Hannover**. Nach längerer Abwesenheit trat Frl. Aglaja Orgeni am 3. d. M. hier zum ersten Male wieder als Lucia von Lammermoor auf. — **Prag**. Nachdem Signora O. Torriani am 27. Februar im czechischen Nationaltheater noch als Violetta in Verdi's „Traviata" aufgetreten war, beschloss sie am 1. März als Margarethe („Faust") ihr hiesiges Gastspiel. Die Primadonna des hiesigen deutschen Landestheaters,

Frl. Adele Löwe, hat den Antrag erhalten, vom 15. April bis 15. Mai im Majesty-Theater zu London zu gastiren. — **Wien.** Frau Wilt begibt sich Ende dieses Monats von hier nach Bremen, um daselbst zu gastiren. Ende April geht die Sängerin nach Riga, um dort im Monat Mai eine Reihe von Gastdarstellungen zu geben. Die Schwestern Marchisio aus St. Petersburg sangen am 3. d. M. hier in einer von Baron Erlanger veranstalteten Soirée; es ist Hoffnung vorhanden, dass die Sängerinnen demnächst auch in einem dem grösseren Publicum zugänglichen Concert auftreten werden. Die unter Direction des Impresario Pollini stehende italienische Operngesellschaft wird hier erwartet, um im Monat Mai im Theater an der Wien eine Reihe von Gastdarstellungen zu geben.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 4. März: „Kyrie" und „Gloria" aus der „Missa" von Fr. Schneider. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 19. Febr.: 1) „Komm, heilger Geist, erfülle unsre Herzen", von D. Bortniansky. 2) „In den Armen dein", von Melchior Frank. — **Magdeburg.** Domkirche am 5. März: 1) „O crux, avo spes unica", Hymnus von Palestrina. 2) „Vere languores nostros ipse tulit", von Lotti. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 5. März: 1) Messe in D von Preindl. 2) Graduale („De profundis") von Salieri. 3) Offertorium („Insurgant") von Graun. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 5. März: 1) Messe von R. Führer. 2) Graduale (Tenorsolo) von Joh. Krall. 3) Offertorium (Basssolo) von Gräfin Leopoldine Podstatzky-Lichtenstein. — c) Dominicanerkirche am 5. März: 1) Grosse Preis-Messe in C von E. Silas. 2) Graduale (Sopransolo in B) von Cherubini. 3) Offertorium (Arioso in F aus dem Oratorium „Paulus") von Mendelssohn. Am 7. März: Grosse Messe in C von Preindl. 2) Graduale (Chor) von Gänsbacher. 3) Offertorium (Bass- und Violinsolo) von Rotter. — d) Altlerchenfelder Kirche am 5. März: 1) Messe in G (dreistimmig) von Claudio Casciliolni. 2) Offertorium („Jesu, salvator mundi") in G von Menepali. 3) „Tantum ergo" von Krenn. — e) Mariahilfer Pfarrkirche am 5. März: 1) Vocalmesse von Kempter. 2) Graduale von J. M. Baumann. 3) Offertorium von E. Stoiber.

Opernübersicht.

(Vom 25. bis 28. Februar.)

Leipzig. Stadtth.: 26. Templer und Jüdin; 27. Regimentstochter. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 26. Liebestrank; 27. Don Juan. Réunion-Th.: 25. Postillon von Lonjumeau; 28. Schöne Galathea. Walhalla-Volksth.: 25. und 26. Schöne Galathea. — **Breslau.** Lobe-Th.: 26. Banditen. — **Cassel.** Königl. Hofth. 26. Tannhäuser. — **Chemnitz.** Stadtth.: 25. Oberon; 27. Wilhelm Tell. — **Cöln.** Thalia-Th.: 26. Lucia von Lammermoor. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 25. Freischütz; 28. Templer und Jüdin. — **Hamburg.** Stadtth.: 26. La Traviata (Verdi); 27. Schöne Helena; 28. Wasserträger. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 26. Hugenotten. — **Magdeburg.** Stadtth.: 26. Troubadour. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 26. Afrikanerin. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 26. Alessandro Stradella. — **Nürnberg.** Stadtth.: 26. Tannhäuser. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 25. Fra Diavolo; 28. Troubadour. Czech. Nationalth.: 27. La Traviata (Verdi). — **Regensburg.** 27. Wildschütz. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 26. Krondiamanten. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 26. Zauberflöte. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 25. Fliegender Holländer; 26. Stumme von Portici; 27. Margarethe; 28. Jüdin. Theater an der Wien: 25., 26. und 27. Indigo und die 40 Räuber.

Rückblick.

Im Laufe des Monates Februar waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 31 Vorstellungen m. 8, Wagner in 24 V. m. 4, Mozart in 21 V. mit 4, Verdi in 20 V. m. 3, Strauss in 16 V. m. 1, Auber in 15 V. m. 5, Donizetti in 15 V. m. 5, Lortzing in 14 V. m. 5, Weber in 14 V. m. 2, Suppé in 13 V. m. 4, Adam in 13 V. m. 2, Meyerbeer in 12 V. m. 5, Rossini in 9 V. m. 3, Gounod in 7 V. m. 2, Boieldieu in 7 V. m. 1, Bellini in 6 V. m. 3, Marschner in 6 V. m. 2, Halévy in 5 V. m. 1, Flotow in 4 V. m. 2, Cherubini in 4 V. m. 1, Kreutzer in 4 V. m. 1, Hérold in 3 V. m. 1, Méhul in 3 V. m. 1, Spohr in 3 V. m. 1, Thomas in 3 V. m. 1, Beethoven in 2 V. m. 1, Nicolai in 2 V. m. 1, Ricci in 2 V. m. 1, Spontini in 2 V. m. 1 verschiedenen Werken und Conradi, Dittersdorf, Gluck, Mendelssohn, Schenk und Schubert je einmal vertreten.

Aufgeführte Novitäten.

Brahms (J.), Serenade in D-dur für grosses Orchester. (Chemnitz, 10. Symphonieconcert des Stadtmusikcorps.)

Bruch (M.), „Salamis". (Dresden, Patriotisches Concert der Liedertafel.)

Dargomysky (S.), Kleinrussischer Kosakentanz, Phantasie für Orchester. (Chemnitz, 10. Concert des Stadtmusikcorps.)

Dourer (E.), Claviersonate zu 4 Händen. (Leipzig, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Forster, Symphonie in C moll. (Wien, Philharmon. Concert.)

Grieg (E.), Clavierconcert. (Copenhagen, Concert des Musikvereins.)

Holstein (F. v.), Claviertrio in G moll. (Leipzig, Künstlerischer Gesellschaftszirkel des Hrn. Dr. Zopff.)

Lange (D. von), Claviersonate. (Rotterdam, Concert des Autors.)

Raff (J.), „Die Auferstehung Deutschlands", Cantate. (Dresden, Patriotisches Concert der Liedertafel.)

Reinecke (C.), Deutscher Triumphmarsch für grosses Orchester. (Chemnitz, 10. Symphonieconcert des Stadtmusikcorps.)

— — „Friedensfeier", Festouverture. (Ebendaselbst und Erfurt, Concert des Musikvereins.)

Rietz (J.), „De Teum". (Dresden, Patriotisches Concert der Liedertafel.)

Rubinstein (Ant.), „Sphären-Musik", für Streichquartett. (Chemnitz, 10. Concert des Stadtmusikcorps.)

— — „Iwan der Grausame", Charakterbild für Orchester. (Berlin, Symphonieconcert von Bilse.)

Svendsen (J. S.), Violoncellconcert. (Leipzig, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Vierling (G.), „Frühling", für Chor und Orchester. (Wien, 2. Concert der Singakademie.)

Zopff (H.), Brauthymne, für Solo, Chor und Orchester. (München, Concert des Oratorienvereins.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 1. Prolog zur Beethoven-Feier in München. Von Paul Heyse. — Besprechungen („Die Salbung David's", Oratorium von Deprosse und C. Löwe's von C. H. Bitter bearbeitete Selbstbiographie). — Berichte.

— — No. 2. Besprechungen (Mozart's Don Giovanni in B. Gugler's Herausgabe etc.). — Ein Brief Beethoven's an seinen Neffen. — Ueber eine Stelle in Beethoven's Violoncellsonate Op. 69. — Berichte und Notizen.

Caecilia (Rotterdam) No. 5. In- und ausländische Berichte.

Echo No. 8. Kunstnachrichten. — Beilage: Zur Abwehr. Von C. Schulze. — Aus den Tonkünstlervereinen. — Notizen.

— — No. 9. Einiges über französische Militärmusik. — Kunstnachrichten. — Beilage: Aus alter Zeit. Eine verunglückte Opposition. Historisches Skizzenblatt. — Aus den Tonkünstlervereinen. — Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 9. Recensionen (Compositionen von Ph. Rüfer [Op. 1], O. J. Grimm [Op. 14] und O. Singer [Op. 3]). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 10. Die Gegenwart und die Musiker. — Der dramatische Sänger. Von Dr. H. Zopff. (Fortsetzung v. v. J.) — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* In einem Concert, welches der Violoncellvirtuos Hr. Davidoff Anfang d. M. in St. Petersburg veranstaltete, spielte derselbe u. A. Schumann's Amoll-Concert, und wird diese Leistung als eine ganz hervorragende bezeichnet. Mithin haben nun drei der bedeutendsten Vertreter dieses Instrumentes (der Genannte und die HH. Cossmann und Grützmacher) ihr Repertoire mit dieser kostbaren Nummer bereichert.

* Dem „Ell." zufolge ist die Partitur zu Mosonyi's Oper „Almos", die nur in einem einzigen Exemplare existirte, aus der Bibliothek des Pester Nationaltheaters spurlos verschwunden.

* Der erst Anfang dieses Jahres zum Musikdirector extra statum am Hoftheater zu München ernannte Musikschriftsteller Hr. Porges soll dem Vernehmen nach diese Stellung wieder aufgegeben haben.

* Die Italienische Oper in St. Petersburg wird Signore Merelli als Impresario erhalten. Derselbe hat bereits die Damen A. Patti, Volpini und Artôt und Hrn. Tamberlick für erwähntes Institut engagirt, erstere Sängerin nach gegründeten Nachrichten mit einer Gage von 50,000 R. S.

* In Rotterdam wird W. F. Thooft's romantische Oper „Aleida von Holland" neu in Scene gehen.

* Die Gewinnung des Pianisten Hrn. Ratzenberg (früher Ratzenberger) als Lehrer des Stuttgarter Conservatoriums wird widerrufen.

* Dem „W. Fr.-Bl." wird aus Paris geschrieben, dass der todtgesagte französische Operettencomponist Hervé sich daselbst zur Zeit noch des besten Wohlseins erfreue.

Gestorben. In Prag starb der frühere Gesangsprofessor am dasigen Conservatorium, Hr. Giovanni Gordigiani. — Der Componist Franz Horzalka ist kürzlich in Wien verschieden.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: A. d'Argenton, 12 Etudes poétiques pour Piano, Op. 12. — Hans von Bülow, „Il Carnevale di Milano", Ballabili e Intermezzi per Pianoforte, Op. 21. — J. P. Gotthard, Der 149. Psalm, für Chor und Orgel, Op. 60. — H. Grädener, „Stimmungen", Clavierstücke, Op. 5. — Jos. Rheinberger, „Das Töchterlein des Jairus", Cantate mit Clavierbegleitung für Kinder, Op. 32.

Berichtigung. In einigen Exemplaren der vorigen Nummer ist S. 157, 2. Sp., 28. Z. v. o. der Buchstabe „k" zu streichen.

Briefkasten. *M. E.* in *S.* Weder Programm noch Brief führten an, dass die fragl. Soirée in N. stattgefunden habe. Wir bitten, in wiederkehrendem Falle unsere Vermuthung nicht abermals irre zu leiten. — *C. F. G.* b. *M.* 1) Wir haben noch nichts vom Erscheinen jenes 2. Theiles gelesen. 2) Die erste Kunde von der beregten Aesthetik erhalten wir von Ihnen; vielleicht dass es bei der Vorrede geblieben ist. 3) K.'s Hochschule ist bei Schuberth & Comp. in Leipzig und New-York erschienen und kostet complet 8 Thlr. netto. 4) Der beste Weg wird in diesem Falle wohl die mündliche Anleitung unter Zuhilfenahme eines einschläglichen bewährten Lehrbuchs (vielleicht Richter) sein. 5) Diese Frage ist bei der vorhandenen Literatur kaum zu beantworten. Ein billiges Werkchen ist das von Klauwell bearbeitete und bei Kahnt erschienene. — *F. H.* in *Z.* Herzliche Gratulation!

Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 17. März 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22^1/_2$ Ngr. berechnet. [Nr. 12.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

Die geehrten Leser

des „Musikalischen Wochenblattes", deren Abonnement mit dem laufenden Quartal, resp. mit No. 13 zu Ende geht, werden für den Fall, dass sie dieses Organ über diesen Termin hinaus zu erhalten wünschen, gebeten, desfallsige Bestellungen gefälligst rechtzeitig anbringen zu wollen, damit in der Zusendung keine Unterbrechung stattfindet. — Den werthen Jahresabonnenten gegenüber bedarf es natürlich dieser Erinnerung nicht.

E. W. FRITZSCH.

Kritik.

Anton Deprosse. „Die Salbung David's", Oratorium. Op. 30. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Wenn sich einer oder der andere geehrte Leser des „Musik. Wochenbl." an einen in Nummer 22 (27. Mai v. J.) desselben abgedruckten Wiener Musikbrief erinnern sollte, so wird ihm vielleicht die darin vorkommende Stelle: „Es spricht nicht sehr für die Lebensfähigkeit des Oratoriums in unserer Zeit, dass wir selbst bei diesen rein religiösen Werken eine zu Grunde liegende rasch und thatkräftig verlaufende, psychologisch sich entwickelnde „Handlung" verlangen, — dass wir es aber verlangen, dass das dramatische Element so zu sagen in Fleisch und Blut des Publicums übergegangen ist, darüber darf man sich nicht täuschen, jede Oratorienaufführung bestätigt diesen Eindruck mehr und mehr" — ebenfalls im Gedächtniss sein.

Zu den hier citirten Worten wurde Schreiber dieses durch eine mit grossartigen Mitteln geschehene Wiener Aufführung des „Elias" veranlasst, man war fast bestürzt darüber, wie fremd dieses viele Jahre in Wien nicht aufgeführte Werk dem Publicum gegenüberstand — es fiel auf, wie nur die wahrhaft dramatisch bewegten Momente des Oratoriums, die Chöre der Baalspriester z. B., eine durchschlagendere Wirkung äusserten, während der fast ganz lyrisch-beschaulich behandelte 2. Theil auch nicht im Mindesten zu erwärmen vermochte. Selbst „Paulus" erschien uns, und zwar wieder gerade in den mehr dramatisch gehaltenen Theilen, weit frischer und unserer Zeitanschauung entsprechender.

Beim Beginn der heurigen Concertsaison, als wir unmittelbar auf einander zwei Oratorien von Händel hörten — den weltberühmten „Israel in Egypten" und die viel seltener gegebene „Athalia" — wurden wir in unserer Anschauung bezüglich der Wirkungsfähigkeit des Oratoriums noch mehr bestärkt. Die „Athalia", obgleich in Vielem, an Glanz, breiter, prächtiger Ausführung der Chöre, überhaupt eingewohnter Meisterschaft des Componisten dem fünf Jahre später geschriebenen „Israel" nachstehend, liegt unserer Zeit durch ihren dramatischen Vorwurf ungleich näher; schon der Umstand, dass in diesem Werke Personen wirklich handelnd auftreten, dass wir aus ihrem eigenen Munde vernehmen, was sie empfinden, was sie innerlich und äusserlich bewegt, wirkt auf uns viel unmittelbarer, als wenn von diesen Personen nur immer episch-erzählend (geschehe dies durch

12

den Chor — wie oft bei Händel — oder durch eine einzelne Stimme — in den Bach'schen Passionen —) die Rede ist. Gewiss ist es nicht die Form, durch welche die Riesenwerke der alten Meister uns heute noch so mächtig ergreifen, sondern der vom nicht mehr erreichten Genie, von der uns fremd gewordenen religiösen Begeisterung in die Werke übergegangene Inhalt, der Geist ist es, welcher uns in der Gegenwart noch eben so gewaltig imponirt, wie unsere grossen gothischen Dome, obgleich wir selbst dergleichen in denselben Dimensionen zu erbauen heute weder Zeit noch Lust finden. Das oft wiederholte Wort, ein Händel, ein Mozart würde, heute geboren, ganz anders schreiben als im 18. Jahrhundert, ist keine Phrase, sondern trifft den Nagel auf den Kopf. — Also sollen wir heutzutage keine Oratorien mehr schreiben, weil das Kunstgenre unserer Zeit so fern liegt? — Das wollen wir bei Leibe nicht mit vorstehenden Worten gesagt haben, wir meinen vielmehr, man soll dieses Kunstgenre durch eine mehr moderne Behandlung der Gegenwart näher bringen. Wir werden also einen dramatisch bewegten religiösen Stoff wählen, wir werden die Träger desselben handelnd in persona einführen, wir werden in der Composition grundsätzlich jene endlosen Textwiederholungen vermeiden, welche uns besonders in den meisten Händel'schen Solosätzen (Arien, Duetten u. drgl.) so abstossend berühren, wir werden — kurz gesagt — auch im Oratorium, wie im Musikdrama, das Wort zu oberst stellen, ihm zwar durch den musikalischen Ausdruck die intensivste Kraft zu verschaffen suchen, der reinen Musik aber nur in lyrischen Ruhepuncten, die freilich niemals fehlen dürfen, vollen, freien Lauf lassen, im Uebrigen aber dieselbe streng auf das dem ihr zu Grunde liegenden Objecte Gehörige beschränken. Wenn wir hier die Wagner'schen Opernprincipien im Ganzen auch auf das Oratorium übertragen (Liszt in seiner „Heiligen Elisabeth“, zum Theil auch Rubinstein in seinem übrigens an ziemlicher musikalischer Armuth leidenden „Thurmbau zu Babel“ haben bedeutsame Beispiele der derart modificirten Kunstgattung gegeben), so treten wir hiermit der musikalischen Entwickelung, der subjectiven Kundgebung künstlerischer Individualitäten durchaus nicht zu nahe, da es sich hier, wie auf jedem Gebiete der Vocalmusik nicht nur um den wahren und innigen, sondern auch um den wechselvollen und neuen Ausdruck handelt, da im entgegengesetzten Falle Monotonie unausbleiblich ist*), eben so wenig fällt uns ein, die festen Formen ganz beseitigen zu wollen, nur sollen sie sich dem lebendigen Flusse des Ganzen unterordnen, und am wenigsten unterschätzen wir contrapunctische und harmonische Meisterschaft des Oratoriencomponisten, wenn wir ihre Bethätigung auch nicht als Selbstzweck, sondern ebenfalls wieder nur als Ausdrucksmittel gelten lassen können.

Wenn wir nun zur Besprechung des uns hier vorliegenden Deprosse'schen Oratoriums übergehen, haben wir vorerst den Text, die Dichtung von Gust. Kienast, ins Auge zu fassen. In ihrer Haltung entspricht dieselbe so ziemlich den von uns früher entwickelten Anforderungen an einen Oratorientext. Sie ist dramatisch behandelt, sie schildert den Sturz Saul's und die Erhebung David's auf den jüdischen Königsthron durch Samuel den Propheten, in drei Abtheilungen führt sie uns zwar keine Fülle von Begebenheiten vor, aber stimmungsvolle Situationen, welche dem Musiker reichlich Gelegenheit geben, sein Ausdrucksvermögen zu erproben; auch die einfach-fliessenden Verse, die Anordnung der einzelnen Partien im angemessenen Wechsel von Solo- und Ensemblescenen eignen sich für musikalische Composition aufs Beste. Allerdings muss zugestanden werden, dass die Dichtung tiefer bewegender, leidenschaftlicherer Conflicte entbehrt, ferner dass im 2. und 3. Theile manche Stelle lediglich um der Musik willen dasteht, auch diese beiden Abtheilungen recht gut in eine einzige zusammengezogen werden konnten, da doch der Stoff allzudürftig ist. — Im dritten Theile hätte können Eliab's Groll über die ihm versagte Königswürde und die endliche Ergebung in den göttlichen Willen viel bestimmter und farbenreicher dargestellt werden; wie uns die Dichtung jetzt vorliegt, muss hier ein eigentlich dramatisches Interesse erlahmen, und dürfte vielleicht gerade diese textliche Anordnung der Gesammtwirkung des Werkes, selbst wenn dieses vom grössten Meister componirt würde, vielfach im Wege stehen. — —

In der Deprosse'schen Composition sieht die Lust und Liebe zur Sache gleichsam aus jedem Takt heraus, der Componist ist mit einer wahrhaft jugendlichen Begeisterung ans Werk gegangen, Willens, in demselben gewissermaassen die Summe seiner künstlerischen Bildung niederzulegen. Und in der That, seinem edlen Streben, seinem feinen Geschmack, seiner harmonischen und polyphonen Geschicklichkeit, seinem Sinn für Formenplastik und Wohlklang hat Deprosse in der „Salbung David's“ ein schönes Zeugniss ausgestellt. Was aber besonders auffällt, ist das entschiedene Vorwalten ausgesprochener Melodie, sowie die spielende Leichtigkeit des Tonsetzers in der Beherrschung des Materials.
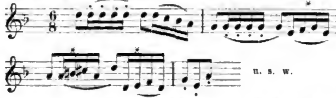
Deprosse gehört zu jenen glücklich organisirten Künstlernaturen, welche sich inmitten unserer grüblerisch-reflectirenden Zeit ein frisches, man möchte sagen, naives Schaffen bewahrt haben. Ein bahnbrechendes Genie ist Deprosse allerdings nicht. Schon aus zahlreichen Clavierstücken und ein- und mehrstimmigen Gesängen haben wir ihn als Eklektiker im besseren Sinne des Worts erkannt. Er selbst äusserte einmal brieflich gegen Schreiber dieses, es könnten ihn seiner Richtung nach eigentlich alle Tagesparteien als den Ihrigen reclamiren; ein solches Geständniss dürfte unter gewöhnlichen Voraussetzungen fast mit Bestimmtheit auf seichte Oberflächlichkeit schliessen lassen, bei Deprosse aber entspricht dieser Unabhängigkeitsstandpunct vielmehr einem unwiderstehlichen Schaffensdrange,

*) Dies beweisen u. A. Gluck's Meisterwerke.

die Musik quillt ihm so zu sagen bei den Fingern heraus, er schreibt sie hin, ohne viel zu grübeln, ob Alles ihm allein gehöre, oder heute noch in voller Kraft zu wirken vermöge; er wird in Folge dessen auch leicht redselig, er wiederholt sich, wenn ihm ein oder der andere musikalische Gedanke besonders zusagt. Dieser beneidenswerthen Schaffensfreudigkeit wäre zu grösserer Vertiefung nur etwas ernstere Selbstkritik zu wünschen. Nicht als ob sich Deprosse etwa je zu Trivialitäten, zu Concessionen an die Menge verleiten liesse; davor bewahrt ihn der ihm angeborene künstlerische Geschmack, die edle Intention; aber er hält an den Vorbildern, an den überlieferten Formen mit allzugrosser Pietät fest (da ihn selbst diese Formen im Schaffen nicht beengen), er wendet z. B. die Arie nicht nur als Ausdrucksform einer sich verbreitenden Stimmung und Empfindung, sondern auch in rasch fortschreitenden thatkräftigen Momenten, einer Anrede u. dgl., an (in der „Salbung David's" in der doch gewiss viel eher dramatisch-schlagfertig, also recitativisch — oder vielmehr declamatorisch im modernen Sinne — zu behandelnden Anrede Isai's an Samuel, S. 50 des Clavierauszuges), wo sie sich unserem Gefühle nur als aufhaltend, erkältend erweisen kann; er bevorzugt eine gewisse gleichförmige Periodik älterer Schablone im Ganzen und auch im Einzelnen, er wiederholt z. B. Partien seiner Werke (hier im Oratorium z. B. die ersten Theile des G dur-Engelchors — 1. Abtheilung — und des H dur-Eingangssextettes der 2. Abtheilung), ohne dass es die Situation im Geringsten erforderte, aus — man möchte sagen — rein instrumentalen Principien; noch weniger geht Deprosse der uns so abstossenden Wiederholung gewisser Textworte grundsätzlich aus dem Wege. In der Harmonie wagt er nur selten irgend kühneres Vorgehen; und wenn doch (wie in der Ouverture, im Schlusschor des 1. Theiles, im Eliab-David-Duett des 3. Theiles u. s. w.), so geschieht es mit einer gewissen Ostentation; auch die polyphone Arbeit, auf die er sich übrigens trefflich versteht, trägt er bisweilen gar zu absichtsvoll zur Schau.

Im Melodischen verräth der Componist eine gewisse Kernverwandtschaft mit Rubinstein, dem er auch dieses Oratorium gewidmet hat, sonst neigt er hauptsächlich zu Mendelssohn, ausserdem auch mehr oder minder zu Schubert, Schumann, Weber und den älteren Meistern, namentlich in Bach zeigt er sich längst eingewohnt, während ihm andererseits die neueste Schule — u. A. Wagner — durchaus nicht fremd ist. Uebrigens grünt und spriesst die Melodie, ohne Unterschied, ob hervorstechend originell oder nicht, gleichsam an allen Ecken und Enden — wie wir dies bereits oben hervorgehoben. Ueber die Orchesterbehandlung können wir, da uns zur Besprechung blos der Clavierauszug eingesendet wurde, kein strictes Urtheil abgeben, da indess in jenem die einzelnen Instrumente grossentheils angegeben sind, lässt sich ein ungefähres Bild der vorzüglichen Geschicklichkeit des Tonsetzers (besonders in der Verwendung des Blech, welche an Wagner erinnert) gewinnen.

Wenn wir jetzt die einzelnen Nummern des Oratoriums durchgehen, werden wir zwar zahlreiche Documente der noch zu grossen Unselbständigkeit des Componisten in formeller Richtung finden, aber noch mehr Züge eines echten Talentes, warmer Empfindung, edler Auffassung, welche für die angedeuteten Mängel reichlich entschädigen. Nach Mendelssohn's Vorgange (im „Elias") beginnt Deprosse nicht mit der Ouverture, sondern mit einer Vocalnummer, hier aber abweichend von Mendelssohn nicht mit einem kurzen Recitativ, sondern mit einem vollkommen abgeschlossenen Chor, Grave, D moll, $^4/_4$-Takt, welcher die Erbitterung der Priester wider Saul und das Verlangen nach einem besseren Könige in markigsten Zügen zum Ausdruck bringt. Wir können diesen Chor, welcher uns gleich mitten in die Situation versetzt, nicht anders als „prächtig" nennen, so sehr er auch in den Themen und der Declamation an Mendelssohn, im Colorit auch an Spohr's „Jessonda" erinnert. — Nach dieser höchst wirksamen Exposition folgt erst die eigentliche Ouverture, Con brio, D moll, $^6/_8$, welche in ihrer ersten Hälfte der alten Händel'schen Ouverturenform nachgebildet ist, die contrapunctische Gewandtheit des Componisten verräth und vor der Phantasie des Hörers ein farbenreiches Bild des wachsenden Aufruhrs, der sich steigernden Erbitterung wider Saul aufrollt. — Nur das Thema, welches erst in der Oboe und 2. Geige auftritt,
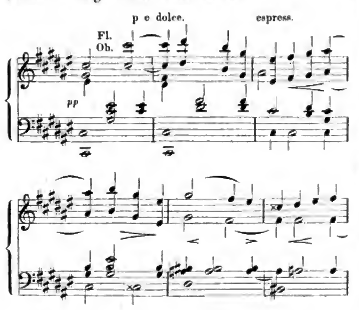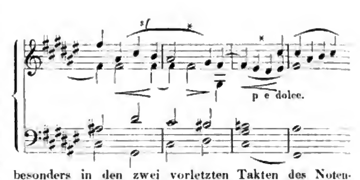


erscheint nicht besonders originell oder bedeutend, auch verleitet das in Takt 2 beginnende Motiv (mit * bezeichnet) den Tonsetzer im Verlaufe der Durchführung zu ins Auge fallenden Reminiscenzen an Beethoven's 8. Symphonie.

Doch gerade dieses Motiv wird (letzte Takte von Seite 6, erste auf S. 7 des Clavierauszuges) sehr kräftig gesteigert, und mit dem S. 7, Takt 6 in fff eintretenden E dur erlaubt sich der Componist die erste harmonische Kühnheit, indem er sich rasch nach H wendet, hier aber in Wagner'schen reinen Dreiklängen unerwartet von H dur nach G moll modulirt. Entschiedener noch verfährt Deprosse in dieser Weise im Schlusschor des ersten Theiles, auf den wir bald zu sprechen kommen. — Die Ouverture schliesst nicht selbständig, sondern wendet sich mittelst eines ritardirten $^3/_2$-Taktes zum Eingangschor zurück, welchem bei dieser Reprise durch einen einfach musikalischen Zug, eine (in Takt 6, S. 9) neu eintretende Geigenfiguration, gesteigerte Wirkungskraft gewährt wird. Kraftvoll geht der Chor zu Ende; 15 Takte Andante non troppo lento, D dur (molto espressivo bezeichnet), von Viola, Clarinette und Fagott unisono gespielt, führen zu No. 2, einem Chor der Opferknaben, und mit diesem beginnt eine der au-
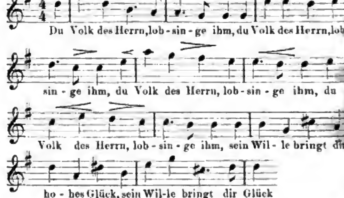
ziehendsten Partien des Oratoriums. Diese und die nächstfolgenden Nummern sind nämlich (obgleich jede einzelne ganz ausgeführt) nicht streng gesondert, sondern fliessen organisch in einander über.

Gleich dieser erste Opferknabenchor (D dur, $^{3}/_{4}$, Andante non troppo lento) — a capella — mit Ausschluss der Bässe — ist zart und wohllautend und bildet zu der kräftig-rhythmischen Massenwirkung der Eröffnungsnummer einen wirkungsvollen Gegensatz; die genannten einleitenden Instrumentaltakte erhalten jetzt erst, als Tenorsolo dem Chor eingefügt, ihre eigentliche Bedeutung; überaus kraftvoll schliesst sich die Fismoll-Arie Samuel's, Maestoso, an, in welcher Deprosse Gluck und Beethoven zugleich nachgestrebt hat; namentlich das Zwischenspiel des Orchesters (Più animato, S. 13) bringt die eifervoll erregte Stimmung des Propheten zum prägnantesten Ausdruck. — Der Schluss dieser Arie geht so unmittelbar in die nächste Nummer — wieder Opferknabenchor, Andante con moto, Fis dur, Alla breve — über, dass wir eigentlich eine viel freiere Gestaltung, als eine Arie herkömmlichen Schlages vor uns haben würden, wenn nicht doch die Text- und Motivenwiederholung (welche hier übrigens nicht stört) das Stück in die genannte Kunstform einreihen würde. Nummer 4, viel ausgeführter, als der erste Opferknabenchor, zeigt die Geschicklichkeit des Componisten in der Stimmführung in schönster Weise, die anfangs streng festgehaltene Gegenbewegung in Singstimme und Orchester (Holzbläser), später die Verbindung der hohen Stimmen in ausgehaltener Terz mit Samuel's Bassolo sind höchst gelungen und von mitunter zauberischem Wohlklang; bezüglich der Melodieführung erinnert dieses reizende Stück lebhaft an Bach und an Schumann's volksmässige Frauenchöre; in dem süssen Zwischenspiele des Orchesters (dergleichen Zwischenspiele bringt der Componist überhaupt mit Vorliebe an) klingt wie aus der Ferne die Wagner'sche Weise herüber:





besonders in den zwei vorletzten Takten des Notenbeispiels. Der Chor schliesst nach Verhallen der Oberstimmen mit Samuel's inspirirten Worten: „Schon seh ich Himmelslicht, die Gegenwart des Herrn umweht mich" (die Wiederholung der Textworte hätten wir hier dem Componisten gern geschenkt), unter einer aus jenem Zwischenspiel frei entwickelten Orchesterbegleitung; ein absteigender Gang der Bässe und Fagotte mit in der Höhe tremolirenden Geigen führt nach Nummer 5, einem Recitativ des Engels, welches die Verwerfung Saul's vor Gottes Angesicht ausspricht. Dieses Recitativ (Allegro, E moll), obwohl an ältere Vorbilder anknüpfend, ist voll Feuer und Energie, erfordert aber freilich eine sehr hohe Sopranstimme (der Componist verlangt ein $1^{1}/_{2}$-Takte ausgehaltenes a, ja später sogar —, wenn es die Stimme erlaubt — sonst gestattet er $\overline{\overline{d}}$ —, zwei ganze Takte *ff* $\overline{\overline{h}}$). — Der folgende Chor der Engel (Con moto tranquillo, G dur, $^{4}/_{4}$, Frauenstimmen mit Orchester) ist, rein musikalisch betrachtet, wieder ein äusserst anmuthiges Stück und zeugt von dem specifisch melodischen Talente des Autors, allerdings darf man eine besonders tiefe Auffassung des textlichen Vorwurfes nicht erwarten, im Gegentheile der Componist scheint in seine allerdings reizende Weise förmlich verliebt, dass er den ganzen ersten Theil des Frauenchors, ohne dass es irgend der Text forderte, wiederholt:
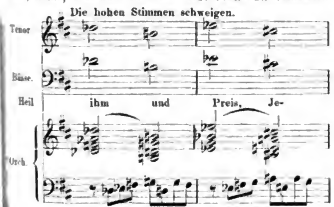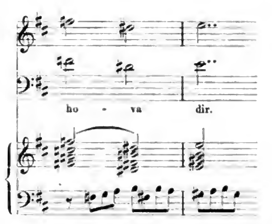


— wir bringen der Raumersparniss wegen nur die dominirende erste Sopranstimme (2. Sopran und Alt gehen anfangs eine Terz, resp. Quint tiefer, dann in entsprechender rhythmisch gleicher, eigentlich homophoner Stimmführung mit, erst im 2. Theile bewegen sich die Stimmen wahrhaft gegen einander) — die Orchesterbegleitung bringt den Kern des Vocalinhaltes in Achtel

zertheilt; die Art der Wendung in die Dominante vom viertletzten Takt an, selbst die zertheilte textliche Behandlung: „Sein Wille bringt dir hohes Glück, sein Wille bringt dir Glück" — erinnert direct an Haydn („Schöpfung" — und „Jahreszeiten"). Die Worte „Du Volk des Herrn, lobsinge ihm" — hören wir im Ganzen — durch die Wiederholung des 1. Theiles — über 20 Mal, was selbst im polyphonsten Satze, der hier eigentlich kaum vorhanden, noch des Guten zu viel wäre. Samuel's sich hier anschliessende lyrisch-beschauliche Arie in Es (es wird nach dem G dur der 6. Nummer G moll ergriffen und in weichen Vorhalten vom Streichquartett nach Es modulirt) ist im Ganzen mehr instrumental gedacht, auch ermüdet eine Arie gerade an dieser Stelle schon in der Dichtung. Formell will sich diese Arie nicht recht zu einem Ganzen vereinen, sie zerfällt in mehrere ziemlich heterogene Abschnitte, auch vermissen wir eine eigentlich wirksame Steigerung, dagegen schliesst sich an die Arie unmittelbar ein echt dramatisch bewegtes kurzes Recitativ: „Ihr Priester auf, folgt mir nach Bethlehem", welches uns nach der Stelle: „Es sprachs der Herr" ganz unerwartet — wir können schon sagen, mit Wagner'scher Kühnheit — nach D dur und nun mit den Worten: „Dort eilet der Erwählte" sogleich in den fugirten Schlusschor der ersten Abtheilung führt (D dur, Allegro moderato, Alla breve), dessen übrigens nicht hervorragendes Hauptthema, im Sopran zuerst eintretend

Mit Lob - ge - sän - gen hin zu ihm, mit

ebenfalls besonders durch das erhöhte D in Takt 4 einen dem früheren Wagner verwandten Geist athmet, in der Durchführung aber sich mehr an Mendelssohn anschliesst und hauptsächlich durch gar zu gleichförmig festgehaltene Orchesterbegleitung (lauter Achtel) monoton wird. Von der Stelle: „Heil ihm und Preis, Jehova, dir" angefangen aber (S. 32) stellt der Componist ein energischeres Thema in festen halben Noten auf und zwei Seiten später modulirt er nun mit diesem Thema im Orchester echt Wagnerisch glanzvoll, aber im Zusammenhange mit dem Uebrigen etwas fremdartig und gezwungen, in lauter reinen Dreiklängen von H moll nach D dur, D moll, A dur, von da aber noch schroffer nach Gis dur, H dur, B dur, Des dur und hier erst recht unvermittelt.





Im Ganzen scheint uns dieser Schlusschor an organischem Flusse in Etwas den früher erwähnten Stücken der ersten Abtheilung nachzustehen, auch ist er wohl zu sehr ausgesponnen.

Aber von Seite 39, vom molto cresc. an nimmt der Componist einen energischeren Anlauf, der allgemeine Drang der Priester: „Mit Lobgesängen hin zu ihm" (zum Erwählten nämlich) erhält jetzt erst in wahrer Polyphonie und wohl abgewogener Steigerung den treffendsten Ausdruck, und so recht überzeugend erschallt zum letzten Male aus Aller Brust in höchster Schallstärke der Hymnus: „Heil ihm und Preis, Jehova, dir". Der Eintritt der Posaune in fff auf G*) (Takt 11 vor dem Schluss) ist von eherner Kraft — ein wahrhaft Beethoven'scher Zug. Man sieht, an grossartiger Intention hats dem Componisten nicht gefehlt.

(Schluss folgt.)

Biographisches.

Clara Schumann.

(Schluss.)

Es erscheint unnöthig und für den Leser ermüdend, aus der grossen Anzahl von Berichten, welche in den Tageszeitungen und Fachblättern über die Erfolge der Künstlerin sich vorfinden, noch weitere Auszüge hier mitzutheilen. Sie alle verkünden den Ruhm der Künstlerin und sind voll ihres Lobes. Mit Recht betonen sie namentlich die Allseitigkeit ihres Spieles, die Objectivität ihrer Reproductionskraft. In dieser Hinsicht steht anerkanntermaassen Clara Schumann heute noch ebenso unerreicht da, als zu jenem Zeitpuncte, wo sie mit vollem künstlerischen Bewusstsein aufzutreten begann. Den Genius der drei Heroen der Claviercomposition, den Genius Bach's, Beethoven's und Schumann's gibt kein Künstler, keine Künstlerin der Gegenwart in so reinem Lichte wieder wie sie; kein früherer Name findet sich, der neben der Classicität zugleich die Virtuosität so reich und mannichfaltig nach jeder Richtung hin vertreten hätte. Pixis, Kalkbrenner, Herz, Hummel,

*) Während man hier — auch im Alt und Tenor — Gis erwartet.

Liszt, Chopin, Thalberg, Henselt, Rubinstein, Bülow, Tausig, — all diese hervorragenden Grössen des Clavierspiels sind von der Musikgeschichte in ihrer Bedeutung und Eigenthümlichkeit verzeichnet worden; sie Alle, mehr oder minder genial, wenigstens angehaucht von schaffendem Geiste, haben in der Künstlerin ein treues Abbild ihrer Individualität gefunden oder würden es in ihr finden können. Liszt konnte nicht wie Thalberg, Thalberg nicht wie jener spielen, Rubinstein ist ein Anderer wie Bülow, dieser ein Anderer wie Tausig, — man darf wohl sagen: Clara Schumann konnte und kann wie alle sie spielen; man darf behaupten: sie ist universell, weil sie je nach Jener Art und Weise individuell sein kann.

Dass der Vater Wieck durch seinen rationellen Unterricht der Tochter Clara die Vorbedingungen zu jener Allseitigkeit, was die Technik des Clavierspiels betrifft, gesichert, dass er ihre Schritte mit gut musikalischem Sinne geleitet habe, dürfte nicht zu bezweifeln sein. Dass der ihr innewohnende Genius aber wesentlich durch Robert Schumann geweckt, ihr selbst zum Bewusstsein gebracht worden sei, dass er durch den Genius dieses Künstlers seine höchste Weihe empfangen habe, das glauben wir ebenso mit gutem Rechte behaupten zu können. Aus J. v. Wasielewski's Lebensbeschreibung Schumann's ist zu ersehen, dass der Genius dieses nunmehr als grosser Meister der Tonkunst anerkannten Mannes frühzeitig der Künstlerin nahe getreten ist. Er brachte ihr Licht und Wärme zu und empfing von ihr wiederum diese Triebkräfte künstlerischen Lebens und Schaffens zurück; er erhielt an ihrer Begabung den festen Stützpunct, um sich zu kräftigen und immer reicher zu entfalten. Schumann lernte Clara bereits in ihrem neunten Lebensjahre, während seines ersten Aufenthaltes in Leipzig (Juni 1828 bis Mai 1829) kennen; bei seiner Rückkehr von Heidelberg nach Leipzig, um Michaeli 1830, bezog er „ein gerade freistehendes Quartier in der Wieck'schen Behausung"*), welche damals in Nr. 36 der Grimmaischen Gasse befindlich war, und verweilte hierselbst bis im März 1833. Das war die Zeit, in welcher theilweise die „Papillons", Opus 2, dann das Allegro, Opus 8, die Intermezzi Opus 4, die Impromptus Opus 5 u. A. Entstehung fanden. Bekanntlich sind die letzterwähnten Impromptus über ein Thema von Clara Wieck componirt. Wollte man in diesem Umstand kein Merkmal der ideellen Hinneigung Schumann's zur jugendlichen Clara erblicken, so gibt sich doch die Achtung und herzliche Verehrung desselben für sie in einem Briefe unzweideutig zu erkennen, welcher an den Vater Wieck von Zwickau aus unter dem 10. Januar 1833 gerichtet war. Dort, in der Vaterstadt Schumann's, hatte Clara vorher am 18. November ein Concert gegeben, in dem auch ein Symphoniesatz Schumann's (G moll, ungedruckt) durch das Orchester zur Ausführung kam. Wieck war mit seiner Tochter nach Leipzig zurückgereist, während Schumann abwechselnd in Zwickau und Schneeberg den Winter über bei seiner Familie zubrachte. Schumann schrieb also an Wieck unter Anderem: „An Sie zu schreiben ist eine leichte Sache; aber zu einem Brief an Clara fühlte ich mich noch nicht stark genug. Glauben Sie mir das? . . . Auf die neuen Chopin'schen Sachen freue ich mich wie ein Kind. Dass er so viele Stücke auf einmal drucken lässt, missfällt mir, weil es wenig klug ist. Denn der Ruf geht auf Zwergfüssen und darf nicht ausgefordert werden; freilich der Ruhm fliegt dann auf Sturmflügeln, wie bei Clara. Grüssen Sie mir die liebe, gute, von der ich die Mazurek bald zu hören und zu sehen hoffe. Sie haben es zu verantworten, dass Zwickau zum erstenmal in seinem Leben begeistert war. Wenn von ihr gesprochen wird, so ist jedes Auge wie sprechender und lebhafter." Uebrigens habe Schumann schon damals von einer möglichen Verbindung mit Clara andeutungsweise gesprochen.

Die „intimen Beziehungen zum Wieck'schen Hause" setzte Schumann nach seinem Wegzug aus demselben fort. Auch die Beziehungen zu Clara's Herzen gewannen in ihm mehr und mehr Bestand. Davon gaben die „Chiarina" in Opus 9 und die Pianofortesonate Opus 11, „Clara zugeeignet", Zeugniss nach aussen. Die Gewissheit, dass die Herzen Beider, welche das Schicksal, oder sagen wir: der Kunstgenius, für einander bestimmt hatte, zu unauflöslichem Bunde sich zusammengefunden, konnte seit Anfang des Jahres 1836 dem Theilnehmenden nicht mehr verborgen bleiben. Schumann schrieb an August Kahlert in Breslau unter dem 1. März jenes Jahres: „Clara Wieck liebt und wird wieder geliebt. Sie werden es leicht an ihrem leisen, wie überirdischen Thun und Wesen gewahren. Erlassen Sie mir, vor der Hand, Ihnen den Namen des Anderen zu nennen. Die Glücklichen handelten jedoch, sahen, sprachen und versprachen sich ohne des Vaters Wissen. Dieser merkt es, will mit Aexten drein schlagen, untersagt bei Todesstrafe jede Verbindung" etc. Leicht begreiflich, dass unter diesen Umständen für Schumann „diese Wendung des Geschickes zugleich der Beginn war eines sich jahrelang hinziehenden Kampfes um den Besitz seiner Geliebten, eines Kampfes, ganz dazu gemacht, die geheimsten Tiefen der Seele zu erschüttern und aufzuregen, das schmerzvollste Weh zu erzeugen". „Gewiss", schreibt Schumann unter dem 5. September 1839 an H. Dorn, „mag von den Kämpfen, die mir Clara gekostet, Manches in meiner Musik enthalten und gewiss auch von Ihnen verstanden worden sein. Das Concert, die Sonate, die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die Novelletten hat sie beinah allein veranlasst."

Nicht ohne grosse Rührung kann man die Briefe lesen, die Schumann in jener Zeit geschrieben. Den theilnehmenden Leser, welcher sie nicht kennt, verweisen wir auf Wasielewski's Buch. An dieser Stelle genügt es, das Thatsächliche aus ihm zu entnehmen. „Schumann war während des Jahres 1837 dem Ziele der Verwirklichung seiner Herzensangelegenheiten um ein gutes Stück näher gerückt. Es fehlte dem geschlossenen

*) Die Citate aus J. v. Wasielewski.

Seelenbündniss zur Besiegelung eben weiter nichts, als die Zustimmung von Clara's Vater. Schumann bewarb sich daher förmlich, und zwar brieflich, gegen die Mitte September desselben Jahres bei diesem um die Hand seiner Verlobten. Friedrich Wieck glaubte seine Einwilligung zu der damit beabsichtigten Verbindung nicht ertheilen zu dürfen." Da derselbe auch später „bei der Verweigerung seiner Zustimmung zur Schliessung der beabsichtigten Ehe beharren zu müssen glaubte", so betrat Schumann hierauf den Weg Rechtens, „und so wurde seine Verbindung mit Clara Wieck erst im Jahre 1840 möglich, da dann das Königl. Appellationsgericht zu Leipzig (laut eines den Betheiligten am 1. August 1840 publicirten Erkenntnisses) den väterlichen Consens supplirte". — „Zu Anfang September 1840 war der wichtige Moment für Schumann herbeigekommen, wo sein äusseres Leben eine völlige Umgestaltung erfahren sollte; es war der Moment seiner ehelichen Verbindung". Seine Verlobte hielt sich um diese Zeit gerade besuchsweise im thüringischen Bade Liebenstein auf. Von dort nach Leipzig über Weimar, um hier Concert zu geben, zurückkehrend, traf dieselbe in letztgenannter Stadt im Hause des dort lebenden und wirkenden Musikdirectors Montag mit Schumann, welcher es auf eine Ueberraschung abgesehen hatte, zusammen, ein Ereigniss, welches „nicht allein Jubel, Wonne und Entzücken für die zunächst Betheiligten, sondern auch wohlthuendste Erhebung für einige, gerade in Weimar anwesende Freunde" zur Folge hatte. Wenige Tage darauf, am 12. September 1840, fand in der Kirche zu Schönefeld bei Leipzig die lang ersehnte Vereinigung durch Priesterhand statt. Das Trauungsregister der Gemeinde Schönefeld besagt nach J. v. Wasielewski darüber Folgendes:

„Dr. R. Schumann, musical. Componist und Einwohner in Leipzig, hinterlassener ehelicher Sohn von August Schumann, gewesenem Buchhändler in Zwickau, wurde mit Jungfrau Clara Josephine Wieck, Friedrich Wiecks, Instrumentenhändler in Leipzig, ehelich ältester Tochter erster Ehe, getraut den 12. September, Sonnabend vor Dom. XIII. p. Trin., Vormittag um 10 Uhr."

Ziemlich fünf Jahre währte es demnach, dass die beiden edlen Herzen sich erkämpfen mussten. In dieser Zeit componirte Schumann die Davidsbündlertänze Opus 6, bei denen er gleichfalls ein Thema von Clara benutzte, ferner die Phantasie Opus 17, die Phantasiestücke Opus 12, die Kreisleriana, die Novelletten, die Nachtstücke etc., sowie den Liederkreis von Heine Opus 24, den Liederkreis „Myrthen" Opus 25 und andere Gesangstücke. Die „Myrthen" traten von seinen Gesangcompositionen zuerst an die Oeffentlichkeit, im Sommer 1840: er hatte sie „seiner geliebten Braut" gewidmet. Kurz nach ihnen entstanden auch die Compositionen zu den zwölf Gedichten aus Rückert's „Liebesfrühling", welche später als Opus 37 erschienen; drei Nummern (Nr. 2, 4 und 11) hatte Clara hierzu beigesteuert und trägt demnach der Titel der beiden betreffenden Liederhefte die Bezeichnung: „von Robert und Clara Schumann". Alles, was nun Schumann im nicht mehr ihm bestrittenen Besitze seiner Clara schuf, voran die erste Symphonie in B, hat Letztere treu mit ihm durchgelebt. Sie hat Theil genommen an seinem Ringen nach dem Höchsten und griff um so mildernder darein, je schmerzvoller und aufreibender es war; seine Freude ob des siegreich Errungenen war die ihrige und wurde durch die Innigkeit ihres Verständnisses erhöht; seine Schaffenskraft fand in ihr den fruchtbarsten Boden zum Gedeihen. Gewiss gab es kein Werk, gross oder klein, von dem sie das Entstehen nicht gewusst, an dem sie nicht ihren ideellen Antheil gehabt hätte. Ja, Clara war der gute Genius Schumann's, sein höchstes Glück.

Und schnell nach aussen, in andere Menschenherzen, trug sie die Gedanken und Empfindungen seines hohen Geistes über. Sie war Vermittlerin zwischen ihm und den Zeitgenossen, die schwer und langsam nur zur Erkenntniss dessen gelangten, was er erstrebt und gethan, was er vielleicht nicht immer vollkommen so, wie sein hoher Flug bedingte, ausserhalb seines Selbst hingestellt hatte. Für die Geschichte bleibt Clara's Sein unzertrennlich von dem Sein Schumann's, ihr Wirken ein Fortleben der Individualität und Idealität dieses.

Clara Schumann blieb mit ihrem Gatten in Leipzig bis im Herbst 1844. Das Künstlerpaar zog nach Dresden. Vor seiner vollständigen Uebersiedelung dorthin gab es noch, am 8. December jenes Jahres, vor eingeladenen Zuhörern eine musikalische Morgenunterhaltung im Gewandhause, in welcher zum ersten Male das Clavierquartett Opus 47 (von Clara Schumann und den Herren David, Gade und Wittmann vorgetragen) zur Aufführung kam. Frau Livia Frege sang ein Lied von Clara und fünf Lieder von Robert Schumann; Frau Clara spielte Nr. 5 und 6 aus dem fünften Hefte der Lieder ohne Worte von Mendelssohn, die Polonaise Es dur von Chopin und die Sonate C dur Opus 53 von Beethoven. Diese Morgenunterhaltung bezeichnete den Abschied von Leipzig als bleibendem Aufenthaltsorte.

In Dresden blieb das Künstlerpaar bis im Spätsommer 1850 und wandte sich von da nach Düsseldorf, wo es am 2. September ankam. Das traurige Schicksal, welches dort, erst langsam, dann mit schnellen Schritten, endlich am Fastnachtsmontag den 27. Februar 1854 mit entscheidendem Schlage, über die treuen Lebensgefährten hereinbrach, ist bekannt. Vor ihm verstummt das Wort: Weine nur, Leser, wenn du sein gedenkest! Wir sagen's nicht, welch tiefes Weh und doch welch erfreuende Milde uns stets ergriffen, wenn wir später Clara Schumann wieder thätig in ihrer Kunst vor uns sahen. Sie spendete überall hin Glück, die Schmerzensreiche! Wie anders kann es sein, als dass der Frieden des Himmels in ihr wohnt?

Möge die Hohe noch lange, lange auf Erden wirken!

Die im Druck erschienenen Compositionen derselben benennt nachstehendes Verzeichniss:

Op. 1. 4 Polonaises p. Pf. Hofmeister.
Op. 2. Caprices en forme de Valses p. Pf. Hofmeister.
Op. 3. Romance variée p. Pf. Hofmeister.
Op. 4. Valses romantiques p. Pf. Hofmeister.
Op. 5. 4 Pièces caractéristiques p. Pf. Hofmeister. Hexentanz (einzeln daraus) f. Pf. Haslinger.
Op. 6. Soirées musicales (Toccatina, Ballade, Nocturne, Polonaise et 2 Mazurkas) p. Pf. Hofmeister.
Op. 7. Erstes Concert (A moll) für Pf. mit Begl. des Orchesters. Hofmeister.
Op. 8. Variations de concert (Cavatine du Pirat de Bellini) p. Pf. Haslinger.
Op. 9. Souvenir de Vienne. Impromptu p. Pf. Spina.
Op. 10. Scherzo für Pf. Breitkopf und Härtel.
Op. 11. 3 Romances p. Pf. Spina.
Op. 12. 3 Gedichte aus F. Rückert's Liebesfrühling f. eine Singst. mit Begl. des Pf. Breitkopf und Härtel. (In einem Hefte mit R. Schumann Op. 37 erschienen.)
Op. 13. 6 Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pf. Breitkopf und Härtel.
Op. 14. 2me Scherzo p. Pf. Breitkopf und Härtel.
Op. 15. 4 Pièces fugitives p. Pf. Breitkopf und Härtel.
Op. 16. 3 Präludien und Fugen für Pf. Breitkopf und Härtel.
Op. 17. Trio für Pf., Violine und Violoncello (G moll). Breitkopf und Härtel.
Op. 20. Variationen über ein Thema von R. Schumann für Pf. Breitkopf und Härtel.
Op. 21. 3 Romanzen für Pf. Breitkopf und Härtel.
Op. 22. 3 Romanzen für Pianoforte und Violine. Breitkopf und Härtel.
Op. 23. 6 Lieder aus Jucunde von H. Rollet für eine Singst. mit Begl. des Pf. Breitkopf und Härtel.
Cadenzen zu Beethoven's Clavierconcerten Op. 37 (C moll) und Op. 58 (G dur). Rieter-Biedermann.
„Liebeszauber" von E. Geibel für eine Singst. mit Begl. des Pf. Schuberth & Co. (Aus Op. 13.)
Andante und Allegro f. Pf. Schuberth & Co.
„Am Strand" für eine Singst. mit Begl. des Pf. Schuberth & Co.

Alfred Dörffel.

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Berlin.

Der blutige Ringkampf jenseits des Rheins wirkte anfangs kaum merklich auf die friedlichen Wettstreite in den Concertsälen. Seine lange Dauer alterirte jedoch allmählich die Stimmung derartig, dass nur noch die Veranstaltungen zu wohlthätigem Zwecke gedeihen wollten. Für den eigenen Säckel der Künstler war kaum jemals ein Jahresanfang so ungünstig, als der heurige. Wer diesmal auf reiche Ernten speculirt hätte, würde über den totalen Misswachs erschrocken sein. Die Saison darf getrost als eine verdorbene bezeichnet werden, Niemand denkt an sein Privatinteresse, Jeder hat nur das eine Ziel vor Augen, die bedürftige Lage, das traurige Loos der Frauen und Kinder, der Kranken und Verwundeten nach Kräften zu mildern. Manche Soirée verrieth in ihrem Verlaufe die Zufälligkeiten ihres Zustandekommens, die Flüchtigkeit der Vorbereitungen, die Unzulänglichkeit der Mittel. Die Kritik verzichtet darauf, mit der Schärfe des Schwertes dreinzuschlagen, und der Berichterstatter übergeht sogar, indem er Ueberfülle des Stoffes vorschützt, das Meiste ganz mit Stillschweigen. Von welcher Seite könnte er wohl Dank erwarten, wenn er all die Kaiser- und Friedenshymnen, die Schlachtgesänge und Kutschkelieder, die Sturm-, Sieges- und Einzugsmärsche gewissenhaft verzeichnete, welche gleich Pilzen hervorschossen und in ihrer Gesammtheit ein stattliches Armuthszeugniss bilden. Hätte die Begeisterung der Krieger nicht bessere Erfolge erzielt als der „Elan" der Tonkünstler, Napoleon wäre heute noch Kaiser von Frankreich. Mancher hat seinen ganzen Ruhm eingebüsst, indem er sich auf das Glatteis des Populären wagte, die bezüglichen Verlustlisten zusammenzustellen, bleibt der Zukunft vorbehalten, das Unglück ist heute noch gar nicht zu übersehen; nach Allem, was ich von patriotischem Singsang und Klingklang gehört habe, darf das Malheur ein grosses genannt werden. Ist denn kein Carl Maria v. Weber da? Nein, es fehlen ja auch die Theodor Körner. Es fehlt — doch still, ich will ja verschweigen.

Am wenigsten berührt von der Zeitströmung zeigte sich die Oper. Zwar gab es auch hier manchen Tag, an welchem der Zulauf geringer schien, der Krieg verschuldete das nicht. Frau Lucca war der Bühne für längere Zeit entzogen, Niemann befand sich auf Reisen; wie Wachtel mit und zu uns steht, weiss ich nicht, er scheint Berlin für immer den Rücken gekehrt zu haben. Gäste kamen und zogen wieder von dannen, buntwechselndes Leben pulsirte trotz des Winters Härte und des Kriegsgottes ehernem Schritt. Wir waren — zum Glück! — weitab vom Schuss. Ich sprach von Gästen. Zuerst versuchte Hr. Uko aus Hamburg sein Glück, und zwar als Eleazar in Halévy's „Jüdin", später folgten Manrico, Robert, Raoul, Tell. Die Stimme besitzt die Kraft eines Heldentenors, die ausgibige, glänzende Höhe, welche für den „Effect" so ausserordentlich nutzbringend ist. Ein einziges allerhöchstes C, an der rechten (oder unrechten) Stelle angebracht, wirkt Beifallswunder. Leider pflegen derartig beanlagte Tenöre sich um die Töne der Mittellage wenig zu bekümmern, in der schwindelnden Höhe ist ihnen am wohlsten, dort fühlen sie sich frei und sicher, dort weben und leben sie, und ihr werden die hellen, grellen Schlaglichter für die zündenden, packenden „Kraftstellen" entnommen. Hr. Uko ist noch jung, und es steht zu hoffen, dass er sein vielseitiges Talent nicht vergeuden werde auf der Jagd nach Augenblickserfolgen. Ein wenig Bescheidenheit, etwas mehr Vertiefung in das Wesen der Kunst und die heutigen Aufgaben des dramatischen Sängers, und es wird ihm gar bald nichtig erscheinen, was er zur Stunde noch für begehrenswerth hält. Die Erwartung, den Gast schon jetzt den Unseren nennen zu dürfen, hat sich leider vorläufig nicht erfüllt. Schade das! Hr. Uko würde den Anforderungen, welche der selige Jacob Meyerbeer zu stellen pflegte, gewiss gut und gerne genügen, und Hr. Niemann hätte dann nicht mehr nöthig, sich wegen eines Bühnenconglomerats, wie z. B. diese „Afrikanerin" eines ist, noch weiter zu bemühen. Bei uns ist es noch nicht wie in Dresden, wo dem unsterblichen Maëstro im vorigen Jahre vier Abende gewidmet wurden. Wenn er noch lebte und das lesen müsste, der schwermüthige Zug um den Mundwinkeln, welchen sein verdienstvoller Biograph entdeckt, würde merklich intensiver hervortreten.

Hr. Gudehus, Eleve der königl. Oper, machte als Nadori in Spohr's „Jessonda" seinen ersten theatralischen Versuch. Hier haben wir es mit einem echten, lyrischen, hohen Tenor zu thun, von weichem, lieblichem Klange. Die Anlagen sind vielversprechend, und die Ausbildung, welche ihnen bisher zu Theil wurde, lässt das Beste für die künstlerische Zukunft des jungen Mannes hoffen. Hr. Gudehus fand in der melancholischen, beschaulichen, träumerischen „Jessonda"-Musik ein sehr günstiges Terrain, um sich geltend zu machen, und ein dankbares Publicum lohnte seinen Bemühungen durch reichen Beifall.

Einen talentvollen angehenden Heldentenor lernten wir in Hrn. Diener aus Dessau kennen. Derselbe erschien als Max im „Freischütz" und hatte sich einer beifälligen Aufnahme zu erfreuen. Es ist noch nicht lange her, da sass Hr. Diener als tüchtiger Bratschist in der Bilse'schen Capelle. Die mancherlei Klagen über Tenormangel scheinen nicht recht begründet, dagegen bleibt ein anderer Vorwurf unangefochten bestehen: die Herren entrinnen der Schule zu bald, sie wagen sich zu früh hinaus in die trügerischen Wogen, manch eine Kraft ging schon im ungleichen Kampfe zu Grunde. In früherer Zeit konnte die Gesangsbildung nur auf dem langwierigen Wege jahrelangen Studiums gewonnen werden. In der römischen Schule z. B. übte man täglich eine Stunde lang schwere Intonationen, während einer zweiten Stunde geschwinde Passagen, dann wurde ein

Stündlein getrillert. Der Meister stand mit dem Spiegel in der Hand vor dem Lehrling, um gleichzeitige unfreiwillige physiognomische Exercitien zu verhindern. Zwei Stunden waren der Literatur und der Bildung des Geschmacks gewidmet, sagt mein Gewährsmann. Nachmittags wurden Vorträge über die Theorie des Schalles gehört, man contrapunctirte und versuchte kleine Compositionen, der Rest des Tages verblieb dem Clavierspiel, der Lectüre u. s. w. Ging der römische Eleve spazieren, so suchte er gern ein Echo auf; er sang hinüber und aus dem Herüber entnahm er nützliche Winke zur Vermeidung von Fehlern. Jahre verstrichen, ehe die Stunde für das erste Debut schlug. Unsere Generation liebt die beflügelte Eile. „Denn Monden nur dauert die Rosenzeit", und kaum länger währt die Dornenzeit. Man nimmt ein halb Jährchen Unterricht, lernt bühnengemäss gehen und stehen, copirt und capirt einen fünf Rollen und dann heidi! hinaus zum ersten Versuch, in das Halseisen des ersten Contractes und so weiter; bisweilen hoch hinauf, wo der Lorbeer wild wächst, oft aber auch tief hinunter, wo nur noch Kreuz- und Hungerkraut gedeiht, bis der Kunstjünger nach des Lebens Mühsal endlich dort anlangt, wo gar nichts mehr wächst. Allmähliche Vervollkommnung ist den Wenigsten Selbstzweck, an etwaige Fehler will Keiner erinnert sein. Wohl sieht man unsere Eleven bisweilen, gleich ihren römischen Vorfahren, zum „Echo" wandern, aber, eingeweiht in der Mysterienlehre *) des modernen Erfolges, thun sie es nur, um sich dem geneigten Wohlwollen auch dieser verehrlichen Redaction bestens zu empfehlen.

„Ein Menschenstrom wälzte sich durch die Gassen" würde der Historiograph von Schöppenstedt gebucht haben, wenn er gesehen, was ich eines Tages sah. Eine wogende Menge cernirte das Opernhaus und belagerte die Eingänge, im Innern hatten sich, nach der Aussage von Ueberläufern, die unberücksichtigten Meldekarten zu kleinen Gebirgen aufgethürmt. Was bedeutet die Bewegung? Was besagen die Zettel? „Don Juan" von Mozart. Nein, diese erfreuliche Richtung aufs Classische, hier im Herzen dieser sündhaften Grossstadt! Gemach, argloser Freund, sieh hierher, was stehet geschrieben, was liesest Du? Fr. Lucca. Diese 7 Buchstaben bedeuten mehr als die 7 Opern Mozart's, mehr als die 7 Weltwunder; sie wiegen die sämmtlichen Werke der 7 Weltweisen auf. Ein Plätzchen im „Olymp" gilt heute mehr als der schönste Sperrsitz in einem der 7 Himmel. Frau Lucca singt zum ersten Male wieder nach einer Pause von 11 Monaten. Sie allein ist es, welche „Figaro" und „Don Juan" in Zugopern verwandelt hat, ohne sie — das Weitere verschweig ich. Die Anziehungskraft dieser Frau ist unerhört; weil durch sie viel eingenommen wird, darf sich die Primadonna auch viel herausnehmen. Im Gefühle ihrer Allmacht trotzt sie dem Stabe des Capellmeisters, ebenso wie den Noten des Componisten; sie schreckt vor keinem Conflicte zurück, das Publicum nimmt Partei zu ihren Gunsten und die Kritik ebenfalls, sei es auch nur um des lieben Friedens willen. Wäre Frau Lucca ausser Stande, eine schwierige Stelle zu überwinden, man würde zehnmal lieber den Componisten „verbessern", ehe man Zumuthungen an die Sängerin wagte. Alles und Jedes, was der kleinen Herrin beliebt, wird jubelnd beklatscht und unnachahmlich schön gefunden, das ist eine nackte Thatsache, soweit bei uns davon überhaupt noch die Rede sein darf. Frau Lucca ist eine Soubrette comme il faut, aber nicht mehr. Vom Gesang will ich nichts Uebles sagen, aber in der Auffassung der Rollen und im Spiel tritt nachgerade eine bedenkliche Vorliebe für das Banale störend zu Tage. Als Zerline mag sie im „Gasthause von Terracina" nach Gefallen schalten und walten, im „Don Juan" sollte sie doch mehr Maass halten, und welche Allotria treibt sie in „Figaro's Hochzeit"! Die Aussteuer für ihren Cherubin macht stellenweise den Eindruck, als sei sie von Helmerding, unserem beliebtesten Localkomiker, bezogen.

Durch Frau Lucca sind Nicolai's „Lustige Weiber" ebenfalls zum Cassenstück avancirt. In der Rolle der Frau Fluth kleidet sie die muntere, ja ausgelassene Laune ganz gut; der Trivialität wird neuerdings auch hier ein besonderes Opfer gebracht, und zwar durch Einlage eines elenden, dilettantisch zusammengestümperten Bänkelgesangs, genannt „Mein Lied" und componirt von Gumbert. „Seit meiner Jugendzeit hab ich in Freud und Leid 'nen guten Freund, der mit mir lacht und weint. Der Freund ist mein Gesang" u. s. w. Das Stück wird jedes Mal stürmisch da capo verlangt und hat es schon bis zur 3. Auflage gebracht. Ich empfehle es für die Jahrmärkte in kleinen Städten und zwar vorzüglich wegen seiner durch nützliche Pausen unterbrochenen Melodie. Diese Pausen sind für den Detailverkauf der „schönen Lieder und grausamen Mordthaten" wie geschaffen. Z. B.

Seit mei - ner Ju-gend-zeit

(Frau, lang mal „die blutige Hand um Mitternacht" 'rüber?)

hab ich in Freud und Leid

(Nur einen Groschen! Hier sind 4 Silber retour.)

Ungeachtet der ungünstigen Zeit, haben vier Kammermusiker, die Herren Spohr, Hellmich, Schulz und Rohne es doch gewagt, mit einem Cyklus von Quartett-Soiréen in die Oeffentlichkeit zu treten. Das Resultat war bis jetzt wider Erwarten nach jeder Richtung hin ein sehr befriedigendes.

(Schluss folgt.)

Paris.

Seit Langem schon trage ich mich mit der Absicht herum, meine Pariser Musikbriefe wieder aufzunehmen und mein Scherflein dazu beizutragen, die beiden grossen Nachbarvölker, welche sich seit vorigem Jahre auf so blutige Weise bekriegt haben, wieder einander zu nähern, indem ich die Kunstbestrebungen des einen dem anderen Volke darlege. Allerdings ist dies von französischer Seite auf dem Gebiete der Musik ein etwas heikles Unternehmen und wird im grossen Ganzen auf die Deutschen keinen grossen Eindruck machen, doch muss man bedenken, dass die Völker in der Geschichte sich gegenseitig geben und von einander nehmen. So haben die Deutschen, ohne von den Verdiensten der französischen Revolution zu sprechen, in der Malerei ganz ausserordentlich viel von den Franzosen gelernt und lernen noch täglich von ihnen, selbst auf dem Gebiete der Musik ist der französische Einfluss nicht allzu gering anzuschlagen. Hat doch Gluck einen Theil seines Bildungsganges in Paris durchgemacht und sogar sein Höchstes auf französischer Dichtung geleistet und seine ruhmvollsten Lebensaugenblicke in Paris gefeiert. Ausserdem haben sich Cherubini, Berlioz, Liszt, Chopin, Stephen Heller und andere mehr oder weniger für die ganze musikalische Welt zum Gemeingut gewordene Geister an französischem Wesen genährt; die Conservatoriumsconcerte von Paris sind bis dahin unerreichte Muster classischer Aufführungen von Orchestermusik; die Vervollkommnung der Orchesterinstrumente ist in Frankreich auf eine Weise betrieben worden, wie wir in Deutschland keine Ahnung davon haben; mit einem Wort, das musikalische Leben in Frankreich ist ein sehr beachtenswerthes und zählt nicht unerheblich mit in der Geschichte der europäischen Musik.

Um nun von der neuesten Zeit zu sprechen, so besitzt Frankreich in Paris eine Anzahl junger, strebsamer und begabter Musiker, die einem zweiten Deutschland Ehre machen würden und die besonders insofern für Deutschland beachtenswerth sind, als sie sich gegen das allgemeine musikalisch oberflächliche Wesen ihrer Landsleute auflehnen und ihr Heil und ihre Bildung bei den Mustern der alten und neuen deutschen Schulen suchen. Ausser den drei überhaupt in Frankreich ebenso wie in Deutschland gekannten und hochgeschätzten Meistern der grossen Schule des vorigen und dieses Jahrhunderts, Haydn, Mozart und Beethoven und ihnen sich anschliessend Mendelssohn, welchem die Franzosen auf übertriebene Weise huldigen, sind in diesem Kreise Bach, Schumann, Wagner, Liszt, Brahms und Joachim Raff auf eine Weise

*) Damit man mich nicht eines Plagiats beschuldige, bemerke ich aus freiem Antriebe, dass dieser „brünette Dativ" einem musikalischen Conversations-Lexikon entnommen ist.

Gegenstand der ernstesten Studien, wie ich nichts Aehnliches in Deutschland gesehen habe. Das einzige in Deutschland bekannte Mitglied dieses Kreises, Camille Saint-Saëns, einer der hervorragendsten Clavierspieler unserer Zeit, erstaunte unsere Leipziger und Münchener Musikgrössen durch seine ausgebreiteten Kenntnisse in der deutschen Musikliteratur und liess besonders die Leute kaum ihren Ohren trauen, wenn er alle möglichen, bekannten und unbekannten Sachen von Bach, vor Allem aber fast sämmtliche Opern von Richard Wagner mit einer Genauigkeit aus dem Gedächtniss spielte, die wirklich etwas Unglaubliches hatte. Mag nun dieses Beispiel auch ein ungewöhnliches sein, und mag man Saint-Saëns als Phänomen ansehen, so beweist es doch, wie sehr unsere deutsche Kunst gepflegt wird. Und würde Saint-Saëns, der bis in die Spitzen seiner Fingernägel (wenn er dieselben als Clavierspieler nicht abschneidet) Franzose und Pariser ist, sein Gedächtniss mit Compositionen anfüllen, die er vor Niemand in Paris mit einigermaassen Aussicht auf Erfolg vortragen könnte? Und in der That, die junge Künstlerschaar, von welcher ich spreche und die sich aus nur einem kleinen ursprünglichen Stamme täglich vermehrt und sich allem Anschein nach in weit grösserem Maassstabe vermehren wird, huldigt in gleichem Maasse wie Saint-Saëns dem deutschen Genius und vertritt je nach dem Talente jedes Einzelnen die gleiche Richtung.

Ein Theil dieses Stammes ist aus den Conservatoriumsclassen von Benoist und Ambroise Thomas entstanden und hat seine Hauptvertreter in Alexis Chauvet und Henri Fissot, dem talentvollen Clavierspieler und Componisten, dessen in den letzten Jahren zum ersten Mal auftauchenden eigenthümlichen und durchgebildeten Compositionen in gebildeten musikalischen Kreisen Aufsehen erregten. Doch will ich von diesem letzteren und noch anderen nennenswerthen Namen, wie ebenfalls von dem Pariser Musikleben während der Belagerung und sonstigen mittheilenswerthen Dingen nichts Weiteres anfügen und mich heute nur mit Alexis Chauvet beschäftigen. Wie nämlich die französische Kunst in Folge des Krieges in den Malern Regnault, Leroux und Vibert und in dem Bildhauer Cuvillier unersetzliche Verluste erlitten hat, so ist dieser Krieg auch an den Musikern nicht spurlos vorübergegangen. Unter anderen unbedeutenderen Musikern, die ihren Tod auf dem Schlachtfeld fanden, sind auch einige im Krankenbett gestorben. Unter diesen in Paris der bekannte Clavierspieler Ketterer. Am letzten Tag der Belagerung von Paris aber, am vergangenen 28. Januar, musste die französische Kunst den Verlust des obengenannten Organisten Alexis Chauvet beklagen. Derselbe war geboren am 7. Juni 1837 in Marines, Departement von Seine und Oise, und bekleidete, nachdem er 1860 den ersten Preis für Orgel am Conservatorium erhalten hatte, nach einander die Stelle eines Organisten an St. Thomas d'Aquin, an St. Bernard de la Chapelle, an St. Merry und zuletzt an der neuerbauten Kirche de la Trinité. Chauvet war eine ganz aussergewöhnlich begabte musikalische Natur und ganz dazu geeignet, als Kämpfer für die wahrhafte, edle Kunst in seinem Vaterland zu wirken. Sorgfältiger, gediegener Unterricht, wie anhaltendes, tiefgehendes Selbststudium vereinigten sich, seine ausserordentlichen Anlagen zu einer entsprechenden künstlerischen Höhe auszubilden. Orgelspieler ersten Ranges, war er nicht nur unvergleichlicher Interpret der Werke Bach's, Händel's u. s. w., sondern er hatte eine Gabe zu präludiren und zu phantasiren, die einen Landsmann Svendsen's, den talentvollen Norwegen J. Selmer, Schüler von A. Thomas und Chauvet, zu der Aeusserung hinriss: „Andere sind einzeln glücklich im Finden zugleich neuer, eigenthümlicher und reizvoller Harmonien und sind selbst mit dem Finden solcher Harmonien noch weit entfernt von Melodie und gelungenem Contrapunct, Chauvet aber ist immer glücklich und wenn er nur die Orgel berührt, entgleitet seinen Fingern unbewusst, was die Anderen nur nach langem Suchen finden." Diese Aeusserung ist aber nichtsweniger als übertrieben und kann nur von allen denen, welche den verstorbenen Meister näher kannten, bestätigt werden. Als Componist hat Chauvet ebenfalls eine grosse Thätigkeit entwickelt, doch sind die meisten seiner Compositionen bis jetzt Manuscript geblieben. Erschienen sind von ihm unter Anderen: 20 morceaux pour orgue en 4 suites. Paris, chez St. Hilaire, 11 Fbg. Poissonière. — 6 Pièces pour piano en 2 suites. Paris, chez Hartmann, Bvd. de la Madeleine. — 15 Etudes préparatoires aux oeuvres de Bach. Paris, chez Renaud, Maison Regnier-Canaux. — 4 morceaux de genre pour piano. Paris, chez Mackar, Passage des Panoramas. — 5 feuillets d'album. Ebendaselbst.

Verschiedene Stücke, welche in dem „Musée de musique religieuse" — Musiklieferungen, welche bei Giraud im Jahre 1863 erschienen und seitdem eingegangen sind — veröffentlicht wurden; unter Anderen: 2 Elevations, No. 7 des „Musée", Seite 64, 1 Offertoire, No. 10, Seite 95. Ausserdem erschienen 2 suites de morceaux pour orgue sur des Noëls, Paris, chez Mad. Mayens-Couvreur, rue du Bac, und man findet in der Musikzeitung „La Maitrise", welche bei Heugel erscheint, verschiedene seiner Compositionen.

Seinen eigentlichen Wirkungskreis hatte sich Chauvet aber als Lehrer geschaffen. Hier war er in seinem Element und wirkte und schuf. Alle seine Schüler waren ihm Freunde, und es ist wahrhaft rührend zu sehen, wie dieselben den Verlust ihres verehrten Lehrers beklagen. Selbst mehr der classischen Richtung huldigend und in seinen Compositionen den keuschesten Inhalt in reinster Form zum Ausdruck bringend, überliess er seine Schüler ihren natürlichen Neigungen und war im Stande, sich ganz in ihren Geist zu versetzen. Was das reine Wissen anbetrifft, so lehrte er ihnen, was sich nur lehren lässt. Ohne Ausnahme sind die Schüler, welche genügend lange Zeit seinen Unterricht genossen haben, ausgezeichnete Contrapunctiker und Harmoniker. Sie sind ebenso zu Haus in Bach, wie in Schumann und Wagner. Kam aber das wirkliche Schaffen in Frage, so wurde der Lehrer gleichsam Schüler mit dem Schüler, stieg in das innerste Fühlen desselben hinein und leistete ihm, was Sokrates so treffend den „Hebammendienst" nennt. Wenn nun der Verlust Chauvet's ein unersetzlicher ist, so muss man sich auf der anderen Seite wenigstens glücklich schätzen, dass er einigen seiner Schüler eine vollendete Ausbildung gegeben, wie unter Anderen dem jungen Raoul Pugno, der verschiedene Preise auf dem Conservatorium erworben, der ein ganz bedeutendes Compositionstalent bezeigt und jetzt schon als stellvertretender Lehrer am Conservatorium thätig ist, und dem ausgezeichneten Contrapunctisten Courtin, welche jungen Künstler hoffentlich in der Bahn ihres Lehrers fortschreiten und somit auch das Ihrige dazu beitragen werden, die französische Kunst und mit derselben Frankreich zu regeneriren. Heinrich v. Ende.

Kürzere Correspondenzen.

Leipzig, 12 März. Der Riedel'sche Verein, welcher seit Langem unsere Busstage zu Momenten hohen Kunstgenusses zu machen pflegt, brachte im diesmaligen Concerte am 10. d. M. in der Thomaskirche den „Elias" von Mendelssohn zu Gehör. Wenn auch die Aufführung dieses Werkes deshalb nicht gerade nothwendig erschien, weil erst im vergangenen Jahre der „Paulus" für Mendelssohn's Andenken gesorgt hatte, so ist doch die getroffene Wahl immerhin nicht zu missbilligen, da das betreffende Werk ebenfalls hierorts längere Zeit nicht auf dem Repertoire gestanden hat und sich dabei einer entgegenkommenden Popularität erfreut, die in seiner angenehm berührenden, lyrisch freundlichen Stimmung ebensosehr wie in besonderen Leipziger Verhältnissen einen berechtigten Grund hat. Jedenfalls aber hat der Riedel'sche Verein wieder durch die vortreffliche Wiedergabe des Mendelssohn'schen Werkes einen neuen Beweis dafür gegeben, dass er den Gebilden aller und jeder musikalischen Richtung mit gleicher Tüchtigkeit und liebevoller Hingabe eine Stätte zu bereiten weiss. Dass der Sängerchor, welcher Beethoven's Missa solemnis und die Händel'schen Oratorien vollständig beherrscht, im „Elias" vor technischen Hindernissen straucheln sollte, kann füglich nicht erwartet werden, frei und ungezwungen floss der Strom der Mendelssohn'schen Gedanken, die meistens gerade in den Chören ihre ergreifendste und wirkungsvollste Vertiefung gefunden haben, durch die akustisch nicht vorzüglichen Räume unserer Thomaskirche. Im poetischen Ausdrucke besonders glücklich erschien uns die Wiedergabe des stimmungsreichen Chores „Der Herr ging vorüber"; auch die dramatisch erregten Gesänge der Baalspriester fanden eine charakteristische Zeichnung. Die

Soli waren durch Frl. Weckerlin aus Dessau, Frl. Nanitz aus Dresden, Frl. Mühle, die HH. Wiedemann, Ehrke von hier und Vereinsmitglieder besetzt. Frl. Weckerlin berührte durch ihre weiche, schmelzende Stimme und durch seelenvollen Vortrag in den Solopartien ungemein wohlthuend, in den Ensemblenummern schien uns das Organ gegen den klangvollen Ton von Frl. Mühle etwas zu viel zurückzuhalten. Frl. Nanitz aus Dresden würde mit ihrem weit und voll tönenden Alt noch besser wirken, wenn nicht eine durch die Mundstellung veranlasste etwas dumpfe Aussprache der Vocale einigermaassen störte. Die Partie des Elias hatte für den erkrankten Hrn. v. Milde aus Weimar noch in der letzten Stunde Hr. Ehrke, der Beckmesser unserer Bühne, übernommen. Obwohl das Urtheil streng unterscheiden sollte, was von den aufgestossenen Unzulänglichkeiten auf Rechnung der eiligen Bereitschaft zu setzen ist, was hingegen den bereits eingebürgerten übeln Manieren des betreffenden Künstlers zuzuschreiben wäre, so pflegt man doch bei dergleichen Gelegenheiten seine Gefühle und Ansichten in einen Gesammtdank zu ergiessen, den auch wir Hrn. Ehrke nicht vorenthalten mögen. Der Instrumentalpart war beim Gewandhausorchester trefflich aufgehoben, die Orgelbegleitung besorgte in anerkennenswerther Weise Hr. Papier. Rk.

Mannheim, 7. März. Am 16. d. M wird die 4. Musikalische Akademie unter Mitwirkung der Wiener Concertsängerin Frl. Anna Regan und des Violinvirtuosen Aug. Wilhelmy stattfinden. Die Zahl der in diesem Jahre statthabenden Akademien war bekanntlich in Folge des Krieges auf vier beschränkt worden und haben dieselben mit der obigen ihr Ende erreicht. Das Bedürfniss nach Vermehrung dieser Concerte machte sich jedoch schon fühlbar, sodass zunächst ein weiteres Akademieconcert für Mitte April unter Mitwirkung der Frau Desirée Artôt und verschiedener italienischer Operncelebritäten in Aussicht genommen ist. Ausserdem wird noch vor Ostern Händel's Oratorium „Josua" vom hiesigen Musikverein aufgeführt werden. — Sonst ist in der That nichts Erquickliches von hier zu berichten, ausser von einem allgemeinen Unwillen über unser spärliches und sich mit Wenigem begnügendes Opernrepertoire, auf welchem beispielsweise Wagner's „Tannhäuser" seit etwa einem halben Jahre verzeichnet steht, ohne bis jetzt zur Aufführung gelangt zu sein. Das Publicum ist bescheiden genug und behilft sich mit dem, was die Direction ihm bietet, Sachen, die jedem Kunstbeflissenen, sobald er nur einigermaassen mit den Regionen des Opernlebens sich vertraut gemacht, geläufig sind: „Wildschütz", „Freischütz", „Don Juan", „Lustige Weiber", auch die „Afrikanerin". An „Hans Heiling" wird schon eine halbe Ewigkeit laborirt, ohne dass bis jetzt Anderes zu Stande gebracht wurde, als lange Nasen im Publicum, das sich sehr betrogen sieht, wenn es in seiner Unschuld nach dem als Lockspeise veröffentlichten Repertoire sich richtet. Die „Meistersinger" haben hier, wie man hört, lange keine Aussicht mehr aufgeführt zu werden. Und warum? Weil man fürchtet, bei dem hiesigen Publicum aus der Aufführung derselben unserer Theaterkasse keinen pecuniären Vortheil erwachsen zu sehen. Das hat einige Wahrscheinlichkeit für sich. Wie wird der Kaufmann, nachdem er sich den Tag über um grösseren oder kleineren Vortheil oder Verdienst gemüht, Abends in einer Oper wie „Die Meistersinger" amusiren wollen? Nein, da geht er lieber zu Meyerbeer, Halévy, Auber, Verdi, Donizetti und wie die Grossen und Edeln alle heissen, da kann man wenigstens was draus pfeifen, wie mir neulich ein „kunstfreundlicher" Handelsmann versicherte, der ein sehr umfangreiches Arienrepertoire von den vorgenannten Heroen „profitirt" hat und damit loslässt, wenn er ein gutes Geschäftchen abgeschlossen. Auch das Orchester, das „vielberühmte", hält man gerne von so schwierigen Aufgaben, wie „Tannhäuser", „Meistersinger", zurück. — — Das wird nicht immer so bleiben, es bereitet sich eine Wandlung vor, die bereits in einigen wohlthätigen Reformen, welche zwar immer noch an maassgebender Stelle durchzugehen haben, jedoch auch sehr vielen Anklang finden, ihren Anfang nimmt. Nächstens darüber mehr.

W.

Prag, 6. März. In der Fastenzeit häufen sich hier die Concerte derart, dass es geboten erscheint, bei Besprechung derselben eine Auswahl zu treffen. Uebrigens enthalten die Programme mancher zu wohlthätigen Zwecken gegebenen Concerte wenig Bemerkenswerthes und erleichtern hierdurch die Aufgabe des Berichterstatters. Unter den Wohlthätigkeitsconcerten ist stets jenes zum Besten der Freitische für dürftige Rechtshörer das bestbesuchte und eleganteste. Auch diesmal war das bereits zum 19. Male am 26. Februar abgehaltene Jahresconcert nicht allein der Zeit nach, sondern auch wegen des werthvollen Programms und der interessanten Kunstpersönlichkeiten, die sich an der Mitwirkung betheiligten, das erste der Saison. Frl. A. Löwe, die Primadonna der hiesigen deutschen Oper, und der Baritonist Hr. Schebesta ergötzten durch ihre sehr gelungenen Gesangsvorträge; Frl. Sophie Dittrich, die erste der hiesigen Pianistinnen, deren Erscheinung am Concertpodium jedesmal die wärmsten Sympathien erweckt, spielte C. M. v. Weber's Polonaise brillante Op. 72 in der effectvollen Orchestrirung von Liszt, dann „Elsa's Brautzug" von Wagner-Liszt und „Valse-Caprice" von Raff, Op. 116, mit allen Reizen ihrer trefflichen Auffassung und gediegenen Technik und wurde u. A. sogar mit einem Lorbeerkranz ausgezeichnet. Zwei Chorlieder des hiesigen beliebten Gesanglehrers Pivoda, schwunghaft gesungen von 40 frischen Mädchenstimmen, und ein Capriccio für 9 (!) Violinen von Hermann, in guter Besetzung exact von Hrn. Conservatoriums-Professor Bennewitz mit seinen Schülern vorgetragen, bildeten einen piquanten Gegensatz, während die Orchesternummern, bestehend aus der Ouverture zur Tragödie: „Kniaz Cholmskej" von Glinka, kleinen Clavierstücken von Schumann (instrumentirt von Herbeck und Tauwitz) und deutschen Tänzen von Franz Schubert (ebenfalls instrumentirt von Herbeck) das reichhaltige Programm vervollständigten. — Das 4. Philharmonische Concert am 2. März brachte Mozart's Gmoll-Symphonie, deren Aufführung jedoch die letzte Feile vermissen liess, ferner das Vorspiel aus der Beethoven-Cantate von Liszt und die Ouverture zur Tragödie „König Lear" von Berlioz. Das Vorspiel enthält nach einer Einleitung von 12 Takten das ganze Andante des Bdur-Trios Op. 97 von Beethoven bis zu den Schlusstakten. Die Instrumentirung für grosses Orchester muss geradezu meisterhaft genannt werden, die Verwendung der Harfe und der Holzbläser ist von prachtvoller Wirkung, der Eindruck der herrlichen Composition in dem neuen Gewande überwältigend. Dieselbe erregte stürmischen Beifall, und wurde die zweite Hälfte wiederholt. — Am 5. März wurde das erste Concert des Conservatoriums der Musik abgehalten. Dasselbe brachte die Symphonien von Haydn in Cdur (No. 8 nach der revidirten Ausgabe von Wüllner) und von Mozart in Cdur (No 10 nach der Ausgabe von Breitkopf und Härtel). Die weniger bekannte Symphonie von Haydn trägt in sämmtlichen Sätzen den Stempel des liebenswürdigen Altmeisters und ist allen Concertinstituten zur Aufführung auf das Angelegentlichste anzuempfehlen. Die Wiedergabe derselben sowie der übrigen Nummern für Orchester unter der Leitung des Directors Hrn. Krejci bewährte von Neuem den guten Ruf unseres Conservatoriums. Es waren dies das Präludium aus Seb. Bach's Sonate für eine Violine, harmonisirt und für kleines Orchester instrumentirt von C. Stör mit vielfacher Besetzung der Violinprincipalstimme und Gluck's Ouverture zur „Iphigenie in Aulis". Bei der letzteren wäre es nicht unwichtig, in Erwägung zu ziehen, ob der jedesmalige Tempowechsel bei Eintritt des zweiten Hauptmotivs des Allegro berechtigt oder ob es nicht vorzuziehen ist, die Ouverture in einem zwar minder bewegten aber gleichmässigen Tempo zu dirigiren. — Die Solistin des Concerts war die Sängerin Frl. Henriette Burenne, welche die Arie „Cascia chio pianga" aus Händel's „Rinaldo", dann Lieder von Brahms, Rubinstein und Schubert mit glänzendem Erfolge vortrug, ohne dass jedoch ihre Altstimme sich als hervorragend und ihre Gesangsmethode als bedeutend bewies. — Für die folgenden Conservatoriumsconcerte ist die Mitwirkung des Violinvirtuosen Hrn. Lauterbach aus Dresden und des Violoncellisten Hrn. Popper aus Wien, eines ehemaligen Schülers der Anstalt, gesichert. A. K.

Concertumschau.

Altona. 2. Concert der Singakademie am 10. März: Claviertrio in Bdur von Fr. Schubert, „Frau Hitt" für Solo und Chor von Meinardus, Lieder von Beethoven, „Des Sängers Fluch"

für Solo und gemischten Chor von R. Schumann, Psalm von Mendelssohn.

Amsterdam. Concert der „Felix meritis“: Pastoralsymphonie von Beethoven, Concert von A. Lindner (Hr. Grützmacher), Arie von Haydn und Lieder von A. Walter (Frau Walter-Strauss) etc.

Barmen. 4. Concert der „Concordia“: 4. Symphonie von Gade, „Egmont“-Musik von Beethoven, Violinsoli (Hr. F. Seiss), Vocalsoli (Frl. Hedw. Scheuerlein) etc.

Berlin. Concert von Alice Lindberg aus Helsingfors: Dmoll-Claviertrio von Mendelssohn, Sonaten von Rubinstein (Op. 13) und Chopin (Op. 58), Lieder von H. Erler, Th. Kirchner, C. Reinecke und A. Hinsen, Claviersoli von Bach.

Breslau. Concert des Bohn'schen Gesangvereins und der Tafelrunde am 11. März: Scenen aus dem Oratorium „Die heilige Elisabeth“ von Fr. Liszt etc. — Aufführung des Vereins für classische Musik am 11. März: Claviertrio in Esdur von Fr. Schubert, Streichquintett in Ddur von Mozart. — Abschiedsconcert des Hrn. Dr. Damrosch am 18. März: Ouverture zu „Iphigenie in Aulis“ von Gluck, Violinconcert von Mendelssohn (Hr. Dr. Damrosch), „Oberon“-Ouverture von Weber etc.

Cassel. 5. Abonnementconcert: Bdur-Symphonie von Haydn, Terzett aus „Idomeneus“ von Mozart, Gmoll-Concert für Pianoforte von Moscheles (Frl. Jenny Wullach), „Die erste Walpurgisnacht“ von Mendelssohn.

Chemnitz. 3. Gesellschaftsabend der Singakademie mit „Hebriden“-Ouverture von Mendelssohn, Ungarischen Tänzen von Brahms, gemischten Chören von G. Vierling, W. Speidel, A. Seyrich und A. Reissmann etc. — Geistliche Musikaufführung in der St. Jacobikirche: „Friedensfeier“-Ouverture von Reinecke, Altböhmische Lieder, herausgegeben von C. Riedel, Präludium von Bach-Gounod, Chor mit Viola d'amore von J. Král, „Die Waffen des Geistes“, Männerchor von W. Tschirch, „Hymne an die Jungfrau“ von Schubert, „Beim Sonnenuntergang“, von Gade, Cmoll-Symphonie von Beethoven.

Düsseldorf. Dilettantenconcert am 1. März: Cmoll-Claviertrio von Beethoven, Ungarische Tänze für Pianoforte zu 4 Händen von Brahms, Motette von Mendelssohn, „Opferlied“ von Beethoven etc. — Concert der Florentiner am 9. März: Quartette von Haydn (Gmoll), Schubert (Dmoll) und Beethoven (Op. 132).

Frankfurt a. M. 11. Museumsconcert am 10. März: „Die Weihe der Töne“ von Spohr, „Die Flucht nach Egypten“, Sopransolo mit Frauenchor von M. Bruch, „Egmont“-Ouverture von Beethoven, Jubel-Ouverture von Weber.

Graz. 3. Mitgliederconcert des steiermärkischen Musikvereins: Eine „Faust“-Ouverture von Wagner, „Euryanthen“-Ouverture von Weber, Mendelssohn's Violinconcert und Ernst's „Othello“-Phantasie (Hr. Rob. Heckmann aus Leipzig), Lieder mit Clavier (aus Scheffel's „Gaudeamus“) von Ad. Jensen (Hr. H. Mestenhauser). Kammermusik desselben Vereins am 5. März: Gmoll-Streichquintett von Mozart, Violinsoli von Leclair und Rust (Hr. Rob. Heckmann), Dmoll-Claviertrio von Schumann. — 2. Mitgliederconcert des Männergesangvereins: Geisterchor von Schubert, „Rastlose Liebe“, Chor von Schumann, „Frithjof“ von M. Bruch, Lieder von Rubinstein und Schumann (Frl. Cam. Kokoschinegg). — Drei nachahmenswerthe Kammermusikabende des Hrn. Wilh. Treiber: Claviertrios von Beethoven (Esdur), Schumann (Dmoll), Spohr (Fdur), Rubinstein (Amoll), Brahms (Hdur) und Rheinberger (Dmoll), Suite für Pianoforte und Violine von Goldmark, Claviersoli von Bach (Partita), Beethoven (Sonate Op. 110), Reinecke (Variationen über ein Bach'sches Thema) etc.

Innsbruck. Concert des Musikvereins unter M. Nagiller's Leitung mit Bach's von Esser instrumentirter Toccata, zwei Chören aus Beethoven's „Ruinen von Athen“ und Mendelssohn's „Erste Walpurgisnacht“.

Leipzig. 19. Abonnementconcert: Ouverturen zu „Manfred“ von Schumann und „Preciosa“ von Weber, 4. Symphonie von Beethoven, Cavatine von Weber und Lieder mit Pianoforte (Frau Janner-Krall), Violoncellconcert von Joh. S. Svendsen (Hr. Hegar). — Stiftungsconcert des „Ossian“: Ouverture zu „Iphigenie in Aulis“ von Gluck, Prolog von A. Schrader, „Erlkönigs Tochter“ von Gade, Weber's Concertstück in Fmoll und „Faust“-Walzer von Liszt (Frl. Hertwig), Lieder mit Clavier (Frl. Klauwell, Hr. Weber), „Die erste Walpurgisnacht“ von Mendelssohn. — Musikabend des Tonkünstlervereins: Albumblätter für Pianoforte und Violine von M. Erdmannsdörfer und Lyrische Stücke für dieselben Instrumente von C. H. Döring (HH. Witte und Raab).

Magdeburg. Concert von Jul. Mühling am 8. März: Fdur-Symphonie (No. 8) von Beethoven, Pianoforteconcert in Gmoll von Mendelssohn (Frl. Elise Mühling), „Meeresstille und glückliche Fahrt“ für Männerchor und grosses Orchester von Jul. Mühling, „Tell“-Ouverture von Rossini. — 2. Symphonieconcert zum Besten des Orchesterpensionsfonds am 15. März: „Friedensfeier“-Festouverture von Reinecke, Cantate „Kampf und Sieg“ von Weber, Sinfonia eroica von Beethoven.

Mannheim. 4. Musikalische Akademie: „Anakreon“-Ouverture von Cherubini, Amoll-Symphonie von Mendelssohn; Arien von Haydn und Lotti, sowie Schumann'sche Lieder (Frl. Regan); Violinsoli (Hr. Wilhelmy).

Oldenburg. 3. Kammermusik: Bmoll-Claviertrio von Rob. Volkmann, Violoncellsonate in Adur von Beethoven, Dmoll-Claviertrio von Mendelssohn.

St. Petersburg. 6. Concert der Russischen Musikgesellschaft: Cdur-Messe von Beethoven, Cdur-Symphonie von Schubert, Claviervorträge des Frl. Wera Timanoff etc.

Regensburg. Als Friedensfeier im Stadttheater: „Coriolan“-Ouverture und Cmoll-Symphonie von Beethoven, Jubelouverture von Weber etc.

Sondershausen. Concert der „Erholung“: Ouverture zu „Ruy-Blas“ von Mendelssohn, Deutscher Triumphmarsch von Reinecke, 2 Sätze aus Schubert's Hmoll-Symphonie, Jubelouverture von Weber.

Stuttgart. Concert zum Besten des Wittwen- und Waisenfonds der königl. Hofcapelle: 3. Symphonie von Schumann, Violoncellconcert von Davidoff (Hr. Krumbholz) u. A. m. — 6. Kammermusik: Violoncellsonate von E. Bernsdorf, Gesangsscene von Spohr (Hr. Singer), Claviersonate in Ddur von Speidel (welche bereits für den vorhergehenden Abend angesetzt war), Fdur-Claviertrio von Schumann.

Weimar. 2. Abonnementconcert: „Germania“, Schlussgesang aus „Die gute Nachricht“ von Beethoven, Instrumentaleinleitung zu „Tristan und Isolde“ von Wagner, Violinconcert von Beethoven (Hr. Kömpel), Arie von Mozart (Frl. Brandt aus Berlin), „Fee Mab“, Scherzo für Orchester von Berlioz, Lieder von Liszt und Lassen, Musik zu Schiller's „Tell“ von C. Stör.

Wien. 4. Gesellschaftsconcert: „Ein deutsches Requiem“ von J. Brahms, Sopransolo mit obligater Violine von Mozart, Schubert's von Liszt instrumentirter Amoll-Marsch. — Concert der Pianistin Minna Winkler: Cmoll-Clavierquintett von Spohr, Fmoll-Concertstück von Weber, „Erlkönig“ von Schubert-Liszt, „Aufforderung zum Tanz“ von Weber-Tausig etc. — Concert des Pianisten Ign. Brüll: Claviertrio vom Concertgeber, Claviersonate Op. 111 von Beethoven, Lieder von Goldmark, Schumann und dem Concertgeber. — 2. Novitätensoirée von J. P. Gotthard: Violoncellsonate in Dmoll von Ign. Brüll, Sonate in Amoll für Arpeggione und Pianoforte und Sonate in Cmoll für Pianoforte zu vier Händen von F. Schubert etc.

Zittau. Concert der Gesellschaft „Erholung“: Beethoven, 4. Symphonie, „Egmont“-Ouverture, Stücke aus dem Ballet „Die Geschöpfe des Prometheus“ etc. — Gesellschaftsabend des „Orpheus“: Chor aus Wagner's „Meistersingern“, Chorlieder von G. Vierling, H. von Herzogenberg und P. Fischer, „Liebeslieder“ von Brahms etc.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Bremen. Am 8. d. M. beendete Hr. Scaria aus Dresden als Sarastro sein Gastspiel im hiesigen Stadttheater. — **Breslau.** Die italienische Operngesellschaft des Signor Pollini setzt ihre Gastdarstellungen im Stadttheater fort. Das letzte Auftreten der

Gäste ist vorläufig auf den 13. d. M. festgesetzt. — **Carlsruhe.** Die bisher am Stadttheater zu Bremen engagirte Coloratursängerin Frl. Deichmann wurde für das hiesige Hoftheater gewonnen und wird wahrscheinlich das durch den Abgang des Frl. Murjahn erledigte Rollenfach übernehmen. — **Cassel.** Die Concertsängerin Frl. Marie Breciszewska aus Berlin wurde an das hiesige Hoftheater engagirt und wird zunächst im Mai in drei Rollen debutiren. — **Chemnitz.** Frl. Louise Radecke vom Hoftheater zu Weimar gab am 9. d. M. als Prinzessin von Navarra („Johann von Paris") ihre vierte und letzte Gastrolle im hiesigen Stadttheater. Auf derselben Bühne setzte Frl. v. Reden aus Wien am 11. d. M. als Rezia ihre Gastdarstellungen fort. — **Cöln.** Am 12. d. M. eröffnete der königl. sächs. Hofopernsänger Hr. Scaria als Sarastro ein Gastspiel im hiesigen Thalia-Theater. — **Frankfurt a. M.** Bei der am 6. d. M. im Stadttheater zum Besten des Chorpensionsfonds stattgehabten Aufführung der „Zauberflöte" wirkte Hr. Th. Wachel als Tamino mit. Im Thalia-Theater setzen Frl. Julie Koch und Hr. Swoboda — entgegen unserer früheren Notiz — ihre Gastdarstellungen fort. — **Hamburg.** Als weitere Gastrollen im Stadttheater gab Signor Pancani am 7. d. M. den Othello in Rossini's gleichnamiger Oper und am 8. den Manrico im „Troubadour". Am 12. d. M. („Don Juan") gastirte hier Frau v. Voggenhuber aus Berlin als Donna Anna. Hr. Sontheim eröffnete sein hiesiges Gastspiel am 13. als Eleazar in Halévy's „Jüdin". Der Tenorist Hr. Nachbaur aus München wird binnen Kurzem hier zu einem Gastspiel im Stadttheater erwartet. — **Pest.** Hr. Franz Steger aus Mantua ist kürzlich hier eingetroffen, um während der italienischen Opernstagione im Nationaltheater zu singen. Im hiesigen deutschen Actientheater eröffnete Frl. Friederike Fischer aus Wien als Grossherzogin von Gerolstein eine Reihe von Gastdarstellungen. — **Wien.** Der Hofopernsänger Hr. Walter wird während seiner Ferien in Leipzig, Weimar, Mannheim und Cöln gastiren. Der Tenorbuffo Hr. Fischer vom Stadttheater zu Stettin hat von der hiesigen Hofoperntheaterdirection einen Gastspielantrag erhalten; falls der Sänger gefällt, wird er an Stelle des verstorbenen Hrn. Campe engagirt werden. Frl. v. Murska ist kürzlich von hier nach London gereist, um ihren dasigen Engagementsverpflichtungen nachzukommen. Die Sängerin wird jedoch im April hierher zurückkehren und drei Mal im Hofoperntheater auftreten. Frl Minnie Hauck wird wahrscheinlich auf 2 Jahre an das hiesige Hofoperntheater engagirt werden; die hierauf bezüglichen Verhandlungen sind dem Abschluss nahe.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 11. März: 1) „Christe, du Lamm Gottes", von R. Finsterbusch. 2) „Wie lieblich sind deine Wohnungen", von M. Hauptmann. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 5. März: 1) „Heilge Wunden jener Stunden", von D. Bortniansky. 2) „O crux ave spes unica", von Palestrina. — **Dresden.** Kreuzkirche am 12. März: 1) „Kyrie eleison" und 2) „Dona nobis pacem", von Täglichsbeck. — **Magdeburg.** Domkirche am 12. März: 1) „Sepulto Domino signatum est monumentum", Graduale von Valotti. 2) „Wenn ich in Todesnöthen bin", von Milchior Frank. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 12. März: 1) Messe in B, 2) Graduale „Sit nomen" und 3) Offertorium „Domine memento" von L. Rotter. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 12. März: 1) Festmesse von Wittassek. 2) Graduale (Altsolo) von Händel. 3) Offertorium (Sopran- und Violinsolo) von Proch. — c) Dominicanerkirche am 12. März: 1) Missa quadragesimalis in Dmoll, von Haydn. 2) Graduale (Duett für Frauenstimmen mit Chor) von Ritter v. Neukomm. 3) Offertorium („Revela", Sopransolo in Es) von X. — d) Mariahilfer Pfarrkirche am 12. März: 1) Vocalmesse von G. E. Stehle. 2) Graduale von Lickl. 3) Offertorium (Duett für Sopran und Alt) von Joh. Krall.

Opernübersicht.

(Vom 1. bis 11. März.)

Leipzig. Stadtth.: 5. Robert der Teufel; 8. Rigoletto. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 1. Troubadour; 2. Afrikanerin; 3. Lucrezia Borgia; 4. Margarethe; 5. Mignon; 6. Lohengrin; 8. Fra Diavolo; 9. Fidelio; 10. Jessonda; 11. Hugenotten. Kroll's Th.: 2. Traviata; 4. Zampa; 8. Favoritin; 10. Stumme von Portici. Réunion-Th.: 2. und 11. Postillon von Lonjumeau; 4. und 9. Regimentstochter; 5. Rübezahl (Conradi); 6. Schöne Galathea. Walhalla-Volksth.: 2. und 11. Czaar und Zimmermann; 3., 4., 5. und 6. Verlobung bei der Laterne; 10. Schöne Galathea. Friedrich-Wilhelmstädtisches Th.: 1. und 3. Pariser Leben. — **Bremen.** Stadtth.: 3. Joseph in Egypten; 8. Zauberflöte. — **Breslau.** Stadtth.: 1. und 5. Barbier von Sevilla; 3. Regimentstochter; 4. Rigoletto; 7. Troubadour; 9. Don Pasquale; 11. Don Juan. Lobe-Th.: 1., 3. und 10. Banditen. — **Cassel.** Königl. Hofth.: 2. Schweizerfamilie (Weigl); 5. Robert der Teufel; 7. Hugenotten. — **Chemnitz.** Stadtth: 2. Weisse Dame; 5. und 11. Oberon; 9. Johann von Paris. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 2. u. 4. Margarethe; 5. Martha; 8. Hugenotten. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 3. Czaar und Zimmermann; 5. Prophet; 8. Zauberflöte; 11. Hernani. Thalia-Th.: 2. Pariser Leben; 6. Schöne Galathea, Leichte Cavallerie; 9. Banditen; 11. Theeblume (Lecoq). — **Hamburg.** Stadtth.: Alessandro Stradella; 2. Troubadour; 3 und 9. Schöne Helena; 4. Rübezahl; 5. und 10. Die beiden Schützen; 7. Othello; 8. Troubadour. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 1. und 9. Teufels Antheil; 2. Tannhäuser; 3. Lucia von Lammermoor; 5. Margarethe; 7. Martha; 10. Lohengrin; 11. Barbier von Sevilla. — **Magdeburg.** Stadtth.: 5. Don Juan; 10. Stumme von Portici. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 1. Das Glöckchen des Eremiten (Aimé Maillart). — **München.** Königliches Hof- und Nationalth.: 2. Weisse Dame; 5. Oberon. — **Nürnberg.** Stadtth.: 10. Waffenschmied. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 2. Zehn Mädchen und kein Mann; 3. Margarethe; 10. Grossherzogin von Gerolstein; 11. Lohengrin. Czech. Nationalth.: 1. Magarethe. — **Regensburg.** Stadtth.: 1. Joseph in Egypten. 8. Waffenschmied. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 6. Ferdinand Cortez. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 1. Hernani. — **Wien** K. k. Hofopernth.: 2. Mignon; 4. Fliegender Holländer; 5 Prophet; 7. Freischütz; 8. Schwarzer Domino; 10. Romeo und Julie (Gounod). Carl-Th.: 4. Kakadu. Theater an der Wien: 1., 2., 3., 4., 8., 9., 10. und 11. Indigo und die vierzig Räuber.

Aufgeführte Novitäten.

Brahms (J.), „Ein deutsches Requiem". (Wien, 4. Gesellschaftsconcert.)

— — Claviertrio in Hdur. (Graz, Kammermusik des Hrn. Treiber.)

— — Ungarische Tänze f. Pianoforte zu 4 Händen. (Chemnitz, 3. Gesellschaftsabend der Singakademie. Düsseldorf, Dilettantenconcert.)

Bruch (M.), „Die Flucht nach Egypten", für Solo und Frauenchor. (Frankfurt a. M., 11. Museumsconcert.)

— — „Frithjof", für Männerchor. (Graz, Concert des Männergesangvereins.)

Brüll (I.), Claviertrio. (Wien, Concert des Autors.)

— — Violoncellsonate in Dmoll. (Wien, 2. Novitätensoirée von J. P. Gotthard.)

Döring (C. H.), Lyrische Stücke f. Pianoforte und Violine. (Leipzig, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Gade (N. W.), „Beim Sonnenuntergang". Chorwerk. (Chemnitz, Kirchenconcert.)

Gernsheim (F.), Violoncellsonate, Op. 12. (Cöln, 5. Kammermusik.)

— — „Römische Leichenfeier", für Chor und Orchester. (Bern, Concert der Liedertafel.)

Goldmark (C.), Suite f. Pianoforte und Violine. (Graz, Kammermusik des Hrn. Treiber.)

Liszt (F.), Scenen aus dem Oratorium „Die heilige Elisabeth". (Breslau, Concert des Bohn'schen Gesangvereins.)

Meinardus (L.), „Frau Hitt", f. Solo und Chor. (Altona, 2. Concert der Singakademie.)

Mühling (J.), „Meeresstille und glückliche Fahrt", Männerchor mit Orchester. (Concert des Autors.)

Reinecke (C.), „Friedensfeier"-Ouverture. (Magdeburg, 2. Symphonieconcert. Chemnitz, Kirchenconcert.)

Rheinberger (J.), Claviertrio in Dmoll. (Graz, Kammermusik des Hrn. Treiber.)
Rubinstein (A.), Claviertrio in Amoll. (Graz, Kammermusik des Hrn Treiber.)
Schubert (F.), Sonate in Amoll f. Arpeggione und Clavier. (Wien, 2. Novitätensoirée von J. P. Gotthard.)
— — Sonate in Cmoll f Pianoforte zu vier Händen. (Ebendaselbst.)
Stör (C), Tonbilder zu Schiller's „Tell". (Weimar, 2. Abonnementconcert.)
Svendsen (J. S.), Concert f. Violoncell mit Orchester. (Leipzig, 19. Gewandhausconcert.)
Volkmann (R.), Claviertrio in Bmoll. (Oldenburg, 3. Kammermusik.)
Wagner (R.), Instrumentaleinleitung zu „Tristan und Isolde". (Weimar, 2. Abonnementconcert.)
— — Chor aus den „Meistersingern". (Zittau, Gesellschaftsabend des „Orpheus".)
Zenger (M.), „1870", Symphonie. (München, Friedensfeier im Hof- und Nationaltheater.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 3 Auf welche Art Hr Prof. Hanslick sich Originalmanuscripte besieht. — Beethoven-Photographien. — Berichte und Notizen.

— — No. 4. Beurtheilung (Franz Jost's Verzeichniss sämmtlicher im Jahre 1870 in Deutschland und in den angrenzenden Ländern erschienenen Musikalien etc.). — Beethoven-Feier in München. — Berichte. — Mittheilungen aus Tageblättern und Zeitschriften.

Echo No. 10. Recensionen (R. Eitner's Hilfsbuch beim Clavierunterricht, Dr. O. Wolf's „Sprache und Ohr", F. Krieger's „Der rationelle Musikunterricht). — Kunstnachrichten. — Beilage: Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No 10. Recensionen (Compositionen von B. Ramann, F. W. Markull und J. H. Stuckenschmidt). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No 11. Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger (Compositionen von E Lassen und C. Reinecke).

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* J. Brahms' „Deutsches Requiem" kam neuerdings im 4. Gesellschaftsconcert in Wien und zwar nach dortigen Nachrichten mit intensivem Erfolg zur Aufführung.

* Der Riedel'sche Verein in Leipzig hat für den 26. d. M. ein Concert in Dresden in Aussicht genommen.

* „Welch ein Zeugniss für diese Musik!" ruft die „A. M. Z." bei Gelegenheit der Repetition einer sich an den Tod des Capellmeisters Eberle knüpfenden Folgerung der „N. Fr. Pr." aus, nach welcher der Verstorbene durch das unablässige Studium der Wagner'schen Werke seine geistige Gesundheit allmählich vollständig zerrüttet habe. Der Urheber obigen Ausrufs wird demnach ohne Anrathen von anderer Seite der gefährlichen Musik so weit als möglich aus dem Wege zu gehen suchen.

* Richard Wagner hat soeben ein Tonstück vollendet, welches schon seines Gegenstandes wegen nicht verfehlen wird, das Interesse der musikalischen Welt in hohem Grade in Anspruch zu nehmen — einen Kaisermarsch für Orchester, zur Verherrlichung des neu erstandenen deutschen Kaiserreichs.

* Joh. S. Svendsen's eben beendetes Violoncellconcert, welches kürzlich an einem Musikabend des Leipziger Tonkünstlervereins allgemeinen Beifall fand, ist auch auf das Programm des 19. Gewandhausconcertes gesetzt worden.

* Der Chorgesangverein Ossian in Leipzig feierte am 11. und 12. d. M. den 25. Jahrestag seines Bestehens.

* In Strassburg soll ein deutsches Theater mit kaiserlicher Subvention errichtet werden, als dessen zukünftigen Director man den Eigenthümer des Berliner Victoria-Theaters, Hrn. Cerf, bezeichnet.

* Die mit den ersten 25 Vorstellungen der Strauss'schen Operette „Indigo und die vierzig Räuber" im Wiener Theater an der Wien erzielte Bruttoeinnahme von 54000 fl. wird mancher Theaterleitung die Erwerbung dieses Werkes als verlockend erscheinen lassen. Bis jetzt hört man, dass dasselbe bereits in Graz in Vorbereitung ist und auch der zukünftige Director des Victoriatheaters in Berlin, Hr. Behr, sich das Aufführungsrecht desselben erworben hat, um mit demselben und einer ganz neu engagirten Gesellschaft am 1. September seine Direction zu eröffnen.

* In La Scala zu Mailand wurde Facchio's neue Oper „Hamlet" zum ersten Male gegeben, freilich so mangelhaft, dass die Aufführung eher einer ersten Probe glich.

* Die italienische Opernsaison im Coventgardentheater zu London wird diesmal schon Ende März beginnen. Frau Pauline Lucca soll bereits in der ersten Vorstellung mitwirken, während Frau Adeline Patti erst Anfang des Monats Mai in London eintreffen wird.

* Im Teatro della Pergola zu Florenz befindet sich eine neue Oper („Il Califfo") von M. Deschamps in Vorbereitung.

* Dr. Leopold Damrosch verlässt Anfang n. M. Breslau, um seinem neuen Wirkungskreis in New-York, der entgegen einer früheren Mittheilung hauptsächlich sein Directionstalent in Anspruch nehmen wird, zuzureisen. Die neue Stellung sichert dem Künstler bei nur halbjähriger Thätigkeit das anständige Fixum von 4000 Dollars. — Als Nachfolger des Hrn. Damrosch in Breslau bezeichnet man Capellmeister Seifriz aus Löwenberg, zu welchem Ersatz sich Breslau im Hinblick auf die künstlerische Vergangenheit des Betreffenden schon gratuliren darf.

* Friedrich Grützmacher, von seiner ruhmgekrönten Concertreise durch Holland zurückgekehrt, wo er sich den besonderen Dank der Musikfreunde durch Vorführung des Schumann'schen Concertes erworben hat, wird nach kurzem Aufenthalt in Dresden seinem ersten Auftreten in der österreichischen Kaiserstadt entgegeneilen.

* In einem Concert der Russischen Musikgesellschaft in St. Petersburg machte jüngst die 16jährige Pianistin Frl. Wera Timanoff, eine Schülerin Carl Tausig's, Aufsehen mit ihrem Spiel. Eine tüchtige Rivalin ist derselben in der eben in der russischen Hauptstadt eingetroffenen deutschen Clavierspielerin Frl. Laura Kahrer erstanden.

* Die Nachricht, dass Hr. Porges in München seine Directionsstellung aufgegeben habe, sind wir im erfreulichen Falle, dementiren zu können.

Gestorben. In Paris starb am 28. Januar der Organist Alexis Chauvet, über dessen Künstlerschaft unser heutiger Pariser Musikbrief nähere Auskunft gibt. — In New-York starb vom 6. zum 7. Februar der Chef und Gründer der dortigen Pianofortefabrik Steinway & Söhne, Heinrich Steinway.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: Bernhard Hopffer, „Friedrich Rothbart", für Männerchor und grosses Orchester, Op. 12, und Musik zu „Barbarossa", Festspiel von J. Hein. [Letzteres Werk soll am Friedensfest im Berliner Hofopernhaus zur Aufführung gelangen.]

Briefkasten. *A. W.* in *D.* Die eingesandten Programme sind theils zu alt, theils zu interesselos, als dass wir sie abdrucken könnten. Sie dürfen es daher unserem gewissenhaften Correspondenten nicht verargen, wenn er dieser „Soirées musicales", wie Sie diese Veranstaltungen als guter Deutscher nennen, nur kurz (s. No. 5) gedenkt. Eingehender spricht derselbe in No. 51 v. J. von P. S. — *G. F.* in *M.* Zuverlässige Antwort bereits in No. 10 an dieser Stelle gegeben. — *R. S.* in *B.* Allerdings wohnte in

kleiner Hülle schon oft ein grosser Geist; unsere Bezeichnung betraf übrigens nicht die körperliche, sondern die geistige Kleinheit jenes Herrn. — *H. L.* in *H.* Auf Ihre werthe Anfrage ist nicht gut rathen. Sie werden eher zum Ziele gelangen, wenn Sie sich in directes Einvernehmen mit dem Dirigenten eines tüchtigen dortigen derartigen Vereines setzen. — *C. F.* in *W.* Ihr Vorwurf kann nicht uns, sondern muss die Verlagshandlung treffen. Die neue Bandausgabe der Mozart'schen Symphonie-Partituren beruht nur auf einer Wiederbenutzung der alten Platten und zeigt auf den ersten Blick, dass eine Revision des Inhaltes zuvor nicht stattgefunden hat. Aus diesem Grunde sind auch die längst verpönten acht eingeschobenen Takte im Andante der Gmoll-Symphonie wieder mit in Umlauf gesetzt worden. Streichen Sie sie einfach, wie es Andere bisher gethan haben. — *A. W.* in *G.* Fahren Sie gef. mit diesen Sendungen fort.

Anzeigen.

[74.] **Friedr. Krätzschmer Nachf., Leipzig.**
Lithographische Anstalt. Steindruckerei. Notendruckerei.

[75.] In meinem Verlage erschien soeben:

„Du stolzes Deutschland freue dich".

Deutscher Siegesgesang
von
Gustav Schmidt,
Capellmeister am Stadttheater zu Leipzig
für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung
nach der Melodie:
„Wer ist der Ritter hochgeehrt"
aus:
Der Templer und die Jüdin
von
Dr. Heinr. Marschner.
Preis 5 Ngr.

Leipzig. **Friedrich Hofmeister.**

Neue Unterhaltungsmusik für Orchester.

[76.] Soeben erschien in unserem Verlage:

G. Weingarten,

Op. 98. Der kleine Rekrut. Galopp. $1\frac{1}{2}$ Thlr.
„ 119. Der Gemüthliche. Schottisch (Rheinländer). $1\frac{1}{4}$ Thlr.
„ 122. Amoretten-Mazurka $1\frac{1}{4}$ Thlr.
„ 123. Marsch des 55. Regiments. $1\frac{1}{3}$ Thlr.
„ 126. Rendezvous-Polka-Française. $1\frac{7}{12}$ Thlr.
„ 127. Liederkranz-Lanciers (Quadrille à la cour). $2\frac{5}{12}$ Thlr.

Dieselben können entweder mit grossem oder kleinem Orchester aufgeführt werden.

Sämmtliche Pianofortearrangements à $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Leipzig und *New-York*. **J. Schuberth & Comp.**

[77.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

Musikalien, musikalischen Schriften etc.

bestens empfohlen.

Wichtig für Bühnenvorstände.

[78.] In unserem Verlage erschien soeben:

Barbarossa.

Dramatisches Gedicht in einem Aufzuge
von
Julius Hein.
Musik von **Bernhard Hopffer.**

Die königl. General-Intendantur hat dieses schwungvolle Festspiel, das von einer vortrefflichen Musik höchst wirkungsvoll unterstützt wird, zur Aufführung im königl. Opernhause am Tage des Friedensfestes bestimmt.

Partitur, Clavierauszug, Orchester- und Chorstimmen liegen zur Versendung bereit.

Berlin. **Ed. Bote & G. Bock.** *(E. Bock.)*

[79.] Im Verlage von **Mitscher & Röstell** in Berlin ist soeben erschienen:

Bernhard Hopffer, Op. 11. **Fünf Märsche** für das Pianoforte zu vier Händen:

	Thlr.		Sgr.
No. 1. Fahnenmarsch	—	Thlr.	10 Sgr.
No. 2. Sturmmarsch	—	„	$7\frac{1}{2}$ „
No. 3. Landwehrmarsch	—	„	$7\frac{1}{2}$ „
No. 4. Trauermarsch	—	„	$12\frac{1}{2}$ „
No 5. Cavalleriemarsch	—	„	$7\frac{1}{2}$ „
Compl. Ausgabe	1	„	$7\frac{1}{2}$ „

—— Op. 12. **Friedrich Rothbart,** Gedicht von Em. Geibel, für vierstimmigen Männerchor und grosses Orchester:

	Thlr.		Sgr.
Clavierauszug	1	Thlr.	— Sgr.
Partitur	2	„	15 „
Orchesterstimmen	2	„	$22\frac{1}{2}$ „
Chorstimmen	—	„	20 „

Zur gefälligen Notiznahme.

Den geehrten Abonnenten vom dritten Quartal des vorigen Jahrganges des „Musikalischen Wochenblattes" sandten wir in diesen Tagen das als Prämie ihnen versprochene „**Literarische Verzeichniss der Tonwerke Robert Schumann's**" (48 Seiten in 4°). Dasselbe enthält neben den Angaben über die Zeit der Entstehung und Veröffentlichung der Compositionen die Titel derselben, die Ueberschriften zu den einzelnen Sätzen, die Tempo- und Taktbezeichnungen, die Tonarten, die Anfänge der Textesworte, die Anführung der Verleger und Preise, sowie der sämmtlichen Uebertragungen. Es dürfte demnach ebenso vom literarischen wie geschäftlich-praktischen Gesichtspuncte aus seiner Uebersichtlichkeit und Vollständigkeit wegen, deren Werth durch ein beigegebenes ausführliches Sachregister erhöht wird, für die Schumann-Literatur eine sehr werthvolle Bereicherung sein. Wir bemerken, dass die noch vorhandenen vollständigen Exemplare des ersten Jahrganges des „Musikalischen Wochenblattes" einschliesslich der als Prämien bereits gelieferten Verzeichnisse der Compositionen von Chopin, Mendelssohn und Schumann, sowie des in 8—12 Tagen unter Beischluss eines genauen Registers über den Inhalt des vorigen Jahrganges zur Versendung gelangenden systematischen Verzeichnisses der Schubert'schen Tonwerke bis auf Weiteres noch zu dem bisherigen Preise von 2 Thlr. von der Unterzeichneten bezogen werden können.

Die Expedition des „Musikalischen Wochenblattes".

Dem Auftrage der geehrten Verlagshandlung des „Musikalischen Wochenblattes", ein literarisches Verzeichniss der Tonwerke von **Robert Schumann** anzufertigen, habe ich durch eine den gegebenen Stoff möglichst genau und vollständig erschöpfende Arbeit zu entsprechen gesucht. Gleichwohl stelle ich nicht in Abrede, dass hier und da irrige Angaben oder Lücken in derselben sich vorfinden könnten. Mit grossem Danke würde ich darauf bezügliche Berichtigungen und Vervollständigungen entgegennehmen und ersuche ich deshalb alle Verehrer des Componisten, mir solche bei gegebenem Anlass direct oder durch die Verlagshandlung des „Musikalischen Wochenblattes" freundlichst zukommen zu lassen. Namentlich die Besitzer der ursprünglichen, jetzt vergriffenen Ausgaben bitte ich, dem angefertigten Verzeichnisse ihre Aufmerksamkeit schenken zu wollen.

Leipzig, im März 1871.

Alfred. Dörffel.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 24. März 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22\frac{1}{2}$ Ngr. berechnet. [Nr. 13.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

Die geehrten Leser

des „Musikalischen Wochenblattes", deren Abonnement mit dem laufenden Quartal, resp. mit No. 13 zu Ende geht, werden für den Fall, dass sie dieses Organ über diesen Termin hinaus zu erhalten wünschen, gebeten, desfallsige Bestellungen gefälligst rechtzeitig anbringen zu wollen, damit in der Zusendung keine Unterbrechung stattfindet. — Den werthen Jahresabonnenten gegenüber bedarf es natürlich dieser Erinnerung nicht.

E. W. FRITZSCH.

Kritik.
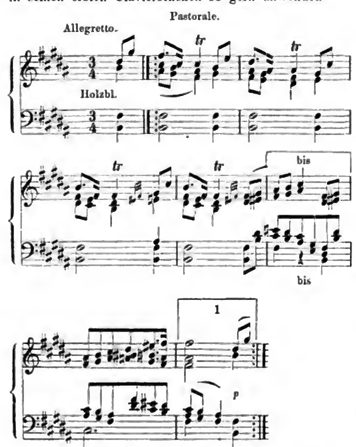
Anton Deprosse. „Die Salbung David's", Oratorium. Op. 30. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

(Schluss.)

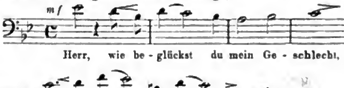
Bildet der erste, in der Stiftshütte sich abspielende Theil des Oratoriums gewissermaassen die Exposition des Dramas, so werden wir nun im 2. Theile in das letztere selbst versetzt, indem uns nun die Söhne Isai's, aus denen der erkorene König Israel's hervorgehen soll — aber noch nicht der Auserwählte, David —, vorgeführt werden. Bei dieser Gelegenheit können wir eine Eigenthümlichkeit, oder besser gesagt, Schwäche der Deprosse'schen Musik nicht verschweigen, nämlich den Abgang tiefer Charakteristik in einzelnen Sätzen. Oratoriennummern, welche ihrem textlichen Vorwurfe nach die verschiedenartigste Stimmung aussprechen, erhalten durch Deprosse fast das gleiche musikalische Colorit; die Aneinanderreihung der Perioden, der Zuschnitt der Sätze, selbst die Melodiebildungen bekommen eine gewisse Familienähnlichkeit, die gerade hier gewiss nicht am Platze. Die Ursache liegt eben in dem absoluten Musikerstandpuncte Deprosse's, der zuerst selbständige, schön abgerundete Musikstücke schreiben will und erst in zweiter Linie um charakteristischen Ausdruck bemüht ist. Gleich dieses erste Sextett der Brüder David's, Allegretto, $^3/_4$, Hdur, im 2. Theile hat eine offenbare Verwandtschaft des Colorits mit dem Gdur-Engelchor der ersten Abtheilung; wurden in diesem der erste Theil (in instrumentaler Weise) ohne zwingende textliche Nöthigung wiederholt, so geschieht dies im Brüdersextett sogar mit zwei Partien des Stückes: im Engelchor ist uns diese Wiederholung des „Du Volk des Herrn, lobsinge ihm" aus der Idee der nicht enden könnenden Lobpreisung Gottes noch eher erklärlich, hingegen wissen wir uns die wiederholte gegenseitige Aufforderung der Brüder, „in den Weinberg, auf das Feld zu gehen", absolut nicht zu deuten. Auch noch andere rein musikalische Willkürlichkeiten hat sich Deprosse in diesem Sextett erlaubt; was soll z. B. das melancholische Fismoll, zu den Worten: „Abends soll uns Rast erfreuen" (S. 42) gesetzt, was das höchst unerwartet, nur einen einzigen Takt lang eintretende molto ritardando (Takt 5, Seite 44) bei „auf das Feld"? —

Abgesehen von diesem Charaktermangel ist diese erste Nummer des zweiten Theiles, rein musikalisch betrachtet, ein reizendes Stück, von dem Sinne des Autors für Wohlklang, von seinem melodischen Talente

gibt sie neuerdings beredtes Zeugniss. Eingeleitet wird das Sextett von folgendem anmuthigen Pastorale der Holzbläser, das wir wenigstens zur Hälfte wörtlich anführen (man kann die Melodie dieses 1. Abschnittes einen Reflex Bach'schen Stils durch Schumann'sches Medium nennen, während im 2. nur noch Schumann als Vorbild zu erkennen: man denke an die B dur-Variationen für 2 Claviere), weil sie charakteristisch für Deprosse's Manier überhaupt ist, indem sich in der Melodie — wenn auch wesentlich modificirt — jener mazurenartige Lieblingsrhythmus des Componisten verbirgt, den er schon in seinen ersten Clavierstücken so gern anwendet.



Mit dem letzten Takte dieses Pastorale treten die Singstimmen ein, der Sopran singt genau das in der Oberstimme des 1. Theiles des Pastorale Enthaltene (natürlich mit Hinweglassung des Trillers auf cis, ais, fis) nach der Taktirung: „Lasst uns | froh zur Arbeit | gehn in den | Weinberg, auf das | Feld in den |" u. s. w.; — man sieht, Deprosse bekundet sich hier durch die Wahl der Tonart H dur nicht als Anhänger der Marx'schen Toncharakteristik. Wie die zwei Abschnitte des Pastorale werden auch die zwei Abtheilungen des Sextetts repetirt, dann folgt, analog der älteren Arienform, die Wiederholung des ersten Theiles, worauf (S. 44) mit dem Eintritt des Meno mosso die Begleitung des Orchesters schweigt und nun die Singstimmen für sich in einem überaus feinen, ebenso durchsichtigen als kunstvollen Gewebe sich fortspinnen; hier ist sogar in dieser polyphonen Illustration der Schlussworte: „Herr, segne unser Werk" — wirkliche Stimmung, das letzte Aushallen des H dur-Dreiklanges ist von weihevollster Wirkung; jetzt ergreift nochmals das Orchester (Streichquintett) das Wort und leitet mittelst des zweiten Abschnittes aus dem Eingangspastorale zum folgenden Recitativ des Isai, welches durch die von Lento maestoso im pp eintretende Orchesterbegleitung, sowie durch den bei der Schlussstelle: „Sinkt mit mir in die Knie voll Ehrfurcht" in Weber'scher Art eintretenden Quartsextaccord von C dur sehr wirksam (wenn auch etwas schablonenhaft) die nun folgende C dur-Arie des Samuel (6/4, Andante con moto) vorbereitet. Diese Arie selbst ist ein sehr würdiges, edles und stimmungsvolles Musikstück, obgleich wir eine im Wagner'schen Sinne recitativische Declamation der Textworte (ohne Wiederholung der letzteren) mit möglichst reicher, farbenprächtiger Orchesterillustration diesen sich einförmig fortspinnenden Sechsvierteln der strengen Arienform für der Situation weit entsprechender hielten. Kraftvoll und energisch (wie der Componist überhaupt zu schliessen versteht) geschieht die Anknüpfung an Isai's Antwort (an Samuel gerichtet), welche letztere ebenfalls in das Prokrustesbett einer Arie gezwängt wird, wie wir schon eingangs dieser Besprechung als überaus steif und jede poetische Illusion zerstörend hervorhoben. Doch trifft dieses Urtheil hauptsächlich nur den ersten Theil von Isai's Arie (G moll, Andante con moto, 4/4) — und selbst aus diesem spricht freilich mit Mendelssohn'schen Zungen — rein musikalisch betrachtet — ein warmes, inniges Gefühl; — denn mit den Worten: „Herr, wie beglückst du mein Geschlecht" beginnt eine völlig lyrische Partie, diese Worte sind weniger an Samuel, als im innigsten Dankesdrange an Gott selbst gerichtet, hier konnte die Musik sich in festen Formen ausbreiten: und es ist denn nun auch dem Componisten der unmittelbare Ausdruck dieser glückseligen Dankesstimmung aufs Schönste gelungen, die mit dem Molto più mosso in B dur eintretende süsse Melodie ist zugleich ebenso richtige,
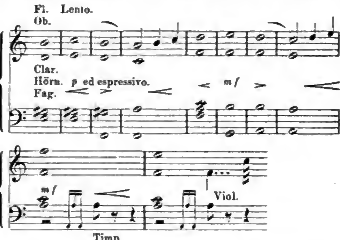


als edle Declamation des Textes, eigentlich, aber etwas forcirt, mehr geistreich erdacht, als wahrhaft empfunden, klingt der plötzliche Eintritt von Ges dur bei „Wie selig", sogleich wieder nach B sinkend (an eine Stelle in Meyerbeer's „Hugenotten", 4. Act, anklingend), auch die anschliessenden Modulationen erscheinen etwas fremdartig, um so schöner fällt dann der Chor mit der Melodie: „Herr, wie beglückst du sein Geschlecht" ein (dieses opernhafte sein stört hier, weil der Situation

entsprechend, nicht) — aber die bereits gehörten Modulationen bei der nun dem Chore wörtlich getreu zugewiesenen Stelle: „Wie selig“ lassen uns nun kalt, hier wäre eine neue, unerwartete und grossartige Steigerung am Platze gewesen — erst der reizende (sogar ein Motiv aus Wagner's „Meistersingern“ leise berührende) Instrumentalschluss überzeugt uns, wie sehr der Autor von inniger Empfindung erfüllt gewesen. In dem hier anschliessenden Recitativ Samuel's ist der wie gewöhnlich überraschende und wirkungsvolle Schlussübergang — nach A dur — hervorzuheben: in solchen Wendungen erinnert Deprosse vielfach an das Wagner'sche Vorbild.

Es ist nun mit den Worten Samuel's: „Auf eines Jeden Haupt will ich die Hände legen, bei dem Erwählten wird der Herr mir niederrufen“ in der Kienast'schen Dichtung der erste wahrhaft spannende Moment eingetreten. Alle Söhne Isai's mit Ausnahme David's sind um ihren alten Vater versammelt, der göttlichen Entscheidung harrend; im Herzen hofft Jeder der Auserwählte zu sein, mit Zuversicht geradezu Eliab, der Aelteste, im Bewusstsein seiner Körperkraft und überlegenen Geistesbildung, er hält sich für Isai's „besten Sohn“ und glaubt sich vor allen Uebrigen zum Könige Israels bestimmt, auch Isai selbst wünscht dem Lieblingssohne die Krone zuerkannt, während Samuel im Voraus überzeugt ist, nicht den übermüthig Stolzen, sondern den Demüthigsten werde der Herr sich an Saul's Stelle erwählen. Deprosse unternimmt es nun, in einem grossen Octett, A dur (S. 54—75 des Clavierauszuges), der drangvollen Gesammtstimmung des Momentes lebendigsten Ausdruck zu geben, dabei aber die an demselben betheiligten Personen in ihren speciellen Empfindungen möglichst zu individualisiren. So viel sich nach dem Clavierauszug beurtheilen lässt — hier könnte über die Wirkung eigentlich nur die lebendige Aufführung entscheiden — ist dem Componisten die Lösung der schwierigen Aufgabe vortrefflich gelungen. Die ernste, priesterliche Würde Samuel's, die überwallende väterliche Zärtlichkeit Isai's gegen Eliab, der siegbewusste Stolz des Letzteren heben sich prägnant aus dem dramatisch bewegten Musikstück heraus, während die Stimmen der übrigen Brüder David's mehr gleichförmig als ein Gemeinsames, aber doch echt polyphon sich von einander abhebend, behandelt sind. Die Motive dieses Octetts sind von keiner hervorragenden Originalität, die Orchesterbegleitung namentlich ist ganz Mendelssohn abgelauscht — aber die Ausführung geschieht in einem grossen unwiderstehlichen echt dramatischen Zug, welcher bei den kurzen, gleichsam ungeduldigen Ausrufen der Brüder: „Wen wird der Herr sich auserwählen — wen — wen?“ — sich gipfelt.

Im wirkungsvollsten Gegensatze hebt sich der zart in sich gekehrte Mittelsatz, in Es dur beginnend: „Wer singt ihm Dank im Jubelton“ (indem hier Samuel, Isai, und Eliab schweigen, wird das Octett zum Quintett) von dem drangvollen ersten Theil der Nummer ab, gerade hier ist Deprosse in contrapunctischen Wendungen, Umstellungen u. dgl. fast unerschöpflich — es bedürfte eben einer wirklichen Aufführung, um zu beurtheilen, ob der Componist nicht des Guten zu Viel gethan —; auch diese zweite anfänglich zögernd, fromm ergebungsvoll ausgesprochene Frage lässt Deprosse nun die Brüder immer inniger, leidenschaftlicher, hastiger vorbringen — und so führt er uns ganz überzeugend in den ersten Theil: „Es blüht die Hoffnung in uns Allen, und Jeder schaut sich schon am Thron — wen wird der Herr sich auserwählen?“ u. s. w. — zurück. Dieser erste Theil wird von Neuem — gesteigert — voll ausgeführt, dann kehrt auch der Mittelsatz wieder, diesmal in D dur anhebend, aus welchem — jetzt aber allen acht Stimmen zugewiesen — der Componist eine prächtige Schlusssteigerung, endlich den sehr kräftigen Schluss selbst in fest ausgehaltenen Halbnoten entwickelt. — Wir gestehen, dass wir uns, wenigstens beim Lesen dieses Musikstückes trotz der Länge desselben keinen Augenblick ermüdet fühlten, vielmehr, was charakteristischen Ausdruck der Stimmung betrifft, in dem A dur-Octett so ziemlich den Höhepunct des Oratoriums erblickten.

Auf dieses die Händeauflegung Samuel's einleitende Octett in A dur wird nun in A moll der feierliche Moment der ersteren selbst (Lento, alla breve) durch ein sehr stimmungsvolles Orchestervorspiel — sehr wirksam muss das dumpfe a und e der Pauken klingen — eingeleitet, in welchem wieder, wie auch in der folgenden Ensemblenummer, Wagner'sche Anklänge vernommen werden. Die Stelle (S. 76 d. Cl.-Ausz.)
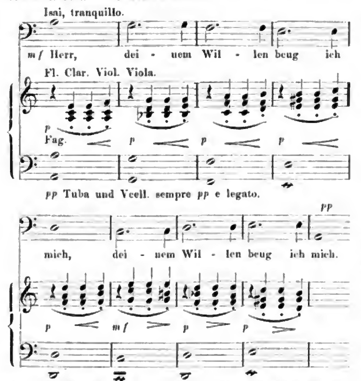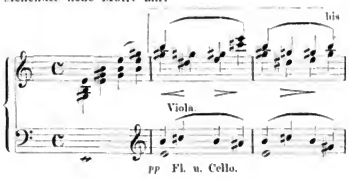


könnte ohne Weiteres im „Lohengrin“ stehen. Die Verwandtschaft mit Wagner wird noch offenbarer, wenn (Eintritt des Un poco più mosso) Samuel nach der Melodie der Orchestereinleitung: „Die Hände liess ich ruhn auf eines Jeden Haupte und blickte fragend auf zum Herrn, bei Keinem gab er ein Zeichen mir“ — verkündet und dazu das Orchester in jenen gleichmässig rhythmisirten Accorden (hier Sechsvierteln) begleitet, die in „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ so oft die Grundlage der süssesten und edelsten Melodien bilden (z. B. Gebet aus „Lohengrin“, Begrüssung des rück-

kehrenden Tannhäuser durch Wolfram, Pilgerchor, Lohengrin's Abschied an Elsa, u. s. w.). In der folgenden Ensemblenummer 7 ist namentlich durch das unruhige Orchestermotiv — das Stück steht gleichfalls in A moll (Agitato, $^4/_4$) — die schmerzliche Enttäuschung der Söhne Isai's treffend charakterisirt — der gemeinsamen Wehklage der fünf jüngern Brüder stehen die einzelnen Schmerzensrufe Eliab's (im Quintensprunge:
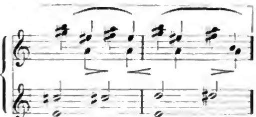


dramatisch gegenüber —; hierauf nimmt auch Isai das Wort und erklärt — unter folgenden eigenthümlichen etwas harten Orchesterharmonien:
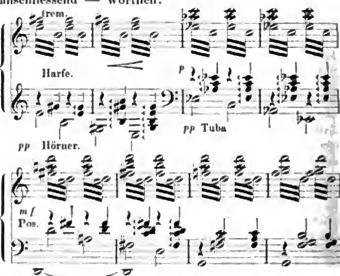




worauf Samuel nach einigen Ueberleitungstakten des Orchesters entgegnet: „Sprich, Isai, lebt nicht entfernt dir noch ein Sohn?" — Unmittelbar auf diese Frage Samuel's folgend, taucht im Orchester erst allein, dann zu den Worten Isai's: „Im Felde dort ist mit der Heerde noch mein David" die Begleitung bildend, nachstehendes neue Motiv auf:



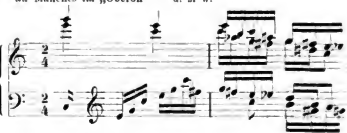
— die vier eingezeichneten Takte des Notenbeispiels wiederholen sich genau, wie wir es durch das bis anzeigen; gleich darauf modulirt der Componist — anschliessend — wörtlich:



mit dem hier *ff* erfolgenden Eintritt des C dur-Dreiklanges wird der Harfe allein das Wort überlassen, welche in Arpeggien die Ankunft des Engels einleitet, der nun mit den Worten: „Er ists, ihn hat der Herr erwählt" — David als den Auserkorenen Gottes bezeichnet.
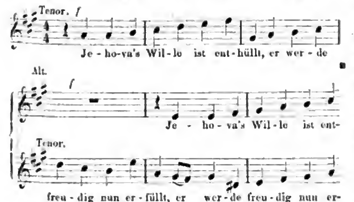
Wir haben die letzten Stellen wörtlich angeführt, weil sie in zweifacher Weise die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. In dem vorletzten Notenbeispiel — wir wollen es mit A bezeichnen — entdecken wir zum ersten Mal in Deprosse's Oratorium ein Leitmotiv im Sinne Wagner's und der neudeutschen Schule, dasselbe bezieht sich unmittelbar auf David; wenn in der ersten Nummer des 3. Theiles Isai's jüngster Sohn, die Lämmlein hütend, vor uns tritt, bekommen wir diese verschränkten Harmonien *) erst als Orchestereinleitung

*) Rein musikalisch betrachtet, weist die Stelle bei ihrem ersten Eintritt und noch mehr später im 3. Theile, besonders in der Accentuirung, auf Weber zurück: man denke an die Orchesterbegleitung zu Euryanthe's Cavatine: „Glöcklein im Thale" — an Manches im „Oberon" — u. s. w.



— dann als Begleitung der Arie David's — freilich weit ausgeführt wieder — zu hören. — Indem nun Deprosse mit diesem ersten Leitmotiv eine der hervorragendsten formellen Eigenthümlichkeiten Wagner's sich aneignet, versenkt er sich unwillkürlich — in den nächstfolgenden Takten, Notenbeispiel B — ganz in die Wagner'sche Stilweise: Diese kühne Modulation Edur, Asdur, Gdur, Cdur, die Instrumentirung, besonders die eigenthümliche Anwendung der Harfe: das Alles findet seine vorbildenden Seitenstücke in den Musikdramen unseres grössten lebenden Tondichters. —

Nachdem der Engel Gottes Willen enthüllt, fällt Isai und nach ihm Eliab mit dem Ausruf des Erstaunens „David!" ein, welche Empfindung die Brüder mit den gemeinsam gerufenen Worten: „Der jüngste unter uns!" noch mehr bekräftigen, Samuel aber äussert: „Der Engel hat genannt den Auserwählten, ich eile ihn zu salben". Dieser mit Un poco più animato beginnende Anhang der Ensemblescene (No. 7), welchem eine charakteristische, rollende, übrigens echt Mendelssohn'sche Orchesterbegleitung zu Grunde liegt, wird ganz situationswidrig, wieder rein nur aus Gründen formeller Symmetrie — **wiederholt**, dann erst bildet der Componist einen markigen Orchesterschluss auf dem Edur-Dreiklang, welcher, als Quartsextaccord von Adur genommen, die Brücke zu Nummer 8, dem grossen **fugirten Schlusschor** (Maestoso, ma non troppo lento, Adur, $^4/_4$) bildet. Leider müssen wir diese Schlussfuge als die schwächste Nummer der so interessereichen zweiten Abtheilung erklären. Nicht als ob wir etwa an der Arbeit, am Satze Etwas auszustellen hätten, da vielmehr derselbe streng den herkömmlichen scholastischen Regeln entspricht, aber das zuerst im Tenor (mit Viola, Violoncello und Fagott unisono) eintretende Thema:



ist in Declamation und Erfindung so steif-hölzern, wie nur möglich, selbst der grösste Meister hätte aus diesem keinen besonders hervorragenden Bau zu Stande gebracht, Deprosse aber sagt uns mit den acht Seiten seiner Durchführung auch kein Jota mehr, als schon im Thema enthalten ist: dieser Schlusschor kann daher in seiner peinlichen Monotonie (in den Singstimmen fast lauter gleichmässige Viertel) nicht anders als abschwächend wirken und höchstens (wie die überaus correcten Fugensätze des auf den englischen Musikfesten so gefeierten J. R. Schachner) bei unseren insulanen westlichen Grenz- und Stammesnachbarn Gefallen erregen.

Der Schauplatz des dritten und letzten Theiles ist das Feld, auf welchem David, der jüngste Sohn Isai's die Schafheerde hütet, noch ohne Ahnung von dem glanzvollen Glücke, das ihm bald zu Theil werden soll. Gleich die erste Nummer — eine **Arie** (Ddur, Con moto tranquillo, $^4/_4$) — ist David zugewiesen; er lockt die ihm anvertrauten Lämmlein zu sich heran und fordert sie kindlich-naiver Weise auf, in Gemeinschaft mit ihm den Herrn zu loben. Die Composition dieser Arie zeigt uns den Autor wieder von seiner liebenswürdigsten Seite, die Singstimme tritt, declamatorisch behandelt, hinter der überaus reizenden Orchesterbegleitung mehr zurück. Letztere ist aus dem in der Ensemblenummer 7 der vorigen Abtheilung bereits vorübergehend angedeuteten Leitmotiv — reich ausgeführt — herausgebildet. Der ursprünglich, wie bemerkt, Weber'sche Charakter des Leitmotivs verwischt sich bei der im Allgemeinen mehr Schumann'schen Art der Weiterentwickelung. Das **Colorit** dieser Nummer (in welcher uns nur wieder einige unmotivirte Mollwendungen stören) erinnert an die besten Vocalsätze von Rubinstein. Ungemein liebenswürdig-naiv klingt der alterthümliche jedesmalige Strophenschluss der Arie (S. 93, Takt 6 und 5 von unten, S. 94, die drei letzten Takte, die melodische Schlussfigur das erste Mal der Clarinette, später der Oboe anvertraut); recht lebensvoll, dramatisch-bewegt schliesst sich (S. 95) ein kurzes **Recitativ David's** an, welcher unerwartet den Bruder Eliab herannahen sieht.

Das folgende **grosse Duett** der Brüder Eliab und David (Agitato, Hmoll, $^4/_4$) enthält formalistisch kaltlassende, aber auch sehr eigenthümliche, fast möchte man sagen geniale Züge. Zu ersteren rechnen wir gleich den ersten Abschnitt des Duetts, welcher, die dreitheilige Arienform festhaltend, später als 3. Theil des Musikstücks nochmals gebraucht wird, — auch der Mittelsatz (Molto meno mosso, $^3/_4$), in Emoll beginnend, liesse wohl eine andere Auffassung zu — hier sowohl wie in der Melodie des ersten Abschnittes ist das Mendelssohn'sche Vorbild unverkennbar; von S. 100 (Animato, „Dass ich entsagen soll") trifft der Componist wieder den überzeugendsten Ausdruck, zu dramatischer Höhe erhebt er sich im Allegro con brio, $^4/_4$ (S. 101), in den wenigen so höchst markirt declamirten Worten verstand er es, uns mit einem Schlag den ehrgeizig-stolzen Charakter Eliab's plastisch hinzustellen; wir vergessen über der andringenden Energie des Ganzen gerne einige allzugewagte Modulationen. Der nach diesem aufgeregt leidenschaftlichen Abschnitte S. 102 wiederkehrende erste Theil (in Hmoll) wirkt etwas abschwächend, wogegen im Più animato die „Stimmen" der Brüder sehr charakteristisch geführt werden; auch der Ausgang des ganzen Duetts (in Hdur) ist edel und stimmungsvoll, nur die Solocadenz der Singstimme erscheint uns nicht vocalmässig, sondern in Händel'scher Manier mehr als eine Imitation eines Orgelpräludiums gedacht.

Uebrigens treffen wir in diesem Brüderduett schon früher (S. 97) wieder auf eine Art Leitmotiv, wenn nämlich Eliab nach der Melodie des die 3. Nummer der 3. Abtheilung bildenden Priestermarsches David von dessen bevorstehender Salbung als König Israels in Kenntniss setzt. Das Erstaunen David's über das ihm gänzlich unerwartet kommende Glück wird hierauf durch den unmittelbar nach D dur etwas hart eintretenden (S. 97, Takt 8) C moll-Dreiklang charakterisirt (auch die weitere Modulation nach Des dur und Es moll geschieht etwas unvermittelt). Nach dem H dur-Schlusse des Brüderduetts macht Eliab David auf die herannahenden Priester aufmerksam mit den Worten: „Sieh hin, schon naht dein Glück"; die Modulation wendet sich hier nach D dur und es erklingt nun, anfangs von den ehrfurchtsvoll bewundernden Ausrufen David's begleitet, jener Priestermarsch (Tempo di marcia, D dur), dessen Hauptthema wir bereits im Brüderduett kennen gelernt haben. Dieser Priestermarsch ist den Motiven nach sehr glücklich erfunden (der anfängliche Rhythmus erinnert an Schubert), auch versteht es der Componist, den Satz wirksamst zu steigern, das innig singende Trio bildet einen wohlthuenden Gegensatz zu dem kräftig frischen Schritte des Hauptsatzes, voll dramatischen Lebens schliesst sich an den zuletzt zu höchster Kraft anwachsenden, zugleich in immer höhere Tonlagen geführten Priestermarsch Samuel's Recitativ: „Seht! — Dieser ists, du gotterkorner Knabe!" (modernste Haltung — könnte wieder nach Declamation und Begleitung ohne Weiteres im „Lohengrin" stehen). — Auch der eigentliche Act der Salbung wird uns von Deprosse in der nächsten Nummer: Andante sostenuto, D dur, $^6/_4$, in kurzen kräftigen Strichen gezeichnet: Samuel beginnt unter dem aufgeregten, bald sich zu einem grossen Crescendo aufraffenden, bald wieder zurücksinkenden unaufhaltsamen Vibriren des Orchesters den Salbungsgesang, mit Kraft fällt sodann der ganze Chor nach derselben Weise ein: „Mit diesem Oele senke sich der Geist des Herrn auf dich herab", der Chor schliesst in D, recht anmuthig, jedoch entschieden Spohr'sch modulirt das Orchester (vier Violinen selbständig) in einem Nachspiel von 9 Takten nach F — an die Arie Samuel's, No. 5, Tranquillo, F dur, $^2/_4$, anknüpfend. Wenn wir von mehreren Stellen des Deprosse'schen Oratoriums bemerkten, sie könnten durchaus in einem Wagner'schen Werke, z. B. in „Lohengrin", vorkommen, so müssen wir erklären, der ganze Hauptsatz dieser Arie könnte recht gut einen integrirenden Theil von Spohr's „Jessonda" bilden, mit welcher Bemerkung wir die — übrigens liebliche, aber eben durch die Spohr'sche Wendung in die Dominante von D moll weichlich-sentimentale — Nummer hinlänglich charakterisirt haben. Der Mittelsatz von Samuel's Arie, Più animato, $^3/_4$, gehört mehr Mendelssohn als Spohr an, derselbe bietet ausser der reich geführten, charakteristischen Begleitung keine hervorragenden Eigenthümlichkeiten. Keines der originellsten, aber eines der frischesten, durch seinen einheitlichen Zug wirksamsten Stücke des Oratoriums darf der folgende Frauenchor, Chor der Engel, F dur, $^6/_8$, Allegro, genannt werden.

Das Thema



mit gleichmässiger Achtelbegleitung des Orchesters verräth eine rhythmische Verwandtschaft mit dem Finale aus Mozart's Streichquartett in Es (No. 4 unter den Haydn gewidmeten Quatuors), dass man fast an eine bewusste Reminiscenz glauben möchte, die Art der Ausführung ist hingegen vollkommen Mendelssohn abgelauscht. Von hier bis an den Schluss des Oratoriums vertraut sich überhaupt Deprosse der Aegide Mendelssohn's so — fast möchte man sagen — blindergeben an, dass wir uns ein näheres Eingehen in die einzelnen Musikstücke um so eher ersparen können.

Gleich die folgende Arie des David (Allegro moderato, D dur, $^4/_4$), welche uns veranschaulichen soll, wie durch das heilige Oel plötzlich der Geist des Herrn über den einfältigen Hirtenknaben gekommen, sodass er nun den Himmel offen sieht und da droben hoch der Engel Chor vernimmt, eine Situation also, für welche sich der Componist hätte die feurigste, aus Eigenem strömende Tonsprache aufsparen sollen, verzichtet auf die letztere vollständig und redet etwas weitschweifig mit Mendelssohn'schen Zungen. Interessant ist nur die aus dem Thema des unmittelbar vorhergehenden Engelchores entwickelte Orchesterbegleitung. Nicht minder Mendelssohn'sch, als die Arie David's, gibt sich eine weitere Arie Isai's; diese Aneinanderreihung von lauter regelrechten Arien älterer Form gegen den Schluss des Werkes hin in einem Moment, wo (eigentlich schon vom Acte der Salbung an) das dramatische Interesse erschöpft ist — da der Dichter es nicht verstand, das an sich so glücklich erfundene Nebenmotiv von Eliab's Groll und Eliab's Versöhnung durch klar hervortretende Zeichnung zu einem wahren Gebet für unsere Theilnahme zu erheben —, erscheint mehr als bedenklich; hier musste möglichst knapp, entscheidend, Schlag auf Schlag die Situation gezeichnet und dann die ganze musikalische Kraft, der volle Reichthum des Ausdrucks, über welche der Autor gebot, in weitester Ausführung in den Schlusschor — als Schwerpunct — verlegt werden; statt dessen spannen uns Dichter und Componist — der Letztere vor Allem durch eine Fülle von beschaulicher Musik, wo wir schon der grössten Schlusssteigerung gewärtig sind — fast systematisch ab, sodass uns die letztere, wenn sie nun wirklich eintritt, nicht mehr recht frisch findet. An und für sich ist der Mittelsatz von Isai's Arie, welcher an die älteren Meister, selbst an Haydn's „Schöpfung", anknüpft, edel

und weihevoll gedacht, die ganze Arie wird durch ein Clarinettpräludium eingeleitet, welches offenbar mit seinen gleichmässigen bald anschwellenden, bald abnehmenden Triolen das sanfte Emporsteigen des Opferrauches, von welchem Isai gleich darauf spricht, „malen" soll, und dass sich dies Präludium consequent in Ddur hält, geschieht wohl, um das Bdur von Isai's Arie um so schärfer und charakteristischer herauszuheben. In der mit „agitato" bezeichneten G moll-Stelle: „Mein Eliab, die Augen füllen Thränen" — man beachte besonders die rollenden Orchestertriolen — haben wir den Grundcharakter Mendelssohn's: leidenschaftlich nervöse Unruhe, nicht wahrhaft männliche, aus der Tiefe strömende Leidenschaft — gleichsam in nuce vor uns. Die Versöhnung und Ergebung Eliab's wird in Isai's Arie (S. 123) ziemlich kurz abgethan — warum liessen Dichter und Componist nicht Eliab selbst noch zum Schlusse persönlich reden? — Isai wirft sich mit Eliab und seinen übrigen Söhnen zu innigem Gebete vor dem Herrn nieder (der von uns bereits erwähnte Mittelsatz der Isai-Arie, Calmato, Bdur) und von Neuem „steigt der Opferrauch so sanft empor, wohlgefällig schaut Jehova herab". —

Der Schlusschor, erst Allegro maestoso, dann Allegro con brio — alla breve, D dur — hat nun nur noch den allgemeinen Jubel über die vollzogene segensreiche Königssalbung, sowie im „Halleluja" die Lobpreisung Jehova's zum Ausdruck zu bringen. Auch auf diesen Chor hat Mendelssohn speciell mit seiner Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" vernehmlich genug eingewirkt, im Uebrigen aber gehört derselbe zu den glänzendsten und wirksamsten Stücken des Werkes, er entspricht in harmonischer Weise dem Eingangschore, D moll, „Du Herr der Könige", des Oratoriums; um was in letzterem zu dem Herrn gefleht wurde — in Zürnen und Grollen über den ungerechten König, in inbrünstigem Verlangen nach einem besseren Regenten — das ist jetzt in herrlichster Weise erfüllt.

Die letzten Seiten des Oratoriums, von S. 140, Più animato, angefangen, für welche der Componist mit Geschick die eigentliche Steigerung aufgespart, werden gewiss nicht anders als zündend wirken, ja hoffentlich auch ein grösseres Publicum die Ermüdung vergessen machen, in welche es durch die unmittelbar vorhergehenden schwächeren Nummern ohne Zweifel versetzt wurde. —

Wir scheiden hier von Deprosse's Oratorium, indem wir demselben eine recht baldige öffentliche Aufführung in grossartigem Maassstabe wünschen, damit dem mit so viel Eifer und Hingebung gearbeiteten, von so reichem Talente zeugenden Werke sein Recht werde, aber noch mehr, damit das vielköpfige Publicum selbst sein Urtheil spreche und sich entscheide, ob selbst bei so eminenter rein musikalischer Begabung, als sie Deprosse unstreitig vor vielen seiner Zeitgenossen eigen, ein wahrhaft künstlerisches, fortschrittliches Princip zu entbehren sei oder nicht, ob ein reicher musikalischer Inhalt, in unfreier, unselbständiger Manier dargebracht, auch heute noch völlig willige, theilnahmsvolle Empfänger finde oder nicht.

Gestalte sich der Erfolg aber, wie er wolle, Deprosse wird gewiss mit dem in der „Salbung David's" Geleisteten sich nicht zufrieden geben, sondern höhere Ziele anstreben, zu welchen ihn seine aus so mancher Stelle des Oratoriums, aus den Schlusschören des 1. und 3. Theils, aus dem Adur-Octett, aus den meisten Recitativen hervorleuchtende dramatische Begabung vor Allem hinweist. Wenn sich dereinst dieses grosse und edle Talent von den ihm noch allseits anklebenden Schlacken falscher Pietät, welche Formel für Form hält, wird gereinigt haben, haben wir vielleicht einen neuen Mitkämpfer an der machtvollsten und vollkommensten Kunstform unserer Zeit — am musikalischen Drama zu begrüssen. —

Dr. Th. Helm.

Die Flügel- und Pianofortefabrik

von **J. L. Duysen** in Berlin.

Längst ist es in musiklexikalischen Werken Sitte, neben den Biographien der Tonkünstler auch denen der Instrumentbauer eine ehrende Aufmerksamkeit zu schenken, da die Geschichte in früherer und neuerer Zeit die Bemühungen beider Kunstzweige als gleichnothwendige für die Entwickelung der Musik auffasst. So soll denn nun auch im „M. W." neben den bereits durch Bild und Schrift gewürdigten Musikern der Vergangenheit und Gegenwart wenigstens der hervorragenderen Instrumentschöpfer in gleicher Weise gedacht werden. Indem wir dieser erweiterten Aufgabe gerecht zu werden beginnen, bieten wir hiermit den Lebenslauf eines besonders um den Flügelbau sich verdienstvoll bemerkbar gemacht habenden Berliner Kunstindustriellen.

So weit die deutsche Zunge klingt, windet jeder Deutsche gern sein Vorzüglichstes in den Kranz des Nationalen. Die Ergebnisse der jüngsten Tage geben hiefür Beweise in Fülle, denn fast von allen Puncten der Erde beeilen sich die Brüder, ihre Arme und Habe freiwillig der Quelle ihres Seins als Anhänglichkeitstribut zu zollen.

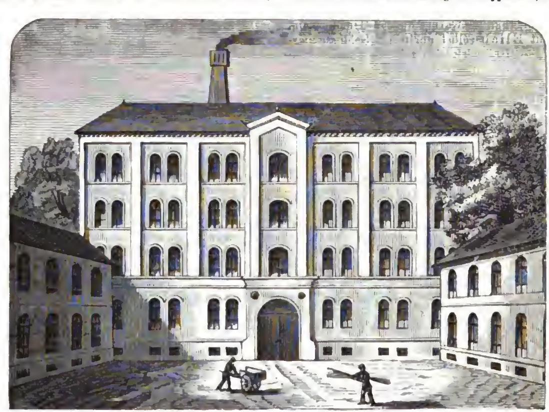
Dies ist nicht ein vorübergehender Zug unseres Volkscharakters, der durch das Blinken des Glanzes der Waffenthaten unserer Söhne und Brüder wachgerufen wurde, sondern es ist eine Lebensnothwendigkeit aller germanischen Sprossen. Diese Sprossen erkühnen sich zwar nicht, den Boden der von ihnen im grösseren Vereine eingenommenen Erdscholle als heilig und unantastbar auszuposaunen, noch fordern sie von anderen Erdensöhnen eine Anerkennung solcher Erklärung: aber der Lebenslauf eines jeden Deutschen gibt einerseits davon Kunde, wie ihm im tiefsten Innern Deutschlands Fluren heilig sind, indem er als Jüngling sich eine bleibende Stelle oder als Greis eine Ruhestätte für die Ewigkeit darin zu erringen strebt; und andererseits ergibt sich fast von selbst, dass diese Stätte jedem Anderen unantastbar wird, da die Kraft der beisammen sich Brust an Brust schaarenden Wacht, welche sich um dieselbe stellt, wenn die Nothwendigkeit eine solche fordert, dies bedingt.

Auch der Lebenslauf unseres Kunstindustriellen bestätigt diese Wahrheiten in mehrfacher Weise.

In den Zeiten, wo Schleswig-Holstein noch unter dem Scepter der dänischen Fremdherrschaft schmachtete, lehrten auch dort die Väter ihren Kindern, dass sie mit ihrem Herzen dem Mutterlande anzugehören haben. Die Nachkommen der Friesen konnten es nicht vergessen, dass ihre Vorfahren einst glücklichere Tage in Gemeinschaft mit ihren Stammesbrüdern verlebt hatten, als sie ihnen die dänische Genossenschaft bereitete. Deutsches Denken und Fühlen blieb ihnen eigen durch Jahrhunderte und erhielt

ihre traditionelle Sehnsucht nach einem wieder zu gewinnenden Anschluss an das deutsche Vaterland.

Auch die Eltern unseres Kunstindustriellen, Gutsbesitzer in Schleswig-Holstein, folgten dem landesüblichen Brauch bei der Erziehung ihres ihnen zu Flensburg am 1. August 1821 geborenen Sohnes J. L. Duysen. Da es ihrem praktischen Sinne jedoch als Hauptbedingung für eine richtige Lebensrichtung ihres Lieblings erschien, dass derselbe sich einem Berufe widme, der einen leichten Wechsel des Aufenthaltes gestattete, und bei dessen Wahl die eigenen Wünsche des Kindes mit zu Rathe gezogen würden, so konnte es nicht ausbleiben, dass die Eltern und der Sohn sehr bald über die Wahl seiner künftigen Berufsthätigkeit einig wurden. Ein besonderes Wohlgefallen des Knaben an Sang und Klang und seine Vorliebe für technische Beschäftigungen liessen ihn eine sich darbietende Gelegenheit, bei einem tüchtigen Instrumentbauer zu Flensburg in die Lehre zu treten, mit der freudigen Hoffnung erfassen, dass sich ihm hier ein Lebensberuf eröffne,



Die Flügel- und Pianofortefabrik von J. L. Duysen in Berlin.

welcher ebenso seinen Neigungen wie seinen jugendlichen Zukunftsplänen entsprechen könnte, und — er hatte sich in seinen Erwartungen nicht getäuscht.

Nach Vollendung seiner Lehrzeit hatte der Jüngling es in der Kunst des Pianobaues so weit gebracht, dass er in seiner Geburtsstadt nichts Neues mehr lernen konnte. Zur Vervollkommnung seiner Kenntnisse trat er deshalb eine Reise durch Deutschland an und nu allen grösseren Orten desselben, wie Wien, Leipzig, Dresden, München, Stuttgart etc., arbeitete D. in den bedeutendsten Pianofabriken, Alles, was seine Kunst betraf, zum Gegenstand der Beobachtung und des Studiums machend. In Berlin, wo er besonders lange unter der Aegide des damals dort sehr geschätzten königlichen Hofinstrumentbauers Voigt arbeitete, beendete D seine Wanderjahre. Hier war es, wo er den Gedanken, ferner nur selbständig sein Wissen und Vermögen für die Mitwelt auszunutzen, zur Reife brachte, da die Abhängigkeit ihn oft gezwungen hatte, gegen sein besseres Erkennen handeln zu müssen.

Mit den durch seinen Fleiss erworbenen materiellen und geistigen Fonds eröffnete D. 1860 eine Flügel- und Pianofabrik in Berlin. Anfangs hatte sein Geschäft nur eine bescheidene Ausdehnung; bis zum Jahre 1867 aber gewann dasselbe schon einen solchen Umfang, dass er, um allen Anforderungen genügen zu können, zum Erwerbe eines eigenen Grundstückes und zum Bau eines grossen Fabrikgebäudes schreiten musste. In der grossen Friedrichsstrasse fand er ein seinen Zwecken entsprechendes Besitzthum, welches ausser schon vorhandenen geeigneten Räumlichkeiten noch Platz genug zur Aufführung sonst nothwendiger Gebäude hatte. In diesem Besitzthum dienen jetzt die unteren Räumlichkeiten des Hauptgebäudes, Saal nebst vielen Nebenpiècen, fast einzig zur Aufstellung fertiger Instrumente. Weit hinter diesem Hause errichtete D. seine jetzige Fabrik, in welcher jedem Zweige der Pianobaukunst eine Stätte gewidmet ist. In jeder Beziehung aufs zweckentsprechendste eingerichtet, erhielt sie durch ihre Stellung ein Doppellicht, was durch keine in ihrer Nähe auf Nachbargrundstücken auszuführende Bauten beeinträchtigt werden kann, sodass Hunderte von Arbeitern sich hier auf einen verhältnissmässig engen Raum beschränken können, ohne an Luft und Licht und somit an der auch von ihnen abhängigen Arbeitslust einen störenden Mangel zu empfinden. Tischler, Bildhauer, Schlosser, Drechsler und Instrumentbauer haben alle an gesonderten Plätzen ihre Arbeit auszuführen.

Durchschreiten wir jedoch die Räume selbst.

Im Souterrain befindet sich die Schlosserei; in den Parterreräumen werden die Instrumentkörper gebaut; eine Treppe hoch wird polirt; in der dritten Etage werden die Resonanzböden gefertigt, eingesetzt und bezogen und in der vierten findet die Zusammensetzung aller Theile statt, wozu aus den Seitenflügeln die noch fehlenden Bestandtheile geliefert werden, und zwar aus dem rechten die Drechsler- und Bildhauerarbeiten und aus dem linken die selbstgefertigten Mechaniken. Eine Bahn führt dann die so in ihrem äusseren und inneren Bau vollendeten Flügel und

Pianos zur Erde zurück in die Station, wo dieselben regulirt und intonirt werden. Aus dieser Station gelangen sie endlich in des Werkmeisters Atelier zur letzten Prüfung; von wo sie entweder in die Ausstellungsräume gebracht werden oder in die weite Welt wandern, um dort ein lautes Zeugniss über Wollen und Vermögen des Fertigers zu geben. Wir übergehen hier die Beschreibung der Bodenräume und der anderen Baulichkeiten, welche zur Aufstapelung von Nutzholz und zur Unterbringung von Pferden und Wagen für den Instrumenttransport etc. dienen, indem wir jeden Interessenten auf die eigene Anschauung dieser hier gleichfalls nothwendigen Nebeneinrichtungen verweisen möchten. Gewiss wird sich Niemand beim Besuche dieser bedeutenden Anstalt des Gedankens erwehren können, dass er hier mehr gefunden, als er von einer blossen Beschreibung erwarten dürfte.

Und diese ausgedehnten, dem Instrumentbau gewidmeten Räume, ein Monument des äusserst praktischen Sinnes ihres Erbauers, scheinen bald zu enge zur Herstellung aller der Tonwerkzeuge zu sein, welche das musikalische Publicum aus denselben begehrt, da sich der schon sehr ausgebreitete Markt der D.'schen Instrumente noch immerfort erweitert. Diese Ausbreitung verdankten diese Fabrikate einzig der echt deutschen Empfehlungsart durch sich selbst. Nicht allein Berlin und die deutschen Lande bestätigen durch ihr Verlangen nach D.'schen Flügeln und Pianos die Anschauung von D.'schen Werken, sondern Buenos-Ayres und andere überseeische Länder beweisen durch ihre jährlich sich steigernden Anforderungen dasselbe; selbst die Kriegszustände, welche der französischen Instrumentbaukunst ein Halt geboten, haben in Holland, England und Spanien dieser Fabrik neue Absatzquellen eröffnet, die nach D.'schen Erlebnissen nicht vorübergehender Natur sein dürften.

Suchen wir den Gründer dieser Kunstbauanstalt schliesslich selbst noch in seinem Atelier auf. Dort findet man denselben entweder über eine grosse Zeichenplatte geneigt, neue Constructionen mit dem Stifte in der Hand entwerfend, oder mit dem Eisen thätig, die fertigen Instrumente bis ins Kleinste musternd. Dies Construiren und Nachmustern ist jedoch nicht die Folge einseitig angestellter Calculs, sondern eines fortwährenden Nachdenkens über die bestmöglichste Verwendung der neuesten Erfahrungen und Erfindungen in seinen Berufszweigen. Alles, was darin war und ist, kann man fast behaupten, ist D.'s Prüfung nicht entgangen; was er aber als das Beste erkannt, hat er stets mit vollendetem Geschicke benutzt. Die Pariser Weltausstellung hat wohl nur wenige so aufmerksame Besucher gehabt wie D., und die Kunstvortheile eines Steinway und Broodway sind ihm so geläufig wie die eines Erard, Pleyel und seiner deutschen Collegen. Sodann hat er aber auch manchen akustischen Anforderungen in so befriedigender Weise Rechnung zu tragen gewusst, dass er schon dadurch seinem Namen eine mehr als vorübergehende Bedeutung zuwandte. So ist es ihm unter Anderem auch gelungen, Flügel zu bauen, die die Aliquottöne, welche durch die Siebentheilung der Saiten gebildet werden, nicht zu geben vermögen.

Nach Alledem dürfte es wohl gerechtfertigt erscheinen, dass hier diesem Institute eine eingehendere Aufmerksamkeit zugewandt worden ist, besonders da es zu den emporblühenden derartigen gehört, die noch nicht den Zenith ihres Seins erreicht haben.

C. B.

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Berlin.

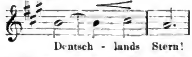
(Schluss.)

Im zweiten Abonnementconcert, welches der Frauenverein für die Gustav-Adolf-Stiftung gab, kam „Drusus' Tod" von Reissmann zur Aufführung. Diese dramatische Scene für Soli, Männerchor und Orchester hat seit ihrem ersten Erscheinen einige der Wirkung zuträgliche Veränderungen, also Verbesserungen erfahren, doch wollten Viele behaupten, dass dieser Tod noch immer ein schweres Sterben sei. Anknüpfend an den Volksglauben, welcher ein solches aus der Uebelthaten Menge herleitet, wurden einzelne Versündigungen bezüglich saugbarer Melodie, gewinnender Harmonik und entsprechender Instrumentation speciell aufgeführt. Die Meinungen müssen jedoch sehr getheilt gewesen sein, dieweil noch im März eine „allseitig gewünschte Wiederholung" stattfinden soll.

In den hübschen Räumen des Concerthauses gab es am 6. Februar kein Plätzchen mehr. Ein grosses Concert zum Besten des Berliner Haupt-Unterstützungs-Vereins hatte trotz sehr hoch normirter Eintrittspreise eine solche Menge Publicum herbeigezogen, dass mancher Hörlustige gar kein Unterkommen finden konnte. Das reichhaltige Programm zeigte die gefeiertsten Namen und verhiess die exquisitesten Genüsse. Bilse dirigirte, und seine Capelle, die bestdisciplinirte der Gegenwart, executirte das Instrumentale. Frau Joachim und Frl. Orgeni sangen. Hr. Joachim spielte (auf Verlangen) sein ungarisches Concert und die Spohr'sche Gesangsscene. Durch Frl. Orgeni war die „Nachtigall" von Alabieff eingeschmuggelt worden, wer aber „Deutschlands Stern" von Taubert ausser dem Componisten noch auf dem Gewissen hatte, konnte nicht ermittelt werden. Ursprünglich war das Programm taubertfrei. Man durfte aber eine Wette eingehen und Zehn gegen Eins wagen, dass es dabei sein Bewenden nicht haben würde, die Gelegenheit war gar zu verlockend. „Der patriotische Text veranlasste einen Dacapo-Ruf"! Wie fein und reservirt sich die Referenten ausdrückten; die Wahrheit sagen, das ging nicht an. Bösmäulige Leute haben dieses neueste Opus pro patria mit den Liebes-Cigarren verglichen. (Man glaubt es schier nicht, was in Berlin die Zungen scharf und spitz werden!) Eine kleine Probe vom melodischen Deckblatt füge ich bei:



So musste Frau Joachim im Tempo allegro maestoso con brio das Publicum haranguiren. Ein Männertrupp sang im Chor diesen Refrain Note für Note hinterdrein, bis auf „Deutschland", welches eine Erweiterung erfuhr:



Das Vaterland muss grösser sein, schliesslich. Es stimmt. Diese Melodie mag für Alle, deren erstes und einziges Kunstgesetz die Einfachheit ist, wegen ihrer landläufigen Einfalt so eine Art glücklicher Wurf sein, in der erwähnten Umgebung, in dem glänzenden Rahmen jenes Concertes nahm sie sich gar armselig und darum aufdringlich aus.

Die zweite Kotzolt'sche Soirée trug ein moderneres Gewand als ihre Vorgängerin. Das 16. Jahrhundert war gar nicht vertreten, aus den ehrwürdigen, gelehrten Kreisen der alten Herren hatte nur Georg Mylius (1600) Gnade gefunden. Ein Chorlied von Haydn repräsentirte das verflossene Seculum, der Löwenantheil fiel Mendelssohn, Haupt- und Schumann zu. Als Vertreter der Neuzeit präsentirten sich Blumner und Rudorff. Die Kritik warnte vor der Pflege des Alten, und Hr. Kotzolt folgte dem Winke. Ich bedauere diese Willigkeit, sie beraubt uns der Möglichkeit, die mehrstimmigen Kunstlieder des 16. Jahrhunderts kennen zu lernen, sie bringt uns um manchen Genuss, denn Keiner verstand es wie Kotzolt, das Geeignete unter der Menge des Vorhandenen ausfindig zu machen, kein Verein war und ist im Stande, uns diese Todten neubelebt vorzuführen. Der sechsstimmige

Gutzgauch von Lemlin, um nur Eins zu erwähnen, sollte für jetzt und künftig erhalten werden. Das interessante Programm hatte erhöhten Reiz durch die Mitwirkung unseres vortrefflichen Liedersängers Woworsky. Seine Wahl war auf Schubert und Schumann gefallen. Frl. Antonie Kotzolt gab das Ihrige in zwei Liedern von Mendelssohn und Wuerst. Des Letzteren „Wers nur verstände" (Op. 52, No. 3) sei hiermit für weitere Kreise bestens empfohlen, sofern es mir nicht schon überall zuvorgekommen ist!

Die Singakademie, deren exclusive, conservative Richtung genugsam bekannt ist, führte nach längerer Pause wieder einmal die 16stimmige (lediglich Vocal-) Messe ihres allverehrten Dirigenten Grell auf. Diese Messe darf man mit Recht „ein nachgeborenes Kind der neapolitanischen Schule" nennen. Dieser polyphone Sprössling ist würdig-feierlich in seinem Auftreten, ernst bis zur Abstraction in seinem Verhalten. Wären Ebenmaass und Wohlklang noch die Forderungen, welche man einzig und allein an das Kunstwerk stellt, und hätte die Welt sich nicht unterdess mit der Instrumentalmusik derartig vertraut gemacht, dass es ihr hart ankommt, eine ganzen Abend o h n e sie aushalten zu müssen, so könnte man sagen: sei gegrüsst und herzlich willkommen! Wie die Angelegenheiten nun einmal stehen, wird diese 16stimmige Reminiscenz an das „schöne" Neapel ein Fremdling bleiben, bewundert von Denen, welche seine edle Abstammung, seine honorable Sippe, die Keuschheit seines Wandels kennen, ihn hochschätzen als Einen, der jegliche Berührung mit profanem Holz und schnödem Blech vermeidet und nicht sitzen und singen mag, wo die Spötter sitzen, d. i. wo Saiten kreischen und Pauken rasseln.

Die Soiréen der königl. Capelle, in ihrer Ausführung vorzüglich, haben in ihren Programmen nicht eben viel Einladendes, wenigstens nicht für mich. Haydn's Militairsymphonie, Spohr's Symphonie in Dmoll, „Melusinen"-Ouverture von Mendelssohn und Festouverture von Rietz, das sind doch gar zu leichtwiegende Aufgaben für ein solches Orchester Schon oft, aber stets vergeblich wurde das „gemerkt". Vielleicht liegt ein tieferer Sinn in diesem Beharren. Weil der Ertrag der Concerte einem Pensionsfond zufliesst, mag es dem unbeschränkt bevollmächtigten Leiter derselben angemessen erscheinen, die Programme aus den Pensionären unserer Literatur zusammen zu setzen.

Während die Pianisten in stiller Zurückgezogenheit besseren Zeiten entgegenharren, tummeln sich die jugendlichen Pianistinnen nach Herzenslust in unseren Concertsälen. Da kam ein Fräulein Martin aus Hamburg, eine Schülerin Ferdinand Hiller's, sie spielte das Fismoll-Concert ihres Meisters und erzielte dadurch einen bemerkenswerthen Erfolg. Dass die junge Dame das Instrument völlig beherrscht und über 10 gewandte, dienstwillige Finger verfügt, will in unseren Tagen nichts Sonderliches bedeuten, weit mehr fällt ins Gewicht, wenn eine fein organisirte, musikalische Natur dem technischen Materiale Leben einzuhauchen weiss

Hildegard Spindler, Ottilie Lichterfeld, Alma Holländer haben sich hören lassen und freundliche, aufmunternde Theilnahme gefunden. Eine Schülerin Tausig's, Frl. Lindberg aus Schweden, wirkte zuerst in einer Soirée des Tonkünstlervereins mit und gab dann ein eigenes Concert. Diese junge, begabte Dame besitzt eine sehr respectable Technik und eine admirable Kraft. Wer da hörte, ohne zu sehen, würde nicht auf eine „zarte Frauenhand" schliessen. Die Auffassung ist oft eigenthümlich, manchmal nicht frei von Manier, immer jedoch piquant, was freilich nicht jedesmal am Platze scheint. Ich denke an Rondo und Gavotte von Bach. Wenn der alte Sebastian plötzlich aufstände und unter das Publicum geriethe und man sagte ihm: Herr Cantor, itzt wird eine Gavotte von Eurer Invention gespielt, er würde sein Kind kaum wieder erkennen, so verbrämt erscheint es durch die unzähligen Finessen der modernen Technik. Darf man es wagen, den clavierspielenden jungen Damen einen Rath zu geben? Posito, es sei erlaubt!

Goethe meint, es wären im Grunde genommen nicht mehr als zwei Triebfedern für alles menschliche Thun nachzuweisen: Liebe und Hunger. Mit dem Hunger, dem Inbegriffe aller Entbehrung, haben sies versucht. Tagtäglich sieben Stunden üben, das ist wohl Fastung und Kasteiung zugleich, und für die Allegros und Prestos, für die eigentliche Virtuosität mag dieser mühsame Weg der einzig erspriessliche sein. Was wird aber aus dem Adagio, aus Larghetto und Andante, wo es sich noch um ganz andere Dinge handelt, als um Geläufigkeit und Sicherheit? Ich vermisse fast stets so ein gewisses Etwas, mag man es Innigkeit, Sinnigkeit oder was sonst nennen; es wurzelt im G e m ü t h, um einen der vielen herkömmlichen Ausdrücke zu gebrauchen, und das Gemüth scheint während der siebenstündigen Arbeit leer auszugehen. Sollte es sich nicht empfehlen, auch die Wirkung des a n d e r e n Factors wenigstens zu v e r s u c h e n? Ich meine nur so!

Der nahende Frühling, der lachende Friede machen vergessen der vergangenen Tage Noth; Pläne werden geschmiedet, Projecte erwogen. In betheiligten Kreisen hofft man, der Musikertag werde für diesmal in Berlin abgehalten werden. Möchte sich das Gerücht bestätigen. Gar Vieles und Wichtiges wäre anzuregen, zu verhandeln, zu erledigen. Ausser der Aufnahme des Fröbel-Wiseneder'schen Systems i n d e n Elementarschulen, wie ein „kenntnissreicher und gediegener Redacteur" sich unlängst ausdrückte, gibt es, nach der Meinung desselben Mannes, noch andere „Puncte, welche sehnsüchtig des Austrags harren". Ein P u n c t in S e h n s u c h t h a r r e n d, — sagen Sie, lieber Ben Akiba, ist das auch schon da gewesen? W. T a p p e r t.

Kürzere Correspondenzen.

Leipzig. Das 19. Gewandhausconcert wurde mit Schumann's herrlicher „Manfred"-Ouverture eingeleitet, die in rein technischer Beziehung vorzüglich, hinsichtlich des Tempos nach unserer Ansicht etwas zu gemächlich zur Wiedergabe gelangte. Als zweites Werk dieser Gattung hatte man Weber's Ouverture zu „Preciosa" vorzuführen für gut befunden. „Das Vergnügen konnten wir billiger haben" meinten Manche. Beethoven's 4. Symphonie füllte den zweiten Theil des Concertes und gab dem Orchester vollste Gelegenheit, seinen berühmten Glanz, der auch nicht durch die nicht ganz reine Stimmung der Pauken Einbusse erlitt, zu zeigen. Die solistische Ausstattung des Abends hatte man Frau Jauner-Krall aus Dresden und unserem ersten Violoncellisten, Hrn. Hegar, anheimgegeben. Erstere sang Scene und Cavatine („So bin ich nun verlassen") aus „Euryanthe" von Weber und glaubte nach dem Vortrag zweier etwas affectirt gesungener Lieder von Schubert und Lindblad dem Publicum die Bekanntschaft mit Gumbert's Leierkastenweise „Mein Lied" nicht vorenthalten zu dürfen. Das Attentat mit dieser Trivialität auf den Geschmack der Hörer war um so auffälliger, als dieselben nach dem Lindblad'schen Lied durchaus nicht noch eine Zugabe verlangten, wenn sie schliesslich dieselbe auch gar nicht so übel fanden. Wollte Frau Jauner-Krall um jeden Preis effectuiren, so zeigte Hr. Hegar schon mit der Wahl eines neuen Concertes für sein Instrument, dass bei ihm das Werk und nicht die eigene Person die Hauptsache ist. Mit der Wahl der beregten Composition, des neuen Concertes von Svendsen, hatte er die Sympathien gewisser Leute nicht getroffen, denn am Schluss des Stückes vernahm man sogar das jetzt im Gewandhaus Mode zu werden beginnende Pfeifen. Gumbert's künstlerische Bestrebungen fanden im Ganzen mehr Anerkennung, als die des Künstlers, dessen Symphonie man erst neulich noch so enthusiastisch begrüsste. Uns kann dieses Factum nicht irre machen in der guten Meinung, die wir von dieser neuesten Composition Svendsen's gewonnen haben, und wir sind überzeugt, dass dieses Concert kraft der ihm innewohnenden Originalität und Genialität und nach einigen die Wirkung steigernden Aenderungen am Schluss ein Repertoirestück aller guten Violoncellisten werden wird. Wollen wir schliesslich noch auf die Ausführung durch Hrn. Hegar zu sprechen kommen, so kann es nur mit der Anerkennung geschehen, die man für die Besten und Edelsten unter den reproducirenden Künstlern hat, denn seine Leistung stand an diesem Abend wirklich auf der Höhe vollendetster Künstlerschaft. — —.

Leipzig. Um nach längerer, nur durch die auf einander folgenden Aufführungen von „Margarethe" und „Dinorah" unterbrochener Operndürre den lechzenden Abonnenten endlich Etwas von Bedeutung zu bieten, wurde am 15. „Lohengrin" gegeben, mit Fräul. Bosse als Elsa. Mit Vergnügen bemerkten wir den bedeutenden Fortschritt in geistiger Vertiefung, welchen sie in

dieser „Lohengrin"-Aufführung documentirte. War es in früheren Partien eine etwas phlegmatische Auffassung, welche den reinen Genuss an den sonst höchst achtenswerthen Leistungen des Fräul. Rosse manchmal beeinträchtigte, so war ihre Elsa diesmal von warmer Empfindung durchdrungen, und da auch alle äusserlichen Bedingungen, als sehr gut disponirte Stimme nebst vollständiger Vertrautheit mit der Partie in dramatischer wie musikalischer Hinsicht vorhanden waren, so musste es ihr gelingen, das Publicum zu erwärmen und zu anhaltendem Beifall hinzureissen. Neben ihr machte sich besonders Hr. Gross um die überhaupt recht gute Aufführung des „Lohengrin" verdient. Seine durchaus tüchtige musikalische Bildung und die hieraus hervorgehende Sicherheit und die stets musterhaft reine Intonation sind so gute Eigenschaften, dass wir gern dafür die Poesie missen, welche diesen etwas „embonpointirten" Schwanenritter in höherem Grade umfliessen könnte — dass jedoch das Embonpoint nicht die Poesie ausschliesst, haben wir gerade bei der in Rede stehenden Partie an Schnorr gesehen und gehört. Telramund und der Heerrufer sind von früher als vortrefflich anerkannte Partien der HH. Gura und Ehrke; in minderem Grade, doch auch achtungswerth sind die Darstellungen der Ortrud und des Königs durch Fräul. Borée und Hrn. Krolop. Das Ensemble war sehr zufriedenstellend, der Chor allerdings etwas sehr schwach. ***

Cassel. Das am 28. Febr. d. J. stattgehabte fünfte Abonnementconcert des königl. Theaterorchesters hatte als Eingangsnummer die Haydn'sche Bdur-Symphonie mit ihren heiteren, kindlich-naiven Melodien. Die naive Freude des alten Vater Haydn klingt aus jedem Ton. Die Ausführung durch das Orchester war brillant, und zeigte dasselbe im Vortrag des letzten Satzes (Presto), was es im schnellsten Tempo zu leisten vermag, ohne sich an der Klarheit der Darstellung zu versündigen. Nach der Symphonie folgte ein Terzett aus Mozart's „Idomeneus", das von Fräulein Meissner, Fräulein Clemens und Hrn. Schmitt ganz vortrefflich wiedergegeben wurde. Eine herrliche Musik — dieser „Idomeneus"! Hierauf folgte der Vortrag des Clavierconcertes in Gmoll von Moscheles durch eine Schülerin des Leipziger Conservatoriums, Fräulein Wallach aus Cassel. Das Werk ist nicht danach angethan, besonders zu fasciniren und hinzureissen, und was das Clavierspiel des Fräulein Wallach betrifft, so steht dasselbe zwar noch nicht auf der Höhe der modernen Anforderungen — es ist noch nicht der technische Glanz darin, an den wir heutzutage gewöhnt sind —, immerhin aber verdient die Leistung der jugendlichen Pianistin alle Anerkennung, da das Stück von ihr mit achtungswerthem Eifer durchgeführt wurde und in der Wiedergabe des Trefflichen genug vorhanden war, um sich erfreuen und erheben zu können. Ein besseres Instrument mit weniger dünnem Ton würde dem Ganzen auch viel mehr Geltung verschafft haben. Beschlossen wurde das Concert durch die Aufführung der „Ersten Walpurgisnacht" von Mendelssohn. Die Vorführung dieses prächtigen Werkes muss als eine äusserst sorgfältige bezeichnet werden. Die Solisten (die HH. Krückl, Schmitt und Schulz), Chor und Orchester thaten alle ihre Schuldigkeit. Neben Hrn. Schmitt's wohlklingendem und kräftigem Tenor glänzte unter den Solisten diesmal ganz besonders Hr. Dr. Krückl in der sehr dankbaren Baritonpartie; er wusste durch eine kunstgemässe Abwechselung zwischen Licht und Schatten, durch die aus der klaren Declamation hervorgehende richtige Auffassung die Zuhörer derart zu interessiren, dass sie schliesslich alle tributpflichtig wurden. — In der 5. Wipplinger'schen Quartettsoirée hörten wir ein äusserst anziehendes Quartett von Dittersdorf, das Gmoll-Trio von Beethoven und das Quintett in Ddur von Mozart. Sämmtliche Werke waren bis in das feinste Detail durchgearbeitet, die Intentionen und die verschiedenartige Charakteristik zur Geltung gebracht, die Zuhörerschaft äusserst befriedigt und dankbar dafür.

A. H.

Cöln, 11. März. Die Philharmonische Gesellschaft gab ihr drittes und letztes Abonnementconcert für diese Saison am 4. d. Mts. im Isabellensaale des Gürzenich. Die puren Orchesterwerke: Symphonie in Gdur (mit dem Paukenschlage) von Haydn und Ouverture zu „Iphigenie" von Gluck wurden mit grosser Präcision ausgeführt und fanden lebhaften Beifall. Möge der Verein nur emsig in seinem künstlerischen Streben fortfahren! Besonderes Interesse knüpfte sich an das Auftreten zweier Solisten, des schon in einem früheren Berichte erwähnten capitaine d'état Major Mr. Voyer und des Tenoristen Hrn. Gustav Warbeck vom hiesigen Stadttheater. Hr. Voyer spielte zuerst Clavierconcert in Gmoll von Mendelssohn und zwei kleinere Stücke: Phantasie über Themen aus der „Stummen" von Thalberg und Ouverture zum „Freischütz" von Weber. Wir haben Hrn. Voyer in einem früheren Berichte einen Dilettanten genannt; der Ausdruck könnte missverstanden werden, er soll nur besagen, dass Hr. Voyer nicht Künstler von Beruf ist; nichtsdestoweniger ist er ein ganz eminenter Virtuose, der obendrein bei dem rapidesten Tempo volle Klarheit bewahrt. Die Vorliebe zum rapiden Tempo äusserte sich namentlich wieder im letzten Satze des Gmoll-Concertes, wir könnten aber nicht sagen, dass uns das besonders tadelnswerth erschienen, weil eben Alles zum Vorschein kam; im Gegentheil müssen wir diesen Vortrag als geradezu brillant bezeichnen. Etwas ungewöhnlich war die Wahl der „Freischütz"-Ouverture zu einem Claviervortrage; man war trotzdem darauf gespannt, weil der Pianist hierin eine weitere Probe für deutsche Auffassung ablegen musste, und Hr. Voyer hat diese Probe glänzend bestanden. Die Philharmonische Gesellschaft und überhaupt seine Zuhörer werden dem jungen Manne ein sympathisches Angedenken bewahren — wir Deutschen dürfen das ja einem gewesenen Feinde gegenüber, weil wir doch „Barbaren" sind. — Hr. Gustav Warbeck sang die Arie „Dies Bildniss" etc. aus der „Zauberflöte", hierauf zwei Lieder von Mendelssohn. Hr. Warbeck besitzt eine äusserst glückliche und sympathische Tenorstimme. Die hohen Töne schlagen ungemein leicht und wohllautend an. Reine Intonation und exacte Wiedergabe schliessen sich diesen Vorzügen an, sodass wir glücklich sein können, einen solchen Tenoristen den Unseren zu nennen. Interessant wäre uns zu wissen, ob wohl die Bildnissarie in der ganzen Welt so schläfrig, so largo, genommen wird, als das hier in den Concerten wie im Theater (nicht blos in diesem Jahre) Usus zu sein scheint. Es steht doch deutlich Larghetto vorgezeichnet. — Dienstag, den 7. März hatten wir die 5. Soirée für Kammermusik. Das Programm bestand aus Quartett in Cdur von Haydn, Quartettsatz in Cmoll von Schubert, Sonate für Pianoforte und Violoncell von Friedrich Gernsheim (Op. 12) und Clarinettenquintett von Mozart (Adur, Op. 108). Ausführende waren die HH. v. Königslöw, Japha, Derckum, Rensburg; im Quintett trat der Clarinettist Hr. Kurkowsky dazu; die Violoncellsonate spielten Hr. Gernsheim selbst und Hr. Rensburg. Die Gernsheim'sche Sonate ist eine beachtenswerthe Composition, obgleich sie nicht gerade die Höhe späterer Arbeiten desselben Componisten erreicht. Sie besteht aus 5 Sätzen, unter denen wir den beiden ersten den Preis zuertheilen. Besonders der erste Satz zeichnet sich durch gewählte würdige Motive und gerundete Durchführung aus, wie überhaupt in allen Gernsheim'schen Arbeiten sich ein wohlthuender Zug der Noblesse, der geschmackvollen Erfindung ausspricht. Den Inhalt des 3. Satzes finden wir nicht ganz seiner Länge entsprechend. Die Clarinettstimme im Quintett spielte Hr. Kurkowsky in meisterhafter Weise; sein Ton blieb stets rund, weich und sympathisch. Ueberhaupt gebührt sämmtlichen Spielern des Abends das beste Lob. — Die Idee, zu Pfingsten ein grossartiges nationales Friedens- (nicht, wie früher mitgetheilt, Sieges-) Musikfest in Cöln zu feiern, ist nunmehr zum Beschlusse gelangt. Man schmeichelt sich mit der Hoffnung, durch die Gegenwart Sr. Majestät des Kaisers und Königs beehrt zu werden. A. G.

Düsseldorf, 7. März. Unsere Oper hat sich seit meinem letzten Berichte mit Gastspielen ausgeholfen. Den Reigen eröffnete im Januar Frl. Julie Koch, Soubrette vom Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin und gastirte dieselbe mit dem besten Erfolge in den betreffenden Rollen der „Weissen Dame", „Belisar", „Czaar und Zimmermann", sowie im Gounod'schen „Faust". Noch mehr gefiel und gefällt noch das nach kürzerer Unterbrechung folgende Gastspiel der Hofopernsängerin Fr. Otto Alvsleben vom Hoftheater in Dresden. Dieselbe sang bis jetzt die Lady Harriet, die Rosine im „Barbier", die Königin der Nacht und Susanna in „Figaro's Hochzeit". Die vergangene Woche brachte uns ausserdem, neu einstudirt, Marschner's „Hans Heiling". Die

Vorstellung muss entschieden zu den besten der Saison gerechnet werden. Leider fand dieselbe in Folge der für den nämlichen Abend höheren Orts angeordneten Friedensfeier und Illumination vor einem leeren Hause statt. Hr. Günzberger, eine der besten Kräfte des sehr zusammengeschmolzenen Opern-Personals, wusste als „Hans Heiling" seine prächtigen Stimmmittel zur Geltung zu bringen und errang sich namentlich in der grossen Arie des ersten Actes (Edur), im Finale des zweiten Actes und in der Geisterbeschwörung des letzten Actes lauten Beifall. Seine Auffassung der schweren Partie bekundete ein tüchtiges Studium, und wenngleich sein Spiel noch der Abrundung bedarf, so kann nach Beseitigung dieses Mangels durch fleissiges Studium es dem jungen Künstler bei fortgesetztem ernsten Streben nicht schwer werden, sich eine glückliche Zukunft zu erringen. Die Rolle der Anna, war in den Händen des Frl. Beckmann, welche in voriger Saison hier in ihrer Vaterstadt zum ersten Male und zwar in der „Jüdin" die Bretter betrat. Die Dame zeigte im Gesange erhebliche Fortschritte und fesselte besonders durch ihre reizende Erscheinung und ihr anmuthiges Spiel. Die Stimme scheint ausserdem merklich an Kraft und Fülle gewonnen zu haben. — Unter den Concert-Aufführungen ist eine von dem hiesigen Bach-Verein (gemischter Chor) gebotene Vorführung älterer gediegener Compositionen hervorzuheben. Das interessante Programm brachte u. A. „Gottes Zeit", Cantate von J. S. Bach, „Adoramus te" von Corsi, eine Arie von Pergolese, eine Sonate von Scarlatti und M. Bruch's „Römische Leichenfeier". Die von grossem Beifall begleitete präcise Ausführung stellte den Leistungen des Vereins, sowie der energischen tüchtigen Leitung des Dirigenten, des Hrn. Schauseil, das beste Zeugniss aus. Der von mir schon früher berührte behufs Ausführung grösserer Gesangcompositionen für Männerchor neu gebildete „Sängerbund" gab vor einiger Zeit unter Leitung seines Dirigenten Hrn. Schröter einige Proben aus dem bekannten, für grosse Chormassen berechneten Werke Tschirch's „Eine Nacht auf dem Meere", mit dessen Einstudirung er sich beschäftigt. Schliesslich sei noch des im vorigen Monate vom hiesigen Gesang-Musikvereine veranstalteten alljährlichen Cäcilien-Festes (Aufführung einer Schubert'schen Operette), sowie eines am 1. d. M. unter Leitung unseres Musikdirectors Tausch und unter Mitwirkung einer grossen Anzahl geschätzter dilettantischer Kräfte gegebenen sogen. Dilettanten-Concertes mit ausgewähltem Programme gedacht. G. G.

Halle a. S. Am 14. d. M. führte die hiesige Singakademie unter Leitung des Hrn. Voretzsch die Johannespassion von Seb. Bach auf. Wer die grossen Schwierigkeiten dieses erhabenen Werkes kennt, wird den Leistungen des aus 50 Damen und 12 (!) Herren bestehenden Chors unbedingtes Lob zollen müssen. Nur der rastlosen Energie des Dirigenten und dem nie ermüdenden Fleisse der Mitglieder ist es zu danken, dass der schwache und zum Theil noch ungeübte Chor die grosse Aufgabe in so glänzender Weise löste. Bis auf eine kleine Schwankung zu Beginn des Chores: „Lässest du diesen los" ist uns keine Unsicherheit bemerkbar geworden; besonders gelungen waren der breit angelegte Anfangschor und die feurigen kurzen Sätze im zweiten Theile. Den Chorälen wäre etwas mehr religiöse Weihe zu wünschen gewesen, die wir auch bei dem so tief empfundenen Schlusschor vermissten. Die Partie des Evangelisten hatte der rühmlichst bekannte Oratoriensänger Hr. Wiedemann aus Leipzig übernommen und führte sie mit solcher Pietät gegen den alten Meister und so edlem Vortrag aus, dass sich seine Leistung denen eines C. Löwe, Schneider, Schild vollkommen gleichstellen lässt. Die übrigen Soli waren bis auf Fr. Voretzsch, welche die schwierige Arie: „Zerfliesse, mein Herze" mit schönem Tone und tiefem Gefühl vortrug, mit Dilettanten, Mitgliedern der Akademie, besetzt. Besonders die Altarie: „Es ist vollbracht" wurde mit so künstlerischer Tüchtigkeit und erfreulicher musikalischer Sicherheit den oft unrein spielenden Violinen gegenüber ausgeführt, dass die Leistung der einer Sängerin von Fach nichts nachgab. Recht brav sangen auch die anderen Sopranisten und der Bass, obwohl Letzterer mehrmals die nöthige Sicherheit vermissen liess und in der Arie mit Chor die höheren Töne nur mit Mühe erreichte. Die Partie des Christus dagegen bleibt besser jeder Besprechung entzogen; der Mantel der „christlichen" Liebe ist da an der richtigen Stelle. Das Orchester (die John'sche Capelle) löste die ungewohnte Aufgabe ganz leidlich und begleitete namentlich die Soli mit grosser Discretion, die bei den Chören manchmal fehlte. Die Begleitung der Recitative am Clavier hatte Hr. Witte aus Leipzig übernommen. K.

Hamburg, 10. März. Wie leicht das Fehlen von Solisten, zumal wenn dieselben nicht von hervorragender Bedeutung sind, zu verschmerzen ist und wie sehr für den geistig gesammelten Hörer gerade die Concerte die genussreichsten sind, in denen ausschliesslich anerkannt gute Orchestercompositionen in makelloser Weise vorgeführt werden, das bewies uns das am 3. d. M. stattgehabte 8. (195.) Philharmonische Concert, dessen Programm nur Gade's Cmoll-Symphonie, Berlioz' „Lear"-Ouverture und Beethoven's Fdur-Symphonie (No. 8) enthielt. Von Nummer zu Nummer steigerte sich das Interesse des Auditoriums. Das Orchester leistete unter Hrn. J. Böie's Leitung Vortreffliches. ff.

München, 13. März. Ein hehres und der tiefen Bedeutung nach historisches Fest beging gestern das kgl. Hof- und Nationaltheater: die Friedensfeier. Auf Befehl des Königs waren alle Anwesenden im reichsten Schmucke erschienen und die Gasflammen des festlich beleuchteten Hauses spiegelten sich tausendfach in den Diamanten der Frauen und den glänzenden Uniformen der Herren. Als Se. Majestät mit der Königin Mutter in der sogenannten Kaiserloge erschien, brach ein feuriges, begeistertes Hoch von allen Höhen und Tiefen des Hauses los, und nur allmählich beruhigten sich die freudig erregten Wogen. Die Vorstellung begann mit einem „Deutschen Siegesgesang", gedichtet von Hermann Lingg, componirt von Franz Wüllner und vorgetragen von der Münchener Sängergenossenschaft. Das Werk ist in drei Theile gefasst, deren erster und letzter im Allegro-Tempo durch einen langsamen Mittelsatz unterbrochen wird. Entspricht der Anfang jedes Satzes der ungewöhnlich feierlichen Stimmung, in der man sich diesen Abend befand, so ist doch zu beklagen, dass oratorienhafte Ausspinnung der Themen weder dem knapp gehaltenen, vorzüglichen Text zu Gute kommt, noch die Stimmung des Hörers auf der Höhe erhält. Besonders gilt dies vom Mittelsatz, welcher anfänglich nach dem vorhergegangenen Sturmeslärm so wohlthätig wirkte: „Alle, die im Kampf geblieben, ehr des Angedenkens Wort." Auch im dritten Theile schwingt sich der Componist noch einmal zu grosser Begeisterung auf bei der Stelle: „Mächtige Germania, weltgebietend stehst du wieder da!" Doch verwischt sich auch hier der Eindruck vor dem letzten Takte gleich einem Farbenton, der, nachdem er richtig angesetzt, durch zu starken Pinsel wieder gebrochen wird. — Folgte nun: „1870", Symphonie von Max Zenger. 1) Erhebung. Kampf. Sieg. 2) Verklärung im Heldentod. Das neue Reich. Wettkampf der Kräfte des Friedens. — Der Haupteindruck dieser Composition ist der, dass sie nicht von dem grossartigen Hauche durchzogen ist, welcher eine Heldensymphonie charakterisiren müsste. Die Themen sind mitunter sehr hübsch und tüchtig verarbeitet, aber in solcher Zeit und bei solcher Gelegenheit muss der Aufschwung der Seele dem Adler gleichen. Was nicht in überlegener Ruhe und Höhe diesem Fluge gleichkommt, bleibt für heute nur mühseliges Flattern. — Der Hauptwerth des Abends bestand in einem Festspiel von Paul Heyse: „Der Friede". Der kgl. Intendant Baron von Perfall hatte die Musik hinzugeschrieben, deren längere Instrumentaleinleitung leider wie beide vorhergegangene Stücke in Ddur stand und schon deshalb nicht frisch klingen konnte. (In dem Mittelsatz der Ouverture glaubten wir das liebliche Thema eines vor Jahren gedruckten Liedes von Carl Perfall zu erkennen.) Paul Heyse hat mit grossem Geschicke alle Stände des Lebens, die vom Kriege betroffen waren, individualisirt, und Leid und Freud spricht sich in warmen Worten aus. Der Sinn des Festspieles ist, dass die ganze Menschheit sehnsüchtig auf den Frieden harrt. Die Vorboten desselben sind zwei gekettete Frauengestalten, Strassburg und Metz, deren erstere durch wallendes, blondes Haar und mildes Wesen germanische Abkunft zeigt, während die andere sich schroff von dem deutschen Volke abwendet. Endlich erscheint der Friede (Frl. Ziegler) als herrliches Weib, das mit dem Schwingen der Palme die Winterlandschaft in zauberhaften Früh-

ling wandelt, die Trauernden tröstet, die Tapferen belohnt, die Getrennten vereinigt und zum Schluss einen Segenswunsch auf Bayerns König spricht, welcher, der Erste unter den deutschen Fürsten, dem greisen Preussenkönig Herz und Hand in der Stunde der Entscheidung geboten hatte. Und nun brach abermals ein brausender Jubel im ganzen Theater los und drang an das Herz des jugendlichen Monarchen. Die Scenerie war besonders bei der Frühlingswandlung prachtvoll, und es gebührt der Intendanz und deren geschickten Helfern der rückhaltloseste Dank für diese edle Feier. — Die letzte Soirée des Walter-Quartettes verdient insofern Erwähnung, als sie endlich einmal eine neuere Composition, Sextett Op. 18 von Brahms, zur Aufführung brachte. Trotz der eben nicht tadellosen Ausführung erfreute sich das schöne Werk sympathischer Aufnahme. M.

Stuttgart, 14. März. Sonntag den 5. März veranstaltete der Verein für classische Kirchenmusik zur Feier des Friedens in der hiesigen Stiftskirche ein Concert, das überaus zahlreich besucht war. Das Programm brachte zweckentsprechend das „Dettinger Te deum" von Händel, das zur Feier des Utrechter Friedens von eben demselben Componisten verfasste „Jubilate" (beide Werke für Solo, Chor, Orchester und Orgel) und die G dur-Phantasie von Seb. Bach als Orgelsolo. Die Ausführung — unter Professor Faisst's tüchtiger Leitung — war im Allgemeinen eine treffliche. Als Solisten betheiligten sich Frl. Marschalk (Alt), HH. A. Jäger (Tenor) und Schütky (Bass), sowie Hr. E. Tod, welch Letzterer sowohl die Ausführung der umfassenden Orgelpartien beider Händel'schen Werke, als auch diejenige der imposanten wuchtigen Phantasie übernommen hatte. — Vergangenen Samstag, den 11. März, fand im Saale des oberen Museums die 6. Soirée für Kammermusik statt, deren Programm durch die HH. Speidel, Singer und Cabisius zu Gehör gebracht wurde. Ausser dem wunderbaren F dur-Trio von Schumann bot ganz besonderes Interesse eine neue, viersätzige Sonate von W. Speidel, durch welche sich Letzterer wiederholt als reich talentirter, erfahrener und feinfühliger Componist documentirte. Gedankenreichthum, tiefe Empfindung, klare, abgerundete Form und die detaillirteste, vielfach reich contrapunctische Ausarbeitung und Verwendung der meist sehr originellen Themen (vorzüglich im ersten Allegro und im Scherzo) geben dem Werke ganz besondere Bedeutung und verleihen demselben eine hervorragende Stellung in der neueren Clavierliteratur, die nun freilich an und für sich — zumal in diesem Genre von Musik — bedauerlicherweise im Allgemeinen weder reich noch glücklich bestellt ist. Die Ausführung dieser Sonate, durch den Autor selbst bewerkstelligt, war mustergiltig; das Publicum ehrte den Componisten und Pianisten durch Empfang und Hervorruf. Concertmeister Singer, zufolge einer Handverletzung schon einige Wochen am Spielen verhindert, erschien zum ersten Male wieder vor dem Publicum, von demselben warm begrüsst. Er brachte in musterhafter Ausführung die bekannte Gesangsscene von Spohr zu Gehör. Hr. Cabisius, Schüler unseres nunmehr pensionirten Goltermann und Mitglied der hiesigen Hofcapelle, ein trefflicher Violoncellist, dessen Vorzüge, wie mir scheint, gerade hier deshalb weniger bekannt sind, weil sein öffentliches Erscheinen im Concertsaal ein seltenes ist, spielte Nocturne und Polacca von Goltermann — Stücke von keiner musikalischen Bedeutung, deren Vortrag ihm jedoch vielen Beifall und Hervorruf eintrug. 3.

Concertumschau.

Basel. 8. Concert der Concertgesellschaft: 2. Symphonie von Schumann, Ouverture zur „Vestalin" von Spontini; Dmoll-Clavierconcert von Mendelssohn und Schumann'sche von Th. Kirchner für Pianoforte solo bearbeitete Lieder (Hr. Kirchner); Arie von Händel und Romanze von Rossini (Frl. Elisab. Avé-Lallemant).

Berlin. Concert zum Besten der Invalidenstiftung am 25. März: „Stabat mater" für Frauenchor, Soli und Orchester von Fr. Kiel.

Bern. 7. Abonnementconcert: „Zur Iliade", heroisches Orchesterstück von G. Weber, Symphonie concertante für Violine und Bratsche von Mozart (HH. Moralt und Richter), „Genoveva"-Ouverture von Schumann etc.

Braunschweig. Wohlthätigkeitsconcert des Frauenvereins: Claviertrio in G moll von F. von Holstein etc.

Breslau. 10. Abonnementconcert [II. Cykl.] der Breslauer Theatercapelle am 16. März: G moll-Symphonie von Mozart, Ouverture zur „Heimkehr aus der Fremde" von Mendelssohn. — 11. Abonnementconcert [II. Cykl.] der Breslauer Theatercapelle am 16. März: C moll-Symphonie von Beethoven etc.

Genf. 5. Concert des Nationalorchesters: C moll-Symphonie von Beethoven, Violinconcert von Mozart (Hr. Reymond) etc.

Graz. 4. Mitgliederconcert des Musikvereins: G moll-Quintett von Mozart, Claviertrio in D moll von Schumann, Violinsoli, nach vorliegenden Berichten unter enthusiastischem Beifall von Hrn. R. Heckmann aus Leipzig gespielt. — Concert des Hrn. R. Heckmann unter Mitwirkung von Frl. M. v. Körber und der HH. Fr. Schuch und Ferd. Thieriot: Streichtrio Op. 9, No. 1, von Beethoven, Claviersoli von Schumann und Rubinstein, Violinsonate von Rust, Phantasiestück für Pianoforte und Violine von E. Stockhausen.

Hamburg. Wohlthätigkeitsconcert der Singakademie am 20. März: „Das Liebesmahl der Apostel" (Theil II) von Wagner, „Erlkönigs Tochter", Ballade für Soli, Chor und Orchester von Gade, „Deutscher Hymnus", für Solo, Chor und Orchester von O. Beständig etc.

Leipzig. 20. Gewandhausconcert: „Anakreon"-Ouverture von Cherubini, Pastoralsymphonie und Ouverture No. 3 zu „Leonore" von Beethoven, Vocalsoli (Frl. Regan). — Wohlthätigkeitsconcert des „Klapperkasten": „Friedensfeier", Festouverture von Reinecke, Finale aus Cherubini's „Wasserträger", Claviervorträge des Frl. Hertwig etc. — 55. Aufführung des Dilettanten-Orchestervereins: Claviertrio Op. 11 von Beethoven, Clarinettenquintett von Mozart, Lieder von Schubert und Schumann (Frl. Clara Schmidt), Hornsoli (Hr. Gumbert).

Moskau. 8. und 9. Concert der Russischen Musikgesellschaft: Symphonien in C dur von Schubert und Raff, „Faust"-Ouverture von Wagner, Ouverture über russische Nationalmelodien von Balakireff, Violinconcert von Beethoven (Hr. Lauб), Violoncelleoncert, componirt und gespielt von Hrn. Fitzenhagen, Der 114. Psalm von Mendelssohn etc.

Plauen. 2. Abonnementconcert des Concertvereins: Dmoll-Symphonie von Volkmann, Ouverturen zum „Vampyr" von Marschner und „Friedensfeier" von Reinecke. Ausserdem sang Frl. Mahlknecht aus Leipzig zwei Arien, sowie ein Reichardt'sches und an Stelle der vorher angesetzten Schumann'schen „Frühlingsnacht" ein unbedeutendes anderes Lied. Ein dortiger Referent bemerkt bez. der Lieder nicht unrichtig: „Schlimm genug, dass wir in unserem grossen Concert Schumann's Lied ohne Weiteres ausfallen und an dessen Stelle eine Trivialität treten sahen. In Vogelschiessbuden und derlei Orten mag man wohl entzückt sein über" etc. Was wird derselbe zu dem jüngst stattgefundenen Einzug des Gumbert'schen „Mein Lied" in die classischen Räume des Leipziger Gewandhauses sagen?

Prag. 2. Conservatoriumsconcert unter J. Krejci's Leitung: Schubert's Fmoll-Phantasie (Op. 105) in Rudorff'scher Orchestrirung, Intermezzo für Streichinstrumente von Wuerst, Ouverture, Scherzo und Finale von Schumann, Phantasieouverture zu „Paradies und Peri" von W. St. Bennet, Violinsoli von Spohr, Rode und Schumann (Hr. Lauterbach aus Dresden).

Rotterdam. 7. Concert der „Eruditio musica": Ocean-Symphonie von Rubinstein, Ouverturen zu „Romeo und Julie" von Bargiel und zur „Vestalin" von Spontini, Violoncellconcert von Schumann (Hr. F. Grützmacher), Vocalsoli (Fr. Walter-Strauss) etc. — 4. Wirth'sche Kammermusik: C moll-Streichquartett von Rubinstein, Dmoll-Claviertrio von Mendelssohn, Claviersonate Op. 27, No. 1, von Beethoven, Lieder von Schumann und Kirchner, Octett von Schubert.

Saarbrücken. Zur Feier der Anwesenheit des deutschen Kaisers: 66. Psalm von V. Lachner, Hymne von Zelter, „Am 3. September" von Reinecke, „An das Vaterland" von Kreutzer.

Salzburg. Am 12. d. Mts. Aufführung von Mendelssohn's „Elias".

Schwerin. 3. Abonnementconcert: C moll-Symphonie von Beethoven, „Die erste Walpurgisnacht" von Mendelssohn, Hymne

nach dem 83. Psalm von Rheinberger, Concertstück für Clarinette von A. Schmitt (Hr. Demnitz) etc.

Sondershausen. Concert der „Erholung“: „Friedensfeier“-Festouverture von Reinecke, Notturno aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum“, „Les Préludes“ von Liszt.

Stralsund. Friedensfeierconcert des Dornheckter'schen Gesangvereins: „Kampf und Sieg“ von Weber, „Ehre sei Gott in der Höhe“ von Bortniansky, Psalm 42 von Mendelssohn.

Wien. Wohlthätigkeitsconcert des Akademischen Gesangvereins: Mendelssohn's Ouverture zur „Schönen Melusine“, F. Schubert's Chor „Ruhe, schönstes Glück der Erde“, Brahms' Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orchester, Wagner's „Liebesmahl der Apostel“ etc.

Zürich. Beneficeconcert von Th. Kirchner: Cdur-Symphonie von Schubert, Esdur-Concert von Beethoven (Hr. Kirchner) etc. — Extraconcert des Tonhallorchesters: Symphonische Dichtung von G. Rauchenecker, Clavierconcert in Gdur von Beethoven (Hr. Götz), Violinsoli (Hr. Stöckel), Vocalsoli (Hr. Wiegand).

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Hr. Schelper will — da ihm zu selten grössere Rollen übertragen werden — die hiesige Hofopernbühne verlassen und mit seiner Gattin, der als Frl. Marek bekannten Coloratursängerin, in sein früheres Engagement am Stadttheater in Bremen zurückkehren. Der k. k. Hofopernsänger Gustav Walter aus Wien wird vom 1. bis 20. Mai an der hiesigen Hofoper gastiren. — **Breslau.** Die italienische Operngesellschaft des Impresario Pollini beschloss ihre Gastdarstellungen im hiesigen Stadttheater am 14. d. M. mit Vorführung von Gounod's „Faust“. Im Ganzen gab die Gesellschaft 10 Vorstellungen, denen der ungetheilte Beifall des Publicums zu Theil wurde. — **Frankfurt a. M.** Die Direction des Stadttheaters hat mit Hrn. Southeim einen Gastspielcontract für den Monat August geschlossen. Am 13. d. M. eröffnete Hr. Erdmann von der Hofbühne zu Hannover im hiesigen Stadttheater als Lyonel eine Reihe von Gastdarstellungen. Im Thalia-Theater dauert das Gastspiel des Hrn. Swoboda und des Frl. Julie Koch noch fort. — **Hamburg.** Hrn. Southeim's erstes Auftreten im hiesigen Stadttheater als Eleazar („Jüdin“) fand nicht — wie wir in voriger Nummer meldeten — am 13. sondern erst am 16. d. M. statt. — **Mannheim.** Die grossherzogl. Hofopernsängerin Frl. Murjahn aus Carlsruhe gastirte am 15. d. M. im hiesigen Hof- und Nationaltheater in Auber's „Schwarzem Domino“. — **München.** Frl. Paumgartner wird trotz der günstigen Erfolge während ihres Gastspiels im Hoftheater nicht an dasselbe engagirt werden. — **St. Petersburg.** Frau Pauline Lucca ist von dem Impresario der hiesigen kaiserl. italienischen Oper, Signor Merelli, für den Monat December zu einigen Gastdarstellungen engagirt worden. Die Nachricht, dass auch Frl. Mila Roeder aus Berlin, der neu aufgehen sollende Stern am Opernhimmel, für die hiesige italienische Oper gewonnen worden sei, ist wohl unbegründet. — **Wien.** Die k. k. Hofopernsängerin Frl. Tellheim ist von dem Director des Carl-Theaters, Hrn. Ascher, auf drei Jahre engagirt worden und trat am 18. d. M. bereits zum ersten Mal als Prinz Rafael in Offenbach's „Prinzessin von Trebizonde“ auf. Frl. Minnie Hauck ist nunmehr definitiv an das hiesige Hofoperntheater engagirt worden.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 18. März: 1) „Siehe, wie der Gerechte muss leiden“, von Palestrina. 2) „Meine Lebenszeit verstreicht“, Motette von Schicht. — **Dresden.** Kreuzkirche am 18. März: 1) „Christe, du Lamm Gottes“, Motette von M. Hauptmann. 2) „Jesus, unsere Freude“, Chor von Vittoria. — **Magdeburg.** Domkirche am 19. März: 1) „Adoramus te, Christe“, von G. A. Perti. 2) „O vos omnes, qui transitis per viam“, von Giov. Croce. — **München.** Hofkirche zu St. Michael am 12. März. 1) Messe in B, 2) „Ave Maria“ und 3) „Praetor noster“ von C. Ett. 4) „Te Deum“, von Röder. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 19. März. 1) Messe in G von Friedr. Ad. Wolf. 2) Graduale („Laetatus sum“) von Mich. Haydn. 3) Offertorium („Domine Deus“) von Eybler. — b) Dominicanerkirche am 19. März: 1) Achtstimmige Vocalmesse in As, 2) Graduale (Sopran- und Violoncellsolo) und 3) Offertorium (Altsolo mit Violine, Violoncell, Contrabass und Harmonium) von Randhartinger. — c) Mariahilfer Pfarrkirche am 19. März 1) Vocalmesse von Hetsch. 2) Graduale und 3) Offertorium von J. B. Krall. — d) Altlerchenfelder Kirche am 19. März: 1) Vocalmesse in D von Nigg. 2) Offertorium („Parce Domine“, dreistimmig in Gmoll) von Menegali. 3) „Tantum ergo“ von Storch.

Opernübersicht.

(Vom 12. bis 18. März.)

Leipzig. Stadtth.: 12. Margarethe; 13. Dinorah; 15. Lohengrin. — **Berlin.** Königl. Opernhaus; 12. Troubadour; 14. Afrikanerin; 15. Barbier von Sevilla; 16. Figaro's Hochzeit; 17. Tannhäuser. Kroll's Th.: 14. Favoritin. Réunion Th.: 14., 16. und 18. Fra Diavolo. Walhalla-Volksth.: 14. und 17. Zampa. — **Bremen.** Stadtth.: 15. Lucia. — **Breslau.** Stadtth.: 12. Don Pasquale; 13. Don Juan; 14. Margarethe; 17. Fidelio. Lobe-Th.: 17. Banditen. — **Cassel.** Königl. Hofth.: 12. Prophet; 16. Fidelio. — **Chemnitz.** Stadtth.: 15. Martha; 16. Oberon. — **Cöln.** Thalia-Th.: 12. Zauberflöte. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 12. Margarethe; 14. Tannhäuser; 16. Martha; 18. Margarethe. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 12. Lustige Weiber von Windsor; 13. Martha; 17. Joseph in Egypten. Thalia-Th.: 12. und 16. Theeblume (Lecoq); 13. Leichte Cavallerie, Schöne Galathea. — **Hamburg.** Stadtth.: 12. Don Juan; 14. Orpheus in der Unterwelt; 15. Margarethe; 16. und 18. Jüdin. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 12. Freischütz; 15. Zauberflöte; 16. Troubadour. — **Magdeburg.** Stadtth. 12. und 16. Stumme von Portici; 14. Robert der Teufel. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 12. Margarethe; 15. Schwarzer Domino. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 16. Oberon. — **Nürnberg.** Stadtth.: 12. Freischütz; 16. Norma. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 17. Lohengrin. Czech. Nationalth.: 12. Banditen; 15. Prodaná nevesta (Smetany); 17. Zauberflöte; 18. Na alpách („Le Chalet“ von Adam). — **Regensburg.** Stadtth.: 13. Das Glöckchen des Eremiten. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 12. und 14. Undine. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 12. Meistersinger; 15. Nachtlager von Granada. — **Wien.** K. k. Hofoperntheater: 12. Jüdin; 13. und 18. Schwarzer Domino; 14. Fliegender Holländer; 15. Margarethe; 17. Stumme von Portici. Carl-Th.: 18. Prinzessin von Trebizonde (Offenbach). Theater an der Wien: 12., 13., 14. und 15. Indigo und die 40 Räuber.

Aufgeführte Novitäten.

Bennet (W. St.), Phantasie-Ouverture zu „Paradies und Peri“. (Prag, 2. Conservatoriumsconcert.)

Beständig (O.), „Deutscher Hymnus“ f. Solo, Chor und Orch. (Hamburg, Concert der Singakademie.)

Brahms (J.), Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orch. (Wien, Concert des akademischen Gesangvereins.)

Dietrich (A.), Symphonie in Dmoll. (Weimar, 3. Abonnementconcert im Hoftheater.)

Hiller (F.), Ouverture zu Schiller's „Demetrius“. (Ebendaselbst.)

Holstein (F. v.), Claviertrio in Gmoll. (Braunschweig, Concert des Frauenvereins.)

Kiel (F.), „Stabat mater“, für Frauenchor, Soli und Orch. (Berlin, Wohlthätigkeitsconcert.)

Raff (J.), Cdur-Symphonie. (Moskau, 9. Concert der Russischen Musikgesellschaft.)

Rauchenecker (G.), Symphonische Dichtung für Orch. (Zürich, Extraconcert in der Tonhalle.)

Reinecke (C.), „Der 3. September“, Chor. (Saarbrücken, Concert zur Feier der Anwesenheit des Kaisers.)

Reinecke (C.), „Friedensfeier", Festouverture. (Sondershausen, Concert der „Erholung". Plauen, 2. Abonnementconcert. Leipzig, Concert des „Klapperkasten".
— — Clavierquintett. (Halle a. S., Concert des Hassler'schen Gesangvereins.)
Rheinberger (J.), Hymne nach dem 83. Psalm für Frauenstimmen und Harfe. (Schwerin, 3. Abonnementconcert.)
Stockhausen (E.), Phantasiestück für Pianoforte und Violine. (Graz, Concert des Hrn. Heckmann.)
Volkmann (R.), Dmoll-Symphonie. (Plauen, 2. Abonnementconcert des Consertvereins.)
Wagner (R.), „Das Liebesmahl der Apostel", Männerchor mit Orch. (Hamburg, Concert der Singakademie. Wien, Concert des akademischen Gesangvereins.)
Weber (G.), „Zur Iliade". Orchesterstück. (Bern, 7. Abonnementconcert.)
Wuerst (R.), Intermezzo für Streichinstrumente (Prag, 2. Conservatoriumsconcert.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 5. Beethoveniana. Von G. Nottebohm. (Nachträge.) — Der italienische Musikverlag um 1700. — Besprechung (Ein Programm zu Beethoven's 9. Symphonie, von L. Hoffmann). — Berichte und Notizen.

— — No. 6. Ueber J. Haydn's Streichquartette, insbesondere im Arrangement für das Clavier zu 4 Händen. — Besprechung (Literaturbeiträge aus St. Gallen, von Ernst Götzinger). — Berichte und Notizen.

Caecilia (Rotterdam) No. 6. Besprechungen (Compositionen und Uebertragungen von S. de Lange jr. [Orgelsonate], Marius A. Brandts Buys, M. Boon und W. de Haan). — In- und ausländische Berichte.

Echo No. 11. Besprechungen. — Don Juan und seine Bearbeiter. — Kunstnachrichten. — Beilage: Berichte und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No 11. Recensionen („Meine Reise nach Amerika", von W. Tschirch, und „Das Grundprincip des deutschen Rhythmus", von J. E. Vessely). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 12. Besprechung (Clavierquintett, Op. 60, von J. P. Gotthard). — Berichte und Notizen — Kritischer Anzeiger.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Der Wiener Wittwen- und Waisen-Versorgungsverein „Haydn" feiert am 2. und 3. April das 100jährige Jubiläum seines Bestehens.

* Im Théâtre Royal zu Antwerpen wurde am 10. d. M. die von Braeckeleer gearbeitete Statue des Componisten Albert Grisar enthüllt.

* Pasdeloup in Paris hat erklärt, in von ihm zu veranstaltenden Concerten die Werke lebender deutscher Tonsetzer unberücksichtigt zu lassen. Die diesbezügliche Repertoireaufstellung seiner ehemaligen Concerts populairs scheint demnach nicht auf wirklicher Sympathie für neuere deutsche Musik beruht zu haben, und hat man sonach den guten Mann in falschem Verdacht gehabt.

* Die kürzlich von uns angezeigte Aufführung von R. Schumann's Esdur-Symphonie in Stuttgart war, wie wir nachträglich erfahren, die erste dieses Werkes für die württembergische Hauptstadt, auch eine nicht üble Erscheinung!

* In Madrid beginnt — lässt sich die „N. B. M." schreiben — die classische Musik auf „populäre" Wege zu gerathen. So kündet soeben ein Kaffeehausbesitzer im Prado an, dass er einige ausgezeichnete „Professoren" für sein Local engagirt, um alle Sonnabende und Sonntage zwischen 2 und 6 Uhr Streichquartette und Trios von Beethoven, Mendelssohn (!) und verschiedenen (anderen) Meistern seinen Gästen vorzuführen.

* Der talentvollen kleinen Paula Schwab in Dresden, einer Schülerin Alwin Wieck's daselbst, ist aus den Erträgnissen des Concertes, in welchem Clara Schumann für sie mitwirkte, ein Wieck'scher Flügel angeschafft worden. Die bislang noch reizend unbefangene Clavierspielerin kann, bei recht sorgsamer Hütung, eine grosse Zukunft haben.

* Eine neue komische Oper mit dem Titel „Herr und Beamter" vom Musikdirector Steinhart in Stuttgart hat bei ihrer ersten Aufführung in Darmstadt zu Anfang d. M. Erfolg gehabt.

* Am 11. März wurde im ungarischen Nationaltheater zu Pest Wagner's „Tannhäuser" zum ersten Male und mit durchgreifendem Erfolg aufgeführt.

* Das Theatre lyrique zu Paris soll Ende dieses Monats mit einer daselbst noch nicht aufgeführten Oper („Der Sclave") von Membrée, deren Text von den HH. Barbier, Got und Toussier verfasst ist, eröffnet werden. Der neue Director dieser Bühne, Martinet, hat die nicht überflüssige Neuerung gemacht, jeden Sonntag ein Extraconcert zum Besten der Orchester- und Chormitglieder stattfinden zu lassen.

* Offenbach befindet sich gegenwärtig in Wien; er dirigirte am 18. d. M. im dasigen Carl-Theater die erste Aufführung seiner unsterblichen „Prinzessin von Trebizonde", nachdem er auch die letzten Proben hierzu selbst geleitet hatte.

* Des jüngst verstorbenen russischen Componisten A. Sserof letzte Oper: „Die Macht des Bösen" wird gegenwärtig im kaiserl. Hofoperntheater zu St. Petersburg studirt und soll bald nach der Osterwoche zur Aufführung gelangen.

* „Rienzi", die einzige Oper Wagner's, welche bisher in München noch nicht zur Aufführung kam, wird am dortigen Hoftheater jetzt von Neuem vorbereitet, nachdem die bereits vor längerer Zeit in Aussicht genommene Vorführung des Werkes immer wieder verschoben worden war.

* Am 17. d. M. fand im Berliner Hofopernhaus die 100. Aufführung von Wagner's „Tannhäuser" statt.

Auszeichnungen. Hofopernsänger Eduard Bachmann in München hat für seine Thätigkeit als Johanniter in dem jüngsten Kriege das Ritterkreuz des königl. bayr. Militair-Verdienstordens erhalten. — Der König von Württemberg hat dem Kammervirtuosen Edm. Singer die grosse Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Gestorben. In Baden-Baden starb Ende v. M. der ehemalige Pariser Musikhändler Moritz Schlesinger. — In St. Petersburg verschied der Gesanglehrer Lodi.

Briefkasten. *E. W.* Lassen Sie sich ja nicht durch Holle's Ausgabe zu einer widerrechtlichen Handlung gegen die Originalverleger dieser Werke, welche auf alle Fälle um die betr. Einwilligung zu ersuchen sind, verführen. — *K.* in *H.* Nehmen Sie gef. Einsicht in Graben-Hoffmann's „Die Pflege der Singstimme", O. Guttmann's „Gymnastik der Stimme" oder J. Ch. Markwort's „Ueber Klangveredelung der Stimme", welche Werke Sie zu diesem Zwecke auch leihweise aus A. Dörffel's empfehlenswerthen Leihanstalt für musikalische Literatur hier erhalten können. — Gegen die von Ihnen angeführte Compositionslehre wissen wir bei dem Mangel einer besseren nichts einzuwenden.

Anzeigen.

[80.] Herr **Janusch,** Vorsteher der Musikschule in Königshütte in Schlesien, schrieb am 11. v. M. an Herrn **Seifert,** Vorsteher der neugegründeten Musikschule in Striegau, über die Clavierunterrichtsbriefe von **A. Hennes** (Leipzig, C. A. Händel): „Ich habe bei Gründung meines Instituts mich nach allen möglichen Clavierschulen umgesehen, hin- und hergeschrieben, mir sämmtliche in den Breslauer Instituten eingeführten Clavierschulen kommen lassen, habe dann selbst einen Plan ausgearbeitet, endlich aber Alles bei Seite gelegt, als ich die **Hennes**'schen Clavierunterrichtsbriefe kennen lernte, in denen ich nicht nur alles für den Elementarunterricht Erforderliche systematisch geordnet, sondern auch Uebungsstücke vorfand, die, wie sich später herausstellte, wegen ihres melodischen Reizes von sämmtlichen Schülern mit der grössten Vorliebe gespielt werden." — Dieses, sowie die Thatsache, dass die **Hennes**'schen Clavierunterrichtsbriefe jetzt bereits in 14 Auflagen erschienen sind, wird genügen, um in den wenigen Theilen Deutschlands, wo von einzelnen Clavierlehrern noch nach älteren Methoden unterrichtet wird, die Aufmerksamkeit auf diese neue vereinfachte und deshalb so verbreitete Lehrmethode hinzulenken.

Neue Musikalien (Nova No. 2, 1871)

[81.] im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Besekirsky, Guillaume, Op. 6. Surabanda pour Violon seul	—	7½
Gade, Niels W., Op. 20. Sinfonie (No. 4, Bdur) für Orchester. Für Pianoforte und Violine eingerichtet von Fr. Hermann	2	5
Mazzoni, Antonio, Solfeggien für eine Mittelstimme zu Solo- und Chorgebrauch mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet von Julius Stern. Neue Folge. Eingeführt im Conservatorium der Musik in Berlin. Heft 1 und 2 à	1	—
Heft 3	—	25
—— Die Gesangpartie ohne Pianofortebegleitung in einem Heft	—	15
—— Dieselben für eine tiefe Stimme eingerichtet von Julius Stern. Heft 1 und 2 à	1	—
Heft 3	—	25
—— Die Gesangpartie ohne Pianofortebegleitung in einem Heft	—	15
Raff, Joachim, Op. 153. Im Walde. Symphonie (No. 3, F dur) für grosses Orchester. Partitur	7	—
Für Orchester	9	—
Clavierauszug zu 4 Händen vom Componisten	4	7½

[82.] Soeben erschien:

Carl Tausig,

Andantino und Variationen über französische Originalmotive von *Franz Schubert* für den Concertvortrag übertragen. Pr. 22½ Sgr.
Polonaise mélancolique (nach *Franz Schubert*). Pr. 25 Sgr.
Unter der Presse:

Carl Tausig,

Rondo über französische Originalmotive von *Franz Schubert*, Gnomenchor und Sylphentanz, Fragment aus *Berlioz'* „Faust".
Berlin. **Adolph Fürstner.**

[83.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von **Musikalien, musikalischen Schriften etc.** bestens empfohlen.

[84.] Verlag von **Rob. Forberg** in Leipzig.

Abt, F., Op. 394. **Siegesgesang.** Gedicht von H. Franke für vier Männerstimmen mit Begleitung von Blasinstrumenten oder des Pianoforte. Partitur mit unterlegtem Clavierauszug und Singstimmen. 20 Ngr.

Faisst, Im., Op. 29. **Siegespsalm.** Gedicht von Weitbrecht für Männer- oder gemischten Chor mit Begleitung von Blechinstrumenten oder mit Pianoforte- oder Orgelbegleitung. (*Sr. Maj. Kaiser Wilhelm I. gewidmet.*) Partitur mit unterlegtem Clavierauszug und Singstimmen. 2 Thlr.

[85.] Im Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erscheint nächstens:

Concert

(D dur)
für
Violoncell und Orchester
componirt von
Johan S. Svendsen.
Op. 7.
Partitur. Orchesterstimmen. Clavierauszug.

[86.] In allen Musikalienhandlungen ist zu haben:

Leuckart's Hausmusik.

Sammlung classischer Instrumentalwerke
von
W. A. Mozart, L. van Beethoven und Franz Schubert,
im **vierhändigen Arrangement** herausgegeben von
Hugo Ulrich.
In Lieferungen à 15 Ngr. netto.

[87.] **Friedr. Krätzschmer Nachf., Leipzig.**
Lithographische Anstalt. Steindruckerei. Notendruckerei.

[89.] Bei Unterzeichnetem erschien und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

„Das Töchterlein des Jairus",
Cantate mit Clavierbegleitung für Kinder
componirt von
Josef Rheinberger.
Op. 32.
Clavierauszug und Singstimmen. 2 fl. 42 Kr. — 1 Thlr. 15 Ngr.
München. **Ch. Werner.**

[88.] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.
Durch jede Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Photographisches Tableau,

enthaltend die Portraits nachgenannter früherer und jetziger Lehrer und Lehrerinnen des Conservatoriums der Musik zu Leipzig: Becker (C. F.), Böhme (F.), Brendel (F.), Bünau-Grabau (Henriette), Coccius (Th.), David (Ferd.), Davidoff (C.), Dreyschock (R.), Gade (N. W.), Götze (F.), Grützmacher (F.), Hauptmann (M.), Hegar (E.), Hermann (Fr.), Hiller (Ferd.), Joachim (J.), Klengel (M.), Lübeck (L.), Mendelssohn-Bartholdy (F.), Moscheles (Ign.), Papperitz (R.), Plaidy (L.), Reinecke (C.), Richter (E. F.), Rietz (J.), Röntgen (E.), Sachse (R.), Schafer-Hofer (Fanny), Schumann (Clara), Schumann (Rob.), Wenzel (E. F.).
Gr. Quart. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr. netto.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 31. März 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22\frac{1}{2}$ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 14.

Beethoven's Claviersonaten.

Ein Beitrag zur Secularfeier 1870.

Von **Wilhelm Tappert.**

„Beethoven's Sonaten sind ein Schatz, dem nichts in den Archiven der Musik zu vergleichen ist."
Ulibischeff.

Am 17. December vorigen Jahres wurde, soweit deutsche Musik erklingt, das Andenken Beethoven's in gar mannichfaltiger Weise gefeiert. Man hielt Vorträge, gab Concerte, — sprach, spielte und sang; man veranstaltete Festessen und sprach, ass und trank. Bücher, Brochuren und fliegende Blätter verherrlichten den Unsterblichen und seine unvergänglichen Vermächtnisse. Ich sass am Spätabende jenes Tages neben Einem, der die Einsamkeit dem Weltgeräusch vorgezogen hatte, am Fusse des Bechsteins und lauschte andächtig dem Vortrage der Sonate Op. 109. Das war meine Beethoven-Feier. Genug für mich, aber nichts von mir, und daher gab ich mir Mühe, etwas auszudenken, was meinerseits mehr sei.

Ein Büchlein wollte ich nicht schreiben! Allenfalls eines mit dem Titel: Wie man den Gedenktag und Beethoven überhaupt *nicht* feiern sollte, eine Predigt gegen die Verehrung um jeden Preis, welche alles Andere negirt, jede ebnende *Vor*arbeit, jede fördernde *Mit*arbeit, jede ergänzende *Nach*arbeit, eine Mahn- und Strafrede gegen den Parteigeist, der niemals eine gemässigte Meinung hat, der sengend und brennend seine verheerenden Kreise um das Standbild des Meisters zieht und, wenn Alles wüst und leer ist und nur der Eine — soweit das Auge reicht — übrig blieb, uns zuruft: Staunet, bewundert, betet an! Die höchste Spitze der menschenmöglichen Entwickelung ist erreicht, jeder Schritt weiter führt bergab, zum Verfall. Viele Nichtmusiker (deren es auch unter den Musikern geben soll!) gefallen sich darin, vorzugsweise aus diesem Tone Beethoven's Lob zu singen. Der Epigone, der unglückliche, mag sein überflüssiges, weil verspätetes Dasein beweinen; die Welt ist weggegeben, alle Arbeit durch den Einen längst gethan.

Die Liebe ist immer exclusiv, denn auch sie ist nur eine Maske des Egoismus, wenn auch die schönste! Schelten wir nicht, halten wir keine Strafpredigt! Aber die Liebe ist blind, sie vermag nicht das Vergängliche vom Bleibenden abzuscheiden, sie hat Schreib- und Druckfehler, die Versehen Beethoven's und seiner Copisten angebetet. Die Flagge Beethoven deckte jegliches Gut. Niemand hat bis heute den Muth gehabt, des Meisters Sonaten auch nur aus *den* Fesseln zu erlösen, welche das alte, mangelhafte, unzulängliche Clavier dem Componisten anlegte. Der Eifer ging so weit, den armen Beethoven um deswegen glücklich zu preisen, weil er schon mit 30 Jahren sein Gehör gänzlich verloren hatte! Wahr ist es, dass in dem Maasse, in welchem die Aussenwelt, wenigstens ihre eine, klingende Seite, sich verschloss, dem Künstler eine reiche, herrliche Innenwelt aufgethan wurde, aus welcher fast allein schöpfend er nun schuf. Was er aus jener Welt vernahm, ist wohl am schönsten in seinen Claviersonaten ausgesprochen. Die Taubheit führt in die Einsamkeit; das Clavier ist oft als ein Freund in der Einsamkeit gerühmt worden, und Beethoven hat sich ihm mit besonderer Hingabe anvertraut. Die Sonaten erscheinen mir als die Offenbarungen eines Einsamen, und jeder Verlassene, jeder, den irgend ein Weh bedrückt, wird aus ihnen Trost schöpfen können, wie die Bibel

für jeden Menschen in jeder Lage wenigstens einen Kernspruch enthält.

Trotz Alledem mag ich nicht behaupten, dass der Mangel des Gehörs für irgend einen Musiker auf die Dauer ein glücklicher Umstand sei. Beethoven konnte sich hinsichtlich des Klanges zuletzt nicht mehr volle Rechenschaft geben, er vermochte nur durch das Auge und das innere Ohr, d. h. durch die lediglich auf (einstige) Erfahrung gegründete Rückerinnerung, sich ein Bild von der Erscheinung des Kunstwerks zu machen. Das erstgenannte Medium gibt nur einseitige Bilder, das letztere pflegt nicht selten zu täuschen und täuscht mit den Jahren mehr und mehr. Das Correctiv, welches für den Componisten in der hörbaren Belebung seiner Schöpfungen liegt, war Beethoven versagt. Daher finden sich in vielen Werken der späteren Zeit und fast in allen aus den letzten Jahren wunderliche Stellen, die mit dem, was musikalisch als Gesetz und Sitte galt, gar nicht mit ihrer Umgebung auch nur mühsam in Harmonie zu bringen sind. Das waren „Räthsel" für die Zeitgenossen, sie blieben es auch lange noch für die Späteren und gelten als solche noch heute gar Vielen*). Was man ehemals Räthsel, Seltsamkeiten, Wahnsinn des Genies nannte, in Bausch und Bogen auch als dritte Stilart bezeichnete, das heisst seit Lenz und Ulibischeff noch kürzer — Chimäre. Das Lächeln der Chimäre findet sich in der Eroica und im ersten Satze der Abschiedssonate (Op. 81), es wird zur Grimasse im Finale der Bdur-Symphonie. In neuer seltsamer Gestalt sitzt die Chimäre in der fünften Symphonie 44 Takte lang auf der Brücke, welche vom Scherzo zum Finale führt, sie erhebt ihr Eulengeschrei selbst in der Pastorale. Aus der „Schreckensnote cis" grinst uns ihr hässliches Gesicht im letzten Satze der achten Symphonie entgegen. Unter der gespenstigen Maske eines Währwolfs rumort sie im Scherzo des grossen Bdur-Trios, und gar als Alp bedrückt sie die Gemüther in der Finalfuge der Sonate für das Hammerclavier.

Es gab eine Zeit, da galten die sämmtlichen Erzeugnisse der ganzen dritten Periode als eitel Chimäre. Sie ist vorüber! Wo man ehemals nur Anorganisches finden wollte, sieht man heute Blumen, selten und seltsam in Form und Farbe, Blüthe und Duft, aber es sind doch Blumen, wenn sie auch nicht so harmonisch zu Strauss und Kranz sich fügen, wie die früheren. Diese Blüthen spriessen nicht in so reicher Fülle, wie ehedem, sie hängen nicht so bequem am nächsten Zweige, für jede Hand erreichbar, sie wachsen zwischen Abgründen, und wer sie pflücken will, muss zu steigen und zu wagen verstehen. Es ist nicht Jedermann zu rathen, sich schon jetzt in dieser Wildniss häuslich niederzulassen, aber die Kunst wird allmählich auch dort ihre Heimstätte zu gründen wissen. Aus dem schmalsten, entlegensten Pfade wird endlich eine Heerstrasse, wenn Tausende ihn betreten.

Die Welt muss endlich auch den letzten Werken die gebührende Würdigung zu Theil werden lassen. Es ist ein langsamer Process, erzwingen lässt sich da nichts. Es hiesse Eulen nach Athen tragen, wenn man irgend eine „Chimäre" mit neuen Geleitbriefen versehen wollte. Verdienstlicher dürfte es sein, für die endliche Herstellung einer wirklich und in jeder Beziehung correcten Ausgabe der Claviersonaten das Wort zu ergreifen. Die Bedürfnissfrage wird im ersten Augenblicke gewiss von Vielen verneint werden. Ich höre schon behaupten: Wir besitzen Prachteditionen, revidirte, corrigirte, colligirte, und es kann sich nur noch um kleine, nebensächliche Dinge handeln, Alles ist in schönster, glänzendster Ordnung! Ich aber sage, wir haben noch recht viel zu thun, ehe die Sonaten in einer Gestalt erscheinen, welche ihrer Bedeutung angemessen und ihres Schöpfers würdig ist.

(Fortsetzung folgt.)

*) Ich kenne Einen, dem ist der Beethoven von A bis Z ein Räthsel. „Der letzte Musiker, der wirkliche, echte, wahre Musik schrieb, starb vor 300 Jahren", so lehrt dieser Jemand.

„Das Rheingold" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des Vorspiels zum „Ring des Nibelungen".

Von **Gottlieb Federlein.**

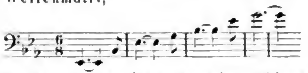
Zweck der vorliegenden Arbeit ist der Versuch einer Interpretation des Vorspiels „Rheingold" zum Wagner'schen Dramencyklus „Der Ring des Nibelungen". Es war meine Absicht, den Weg zur Erkenntniss der musikalischen Ausdrucksmittel erleichtern zu helfen, als ich es unternahm, den beobachtenden Weg durch die Partitur zu gehen und meine Selbstbelehrung auch einem weiteren Kreise mitzutheilen, wozu mich die wohlwollende Anerkennung des Dichtercomponisten selbst ermuntert hat.

Das kunstliebende Publicum nimmt seine Zuflucht zum Clavierauszug eines dramatischen Werkes und sucht dadurch sich mit der Musik vertrauter zu machen; um so höher ist dann der Genuss, wenn das Werk in seiner Vollgestalt vor Aug und Ohr sich entfaltet. Es mag daher denjenigen, welche sich mit dem Clavierauszug zu Wagner's „Rheingold" beschäftigen, willkommen sein, wenn ein Commentar, der auf Grund der Partitur den Auszug vervollständigt und zugleich lebensvoller gestaltet, dem Verständniss für die Intentionen Wagner's zu Hilfe kommt. Freilich vermag der Wirkung musikalischer Ausdrucksmittel eine Schilderung nicht entfernt nahe zu kommen, sie kann nur die Hand bieten zur Vertiefung in den Geist derselben.

Mögen diese Blätter meinen Wunsch erwirklichen helfen: dem Schöpfer des grossen Werkes einen bescheidenen Dienst zu leisten und manche Leser zu einem tieferen Studium der Wagner'schen Werke zu veranlassen.
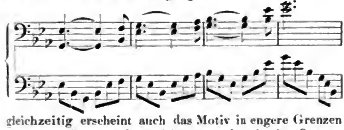
Vorspiel und 1. Scene.

Das Vorspiel versetzt uns in die Tiefe des Rheins, schroffe Felsenriffe ragen empor, die Höhe ist mit rastlos wogendem Gewässer erfüllt. Das Wellenspiel, ein äusserliches Moment, greift Wagner auf, um den Schauplatz für die erste Scene vorzubereiten, indem auf einem lang andauernden Orgelpunct auf Es ein einfaches Motiv im Sechsachtel-Takt den Wellenschlag vernehmen lässt. Langsam und breit wälzen sich anfangs die Wogen dahin, in immer lebhafterem Wechsel drängt eine Welle die andere, bis endlich das Gewässer vollmächtig dahinfluthet. Nachdem mehrere Takte lang in aller Tiefe das Es, sodann die leere Quinte Es — B ertönten, erhebt sich auf dieser Grundlage das erste Motiv: das Wellenmotiv,
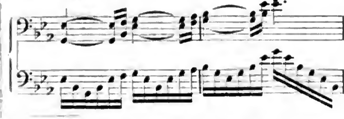


über mehr als zwei Octaven ausgedehnt, gleichsam eine mächtige, breite Woge, die vorwärts schiebt, wobei der rhythmische Accent vom sechsten zum ersten Achtel bemerkenswerth ist. Wie nun das Motiv anfangs nur von einer Stimme vorgetragen wird, so nehmen dasselbe allmählich immer mehr Instrumente auf und häufen auf diese Weise die thematischen Eintritte, jedoch vorerst stets mit Beibehaltung des oben erwähnten langathmigen Rhythmus.

Erst später mehren sich die Accente; denn dadurch, dass der Eintritt des Motivs auf die zweite Takthälfte verlegt wird, ergibt sich ein Tonfall vom ersten zum dritten und vom vierten zum sechsten Achtel (A. 2, Z. 1.*)); nach abermals fünfzehn Takten nimmt die zum Hauptmotiv tretende Begleitungsfigur die ununterbrochene Achtelbewegung auf:



gleichzeitig erscheint auch das Motiv in engere Grenzen gedrängt, denn es durchzieht nur mehr als eine Octave, erklingt aber in stets höherer Lage, gleichsam als ob die Wogen höher drängen, dazu entfaltet sich das rhythmische Leben stets reicher und reicher, Sechszehntel-Begleitung tritt zum Motiv:
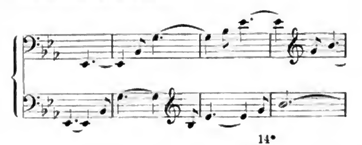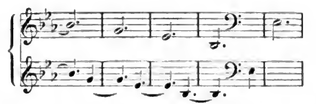


*) A. = Seite des Clavierauszugs. Z. = Zeile.

die Wassertiefe erscheint in vollem Gewoge, und die Rheintöchter beginnen ihr anmuthig munteres Spiel. Sollte diese Scene sachgemäss vorbereitet werden, so war es geboten, durch die Musik malerisch zu wirken. Das tiefe langgehaltene Es zwingt unsere Phantasie unwiderstehlich in die Tiefe, während das weitgestreckte Wellenmotiv das Aufsteigen der Grundwellen versinnlicht, und wie die Grundwellen nur die Vorboten kleineren, immer lebhafter treibenden Gewelles sind, so hat auch Wagner durch die räumliche Verengung des Motivs und durch immer reichere rhythmische Gliederung das Naturleben trefflich gezeichnet. Beachtenswerth ist der Bau des Wellenmotivs. In dem wiederholten Aufstreben desselben wird die rastlose Bewegung des Stromes geschildert, wo eine Woge um die andere entrinnt, um endlich in weiter Ferne in das Meer zu münden; nicht die Bewegung eines ringsum begränzten Gewässers, wo ein steter Rückschlag der Wellen erfolgt, durfte hier zum Ausdruck gelangen. (Man vergegenwärtige sich vergleichsweise die bekannte Begleitungsart von Gondolieren.)

Nimmt diese äussere Factur in der musikalischen Anlage der Einleitung unser Interesse schon in Anspruch, so steigert sich dasselbe noch mehr, wenn wir uns vergegenwärtigen, in welchem Glanze der Klangfarben das Wogen der Tonwellen erscheint.

Das Wellenmotiv ist zuerst den Hörnern übertragen, welche bei achtfacher Besetzung den rhythmischen Wechsel zu Gehör bringen. Wie dumpfes Dröhnen klingt der Hornton, wie das Rauschen aus der Ferne — die Wellen drängen und thürmen sich auf, sie dehnen weithingestreckt sich aus und verrinnen eine nach der anderen: so verklingt auch ein Horn nach dem anderen. Wie vorher eine Stimme über die andere hinweg zur Höhe emporklimmte, so sinken sie jetzt in den Intervallen des Es dur-Accordes zu wiederholten Malen in die Tiefe. Die Fagotte aber erheben jetzt von Neuem das Wellenmotiv, die beschauliche Stimmung wird festgehalten durch das Hinzutreten der Flöten; Streichinstrumente dagegen theilen sich in die begleitende Achtel-, später Sechszehntel-Figur. Sobald das reichere Gewoge eintritt und in hellerem Klange Welle an Welle schlägt, begegnet unser Ohr auch im Orchester dem Clarinettenton, sodann dem der Oboe und Trompete, und indem von den Holzbläsern mit den Trompeten das stets aufsteigende Wellenmotiv festgehalten wird (b und c), fällt den Hörnern die Aufgabe zu, durch regelmässig absteigende Intervalle dem Aufstreben der Wogen das Abbeugen derselben entgegenzustellen.





Noch eine andere Absicht aber erreichte der Componist durch das Aufsparen der hellen Orchesterfarben: er bereitet uns damit auf das heitere Stimmungsbild vor, welches uns in dem sorglosen Spiel der Rheintöchter entgegentritt.

Lauschen wir nun dem Gesang der Rheintöchter, Woglinde, Wellgunde und Flosshilde. Mit sanft wiegender Melodie beginnt die heiter ausgelassene Woglinde (A. 5, Z. 4—5):

Weia! Waga!
Woge du Welle,
Walle zur Wiege
Wagalaweia!
Wallala weiala weia!

Zu ihr gesellt sich die nicht minder neckisch aufgelegte Wellgunde, indem sie die bedächtigere Schwester Flosshilde zum Spiele auffordert (A. 6, Z. 3):

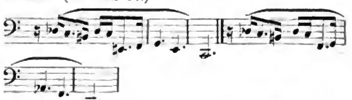
Flosshilde schwimm!
Woglinde flieht,
Hilf mir die Fliessende fangen!

Doch Flosshilde mahnt die Schwestern, im Uebermuth der Pflicht nicht zu vergessen: „Des Goldes Schlaf hütet ihr schlecht" (A. 7, Z. 1, 2). Eine Wendung nach Cmoll begleitet die sorglichen Worte Flosshilden's, und von Neuem erhebt sich das Wellenmotiv bei immer kleinerer Ausdehnung in Bdur; unsere Aufmerksamkeit wird wieder der Tiefe zugelenkt, aus welcher der Nibelung Alberich emporsteigt, um das Spiel der lieblichen Rheintöchter zu schauen.

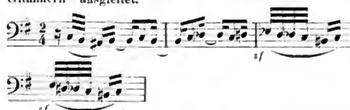
War bisher die Musik darauf beschränkt, die Ausdrucksmittel rein äusserlichen Erscheinungen anzubequemen, so muss sie mit dem Auftreten Alberich's das Feld für Charakterzeichnung betreten, denn für die folgende Scene der Neckereien zwischen dem plumpen, begehrlichen Alben und den Rheintöchtern sind diese zur Charakterstellung herausgefordert, wobei die schon angedeutete Verschiedenheit derselben nur noch prägnantere Gestalt annimmt, jedoch mit dem Unterschiede, dass hier die zarte Weichheit Flosshilden's im Benehmen gegen Alberich zur Verschmitztheit umschlägt. Die stets durchziehende Sechszehntel-Begleitung hat scenischen Zweck. Ein neckisches Motiv (G moll, von der Quinte d anhebend und stets wieder auf dieselbe zurücksinkend) charakterisirt den zum Tändeln aufgelegten, jedoch begehrlichen, vorerst in behagliche Anschauung versunkenen Alberich (A. 8, Z. 3).



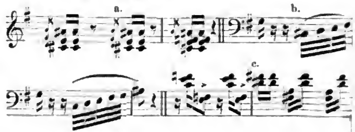
Ist dieses Motiv darauf angelegt, uns Alberich's anscheinend harmlose Gesinnung zu veranschaulichen, so deutet ein zweites die beginnende Unruhe desselben an, indem er den Rheintöchtern zuwinkt, sich zu ihm herabzulassen. (A. 9 zu 10.)



Noch halten sich die Rheintöchter von Alberich fern. Das derb herausfordernde Wesen Alberich's steht hier der spröden Weichheit der Mädchen gegenüber, in eigenthümlicher Weise prägen sich musikalisch diese Gegensätze durch die Instrumentation aus. In den sich durchziehenden Sechszehntel-Figuren wird, wie schon vorher bemerkt, das Wellenspiel vergegenwärtigt; sobald nun Alberich's Zudringlichkeit das Wort führt, sind Blasinstrumente (Clar.) die Träger des scenischen Ausdrucksmittels, während die Streichinstrumente durch pizzicato- und martellato-Vortrag die Folie zur Charakterstimmung geben; umgekehrt wirken die Streichinstrumente durch die stereotype Wellenfigur, wenn die Blasinstrumente in gehaltenen Accorden die ruhige Heiterkeit der schwimmenden Rheintöchter unterstützen. Die niedlichen Nicker lassen sich auch auf das Spiel mit dem Nibelung ein, und Woglinde beginnt den ersten Strauss mit ihm, wenn sie ihm zumuthet, das Riff, auf welches sie sich niedergelassen, zu erklimmen. Ein ungestümes, hastig drängendes Motiv (A. 12) deutet das Mühen des Nibelungen an, der auch manchmal an den „glatten, glittschrigen Glimmern" ausgleitet.



Während nun Alberich ringt, in Woglinden's Nähe zu gelangen, da macht ihm auch das feuchte Nass zu schaffen, es füllt ihm die Nase und im Zorn darüber verwünscht er das verfluchte Niessen! Wir begegnen hier einem Stück Komik (A. 13). Es ist jedenfalls eine missliche Lage, wenn ein Freier, im Begriffe seine Liebeserklärung von Stapel zu lassen, durch heftiges Niessen unterbrochen wird. Woglinde erkennt auch sofort die spasshafte Situation und ruft: „Pruhstend naht meines Freiers Pracht!" Wie ist nun diese Episode musikalisch wiedergegeben?



Den unfreiwillig zum Stehen gezwungenen Alben kennzeichnen die Hörner (a) auf denselben Tonstufen beharrend, in der Bratsche hören wir das Nass ihm in die Nase fahren (b), die Clarinetten versinnlichen uns das stets heftiger auftretende Niessen Alberich's (c). Allerdings ein Stück Realistik, welches aber kaum zu verwerfen sein dürfte. In tollem Uebermuth jagt Woglinde den Alben von Riff zu Riff; da lockt ihn unter dem zarten Klange der Flöten und Clarinetten Wellgunde an mit etwas sanfterer Weise als ihre Schwester Woglinde: „Heia, du Holder, hörst du mich nicht?" (A. 15). Sie sinkt zu ihm herab, er hält sie umfangen, und wie die Harmonien, welche den Gesang Alberich's („Die schlanken Arme schlinge um mich") begleiten, sich in inniger Verkettung an einander fügen, so möchte Alberich traulich an Wellgunden's Brust sich schmiegen. Sie tritt ihm näher und näher: „Lass sehn, du Holder, wie bist du zu schaun?" (A. 17, Z. 2). Vor diesen letzten Worten bricht die Orchesterbegleitung plötzlich ab, die freundlich einschmeichelnde musikalische Phrase wird von der Bratsche in einer tieferen Lage wiederholt, wendet sich jedoch unverhofft nach dem düsteren Moll durch den Schlusston Es, welcher im *Fz* von einem Horn aufgenommen wird; denn Wellgunde durchzuckt plötzlich ein Schauer, als sie Alberich's hässliche Gestalt erkennt, sie gibt ihrem Abscheu entsprechenden Ausdruck und plötzlich entschlüpft sie dem Alben, obwohl er sie mit Gewalt festzuhalten suchte. Erbost zankt der Albe nach; seinen Aerger, seine Bitterkeit kennzeichnen die grell hervorstechenden Halbtöne, welche sich hartnäckig um den Basston F drängen (A. 18, Z. 3). Doch plötzlich mildert seinen Zorn der zauberische Gesang Flosshilden's: (A. 19).

> Was zankst du Alp
> Schon so verzagt?
> Du freitest um zwei,
> Frügst du die Dritte,
> Süssen Trost
> Schüfe die Traute dir!

Sie gleitet zu Alberich herab und lobt nun das, was ihre Schwestern an ihm hässlich gefunden hatten (A. 20—23).

> Wie thörig seid ihr
> Dumme Schwestern,
> Dünkt euch dieser nicht schön?

Sie lobt seine Anmuth:

> Wie deine Anmuth
> Mein Aug erfreut,
> Deines Lächelns Milde
> Den Muth mir labt!

Sogar seine hässliche Gestalt lobpreisend, begrüsst sie ihn als einen stattlichen Helden:

> Deinen stechenden Blick,
> Deinen struppigen Bart,
> O säh ich ihn, fasst ich ihn stets!

Schon glaubt Alberich Flosshilde gewonnen zu haben, da weckt ihn das vom scheckernden Oboenton begleitete Hohngelächter Woglinden's und Wellgunden's aus seinem Traum, Flosshilde entflieht seiner Nähe, und in wilden Schmerzens- und Wuthausbrüchen macht sich Alberich Luft (A. 24).

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

G. Vierling. „Frühling" von H. Lingg für 4 Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) mit Begleitung des Pianoforte, Op. 39. Leipzig, Leuckart.

Diese kleine, aber um so werthvollere Gabe Vierling's ist nicht so sehr durch bedeutende, ausdrucksvolle Motive ausgezeichnet, als vielmehr durch einen einheitlichen Stimmungsgehalt und ganz besonders durch eine ungemein feinsinnige und geistreiche Stimmbehandlung und Stimmführung. In der Form zeigt sich die Composition als ein durchcomponirtes Strophenlied mit einem verhältnissmässig breit angelegten Schlussanhang. Ein bestimmtes durchgreifendes Thema ist nicht vorhanden; die zu Anfang einer jeden Strophe wiederholten einleitenden Takte („Frühling! Frühling!") können nicht als solches gelten, da sie des melodischen Elementes entbehren und nur als apostrophische Accord-Interjectionen auftreten: es treten vielmehr verschiedene kleine Motive von mehr oder weniger melismatischem Charakter nach einander auf, im engen Anschluss an den Sinn des Gedichts, welche indess durch das Band einheitlicher Stimmung umschlungen und in formal-technischer Beziehung so geschickt verwendet, so leicht und fliessend verknüpft, in so reizender Mannichfaltigkeit der Stimmvertheilung behandelt sind, dass wir wenige Compositionen dieser Gattung kennen, in denen sich innerhalb der engen formalen Schranken, welche jede breitere thematische Entwickelung verbieten, durch die bunte Mannichfaltigkeit der Einzelheiten hindurch ein solcher einheitlicher Fluss des Ganzen geltend machte, wie in der vorliegenden Composition. Eine ungemein gewählte, bis ins Einzelne sorgfältig behandelte Stimmführung, welche sich oftmals kanonischer Nachahmungen bedient, kommt ganz besonders den, in gemischten Quartettcompositionen nur zu oft stiefmütterlich behandelten Mittelstimmen zu Gute und verleiht in der Wirkung auch an sich nicht ungewöhnlichen harmonischen Folgen oftmals eine überraschende originelle Wendung. Aus der Pianofortebegleitung glauben wir an vielen Stellen versteckte instrumentale Intentionen herauszuhören; eine saftige, farbenreiche Instrumentirung würde die elementare Klangwirkung gewiss wesentlich im Sinne der Composition heben. Uebrigens ist das Stück nicht leicht zu singen; mit Rücksicht auf die Schwierigkeiten sowohl, als auch auf die Art der Stimmbehandlung glauben wir die Ausführung durch tüchtige, ihrer Aufgabe gewachsene Solostimmen, welche der Componist selber bereits vorgesehen hat, vor einer solchen durch mehrfache Besetzung auch für die mit Tutti bezeichneten Stellen vorzugsweise empfehlen zu dürfen.

A. Maczewski.

R. Volkmann. Sechs Duette auf alt-deutsche Texte für Sopran und Tenor mit Clavierbegleitung, Op 67. Pest, Heckenast.

In seiner unverkennbaren, einzig prägnanten Weise bietet Volkmann hier im kleinsten Rahmen abgeschlossene charakteristische Stimmungsbildchen; es sind Lieder der Liebe, wie sie im Volksmunde erklingen, und der Componist ist ersichtlich bemüht gewesen, den entsprechenden naiven Ton der Volksmelodie anzuschlagen; in No. 2 „Liebestraum" und Nr. 6 „Scheiden" hat er denselben am glücklichsten getroffen. Die duettirenden Stimmen nehmen die melodischen Sätze und Gänge einander gleichsam vom Munde weg; in gedrängtester nachahmender Folge vermischen sich die Stimmen zweier gleichgestimmter Seelen auch äusserlich zu einheitlicher Klangwirkung. Die Clavierbegleitung ist auf das äusserste Maass der Beschränkung zurückgeführt; in Nr. 6 macht sie den Eindruck, als ob sie blos da wäre, um den Ton anzugeben und festzuhalten. **A. Maczewski.**

Biographisches.

Johan Severin Svendsen.

(Mit Portrait.)

Es sind erst wenige Jahre, dass der Name Svendsen's in der Musikwelt bekannt zu werden anfing und die glänzenden Erfolge, welche sich an die Aufführungen seiner noch wenigen bisher edirten Werke knüpfen, von sich reden machte. Ich glaube daher dem Wunsche aller sich für dieses am Himmel der Tonkunst aufgehende Gestirn interessirenden Leser des „M. W." gewiss entgegenzukommen, wenn ich mit Folgendem das Leben Svendsen's und seine Bedeutung kurz darlege.

Bevor ich nun aber zu dem eigentlichen Lebens- und Entwickelungslauf des Tondichters übergehe, halte ich es für angemessen, einige einleitende Worte über die Strömungen in der neueren Tonkunst, welche besonderen Einfluss auf ihn ausgeübt und seiner Persönlichkeit am entschiedensten ihren Platz angewiesen zu haben scheinen, einzuschalten.

Obwohl Svendsen Norwege ist, so muss ich ihn doch als Reis jenes germanischen Musikstammes bezeichnen, der, auf Bach fussend, seinen Hauptvertreter in Beethoven fand und hierauf in die beiden Aeste Schumann und Mendelssohn auslief, in deren freundlichem Schatten sich noch heute die Vertreter der „absoluten" Musik fast sämmtlich versammeln.

Mit diesem Bild wäre das Gerüst, auf welchem die heutige „absolute" Musik (im Gegensatz zur Programmmusik im engern Sinn, zum Gesang und zur dramatischen Musik) ruht, gleich charakterisirt, doch muss ich noch einmal auf Beethoven zurückkommen, um die Quelle einer gewissen Strömung, welche der nach Beethoven'schen Musik einen ganz besonders eigenthümlichen Stempel aufgedrückt hat und die auch in Bezug auf Svendsen grosses Interesse für uns beansprucht, anzudeuten.

Indem nämlich Beethoven das von Haydn angefangene und von Mozart fortgesetzte Werk der Instrumentalmusik auf seinen Höhepunct geführt hatte, lag es in der Natur der Sache, dass die Nachfolger Beethoven's die erschöpft scheinenden Mittel der Instrumentalmusik auf die eine oder andere Art zu beleben suchten. Je nach ihrer Wesensart und den gegebenen Verhältnissen folgend, fingen sie dies auf verschiedene Weise an.

Zur Zeit Beethoven's und seiner Vorgänger herrschte die sogenannte classische Periode unserer Dichtkunst, d. h. die Periode, welche ideale, mehr allgemeine Ideen in traditioneller Form zum Ausdruck brachte, und nur erst vereinzelt, dann immer mächtiger werdend, fingen die verschiedenen Geister an aufzutauchen, welche den Strom der Romantik über die Welt ausgiessen sollten. Die Nachfolger Beethoven's nun wurden zum grossen Theil von diesem Strom der Romantik mit fortgerissen und suchten hierin das Element, welches der von Beethoven erschöpften Instrumentalmusik neue Lebenskraft zuführen sollte. Schumann ist gleich der Hauptvertreter dieser Richtung.

Neben ihren religiösen Bestrebungen hatten sich nämlich die Romantiker eifrigen historischen Studien hingegeben, wozu sie theils ein wahrhaftiger Drang, die Geschichte auf das Feld wahrhaft wissenschaftlicher Kritik zu führen, bestimmte, wobei grossentheils aber auch eine rein persönliche Neigung im Spiel war, die erregte Phantasie mit bunten Bildern des Orients und Occidents des frühen und späteren Mittelalters auszufüllen. Auf die Musik übertragen, konnte sich dies anfänglich nur in oberflächlicher Anwendung fremdländischer und besonders, wie bei Schumann, spanischer Tänze und Rhythmen ausdrücken; mit der Zeit aber gewann diese Richtung mehr Halt und es entspann sich daraus jene Schule nationaler Färbung, auf welche ich weiter oben hinzielte und die einen so bedeutenden Einfluss auf die moderne Musik ausüben sollte.

In dieser Richtung besonders hervorragende Tondichter sind Schubert, Liszt, Brahms und Volkmann, und es ist zu bemerken, dass hier nicht mehr das spanische, sondern das ungarische Element vorherrscht. Weiter gehört hierher Rubinstein, der in seiner Musik das russisch-slavische Element mit dem deutschen Urelemente vermischt.

Anders ist es mit einer, allerdings der eben charakterisirten nicht fernstehenden Richtung beschaffen, die ihrerseits ihren Ursprung in Mendelssohn nimmt und die man die nordische Richtung nennen kann. Ihr Charakter ist naturpoetisch und hat seine Wurzeln in der Poesie Shakespeare's und Macpherson's, der sogenannten Ossianischen Gesänge; sie nährt sich an dem Rauschen des nordischen Meeres und des nordischen Windes und erfüllt sich mit den wildromantischen Bildern der Landschaften Norwegens, Islands und Nordschottlands. Die „Sommernachtstraum"-Musik und die Ouverture „Fingalshöhle" sind die Ausgangspuncte dieser Musik, und weitergesponnen wurde sie von dem Engländer Sterndal Bennet und vor allen Dingen von

dem Dänen Niels Gade. Zugleich hatte sie von vornherein einen mächtigen Bundesgenossen in dem Bretagner Berlioz, dessen wunderbare musikalischen Commentare zu Shakespeare, dessen „Harold", Sylphentanz und andere Werke die besten Belege für diese Richtung sind.

An diese Meister nun haben sich in neuester Zeit wieder einige junge Tondichter angeschlossen, die das Werk ihrer Vorgänger, indem sie deren Wirken mit dem durch Schumann repräsentirte zu vereinigen suchen, und indem sie den rein nationalen, diesmal nordischen, skandinavischen Charakter accentuiren, in eine neue Phase zu führen scheinen.

Neben seinem Landsmann Grieg habe ich hiermit Johan Svendsen genannt.

Doch muss ich gleich, um jedem Missverständniss vorzubeugen, anfügen, dass, wenn die Logik meiner bis hierhin führenden Darlegung Svendsen mehr als Nachkommen Mendelssohn's, wie den Schumann's erscheinen lässt, dies mehr äusserlich zu nehmen ist und man bedenken muss, dass jede Classification eines Künstlers zu Gunsten der historischen Folge seine selbständige Persönlichkeit in einem einseitigen Licht erscheinen lässt. Es sei deshalb noch einmal wiederholt, dass Svendsen die Erbschaft Mendelssohn's zugleich mit der Schumann's angetreten hat, und angefügt, dass er sich ausserdem auf den mehr allgemein-künstlerischen Standpunct Beethoven's stellt. Zugleich besitzt er mit dem durch seine Nationalität und seine Studien bedingten äusseren Anstrich seines Schaffens einen selbständigen, ihm durchaus eigenen Fond, der ihn von vornherein zu einer Individualität stempelt.

Was Svendsen besonders über den Einfluss Mendelsohn's im banalen Sinne hinaussetzt, ist, dass die ihn Mendelssohn naheführende Richtung seines Geistes nicht in der Nachahmung dieses Meisters ihren Ursprung genommen hat, sondern dass dieselbe in der Natur seines Wesens und in seiner Abstammung lag. Was Mendelssohn gewissermaassen erst durch Abstraction empfinden konnte, wohin ihn erst eine Anstrengung, um nicht zu sagen Ueberreizung seiner Einbildung brachte, Svendsen sog dieses nordische phantastische Wesen mit seiner Muttermilch ein; die Luft, welche er einathmete, war die Luft jener vielbesungenen, zerklüfteten Steinriesen; die Natur, in welcher er lebte, erfüllte ihn mit dem Rauschen des Meeres und der Wasserfälle seines Landes; die Dichter, welche er las und die Menschen, mit welchen er verkehrte, sangen und sprachen ihm von jenen mythischen Zeiten, in welchen die nordischen Recken mächtige Könige zu Land und zu Wasser waren und ihre Macht nach allen Himmelsrichtungen hin fühlen liessen.

In der That, wenn ich nun von der Jugend Svendsen's spreche, möchte ich wie jener dänische Biograph seines grossen Landsmannes Biörnson's anfangen und sagen: Oben in den Bergen ward er geboren. Ist dies nämlich nicht buchstäblich wahr, so stammt er doch aus jenem Hochland, das alle Reisende als einen unvergleichlichen Schmuck der Erde preisen.

Johan Severin Svendsen wurde geboren am 30. September 1840 zu Christiania.

Indem der Vater in ziemlich gedrückten Verhältnissen lebte, erhielt Johan eine sehr mangelhafte Erziehung, die sich darauf beschränkte, dass, wenn der unbändige, ungewöhnlich starke und gewandte Junge, welcher, mehr unter freiem Himmel auf der Strasse und am Meeresstrand aufwuchs, einmal einen zu bösen Streich begangen hatte, ihn daheim eine tüchtige Tracht Prügel empfing. Bei all seiner Ausgelassenheit bezeigte er sich jedoch als geistig sehr aufgeweckt. Schon früh machte er tüchtige Violinübungen, nahm einen gewissen Vorrang in der Schule ein — der allerdings nachdrücklich durch ein paar unbezwingliche Fäuste unterstützt wurde, und beschäftigte sich mit grosser Vorliebe mit Geschichte und Bibellesen.

Frühzeitig hatte sich seiner eine grosse Leidenschaft für Militär bemächtigt und schon mit dem 15. Jahre trat er als Jäger in die norwegische Armee ein. Während des Militärdienstes trat sein musikalisches Talent immer mehr hervor und verdrängte bald seine militärische Neigung durch den ausgesprochenen Wunsch, Musiker zu werden. Er fing seine musikalische Laufbahn zuerst als Regimentsmusiker an. Als solcher war er nach einander als Clarinettist und Flötist thätig. Zugleich vervollkommnete er sich als Violinspieler und fing dies auf höchst originelle Weise an. Mit seinen Kameraden auf allen möglichen Tanzböden spielend, was seinem ausgelassenen Wesen nicht wenig zusagte, hatte er auch die Begleitung einer Tanzstunde übernommen und benutzte sein stundenlanges Sologeigen daselbst, die schwierigsten Etuden von Kreutzer und Paganini unter der Hülle aller möglichen Tanzformen zu studiren.

In dieser Zeit machte er auch verschiedene Compositionsversuche, und es ist zu bemerken, dass sich dieselben durch eine grosse Reinheit und auch schon Kühnheit der Harmonie auszeichnen. Er schrieb jedoch nur für Orchester und ist die Orchestration durchgängig von unglaublicher Sicherheit. Es wäre sehr zu wünschen, dass er eine Sammlung der unzähligen Tänze und Märsche veranstaltete, die damals entstanden sind und von denen viele zu ihrer Zeit mit grossem Beifall aufgenommen worden waren.

Dieses Leben dauerte sechs Jahre lang, bis zu seinem 21. Jahre, doch hatte er schon damals die ernstesten Absichten, die Kunst auf eine andere Weise zu betreiben, als ihn bis dahin die Verhältnisse gezwungen hatten.

Will man sich eine Idee seines damaligen Standpunctes machen, so muss man sich vorstellen, dass er auch nicht die geringste Ahnung von der Musikliteratur hatte und ausser der „Sommernachtstraum"-Musik, ganz einzelnen Kammermusiksachen, seinen Violinetuden und dem leichten Opern- und Tanzrepertoire der Orchester, in welchen er mitwirkte, nichts von alle den unermesslichen Schätzen der Instrumentalmusik und der Oper wusste.

Es sollten aber noch mehrere Jahre vergehen, bevor der heisse Wunsch des jungen Künstlers, sich ernsten Studien hingeben zu können, erfüllt wurde. Diese Jahre brachte er in Schweden und Norddeutschland als concertgebender Violinspieler zu und feierte er in seiner obscuren Sphäre Triumphe der begeistertsten und wohlgemeintesten Art.

(Schluss folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Dresden.

Die abgelaufenen zwei Wochen haben eine musikalische Hochfluth gebracht. Aus der Menge der Concerte heben sich diesmal die Leistungen des Florentiner Quartettvereins bedeutend ab. Die Wahl der vorgeführten Werke war in der zweiten und dritten (letzten) Soirée entsprechend bedeutender, und es erfüllte sich sogar unser in No. 5 des „Mus. Wochenbl." geäusserter Wunsch, von dem genannten Verein Beethoven's Cismoll-Quartett Op. 130 zu hören. Die unnachahmliche Klarheit und Glätte, sowie die allerdiscreteste Nuancirung der vier wie Ein Mann spielenden Virtuosen scheiterte auch an der Incohärenz dieser wunderbar tiefsinnigen Ideengänge des letzten Beethoven nicht. Aber wenn es über die höchste Schönheit und technische wie ästhetische Meisterschaft hinaus in dieser Musik noch etwas ganz Absonderes gibt: die Macht des hohen ethischen Inhaltes der letzten Werke Beethoven's, so bleibt, was intensiven Schwung der Leidenschaft, Fülle und zwingende Grösse der Stimmung betrifft, vielleicht doch noch hie und da zu wünschen. Es darf dies besonders von dem Schlusssatz des anderen hier gespielten Quartettes Op. 130 in Bdur behauptet werden. Allerdings fühlt sich zugleich der eigentliche Grund dieses sporadischen Mangels heraus. Es ist keineswegs ein Fehlen des Verständnisses; sondern, in dem Streben nach Conformität der vier Stimmen, haben es die Spieler bis zu einer Art Aufgebens der einzelnen Individualität gebracht: und diese würde einzelnen Theilen solcher Werke immerhin einen tieferen und natürlicheren, wenn auch durchaus nicht schöneren Ausdruck verleihen. Rubinstein's bestes Quartett, Op. 17, Cmoll, mit jenem bis zur letzten Note künstlerisch gewissenhaft vollendeten Schlusssatz, ward ganz wundervoll zu Gehör gebracht, ferner Schubert's Dmoll-Quartett. Unter Mitwirkung der Florentiner lief am 14. das Concert des Fräul. A. Götze vom Stapel, wohlbesucht und mit ehrendem Erfolg für diese künstlerisch feingebildete Sängerin. Mozart's „Addio" und Lieder von Schumann, Berg und Benedict bildeten ihre Spenden. Hr. Hess, ein hier lebender talentirter Zögling der Stuttgarter Musikschule spielte bei dieser Gelegenheit elf neue Clavierstücke eigener Composition — die Ihr Referent nicht gehört hat. Schwind's Bilder zur „Schönen Melusine" gaben ihm den Muth zur That, und wir wollen wünschen, dass Hrn. Hess und einem eventuellen Verleger diese „Schwind-Sucht" wohl bekomme. Einen ebensowenig richtigen Unterschied zwischen dem multa und multum machte der verdienstlich strebsame Clavierpädagog Alwin Wieck. Aus der Menge genügend freundlich-nachsichtig verzeichneter Schülerproductionen ist des schwarzen Trio abermal zu erwähnen, jener HH. Jiminez von Cuba, die Anerkennenswerthes leisteten. Den Soirées musicales des Hrn. Wieck ist eine sorgfaltigere Eintheilung zu rathen. Dass man mit kleinen „hoffnungsvollen" Kindern concertirt, ist vielleicht an sich nützlich, um die Kleinen sobald als schicklich nach der Geburt „an das Publicum zu gewöhnen". Aber eine gewisse Anspruchslosigkeit und nicht die feinste Neigung zur Reclame müssen diese Versuche haben, sie wirken sonst geradezu demoralisirend. Die Presse sollte deshalb von diesen Vorkommnissen hier und überall ganz unbehelligt bleiben. — Der dritte Trio-Abend der HH. Rollfuss, Seelmann und Bürchl brachte ausser Mendelssohn's Violoncellsonate Op. 45 und Beethoven's Trio Op. 70 in D ein neues Trio von C. H. Döring. Es ist zu constatiren, dass sich günstige Stimmen für das Werk gefunden. Carl Banck lobt dasselbe mit grosser Wärme. Ihr Referent ist weit entfernt, dem Trio Geistreichheit einzelner Stellen, feinere Harmonisirung der schwächer oder ungewählt erfundenen Themen absprechen zu wollen. Dem Ganzen jedoch fehlt die sichere Führung, die des Autors in altem Stil geschriebene Suiten nicht vermissen lassen. Der Claviersatz des Werkes ist zudem merkwürdig matt, oft nur als Füllstimme verwendet, und die Streichinstrumente, obgleich melodisch besser bedacht und klanggünstig gebraucht, entbehren der polyphonen Gliederung. Eine Art Ehrenerfolg hat das Werk indess nicht nur gehabt, sondern auch verdient. Als Pathen der „neuen Weise", die zu einer „Morgentraumdeutweise" zuviel Reflexionspoesie enthält, dürften Mendelssohn und Schumann zu betrachten sein. — In der Neustädter Kirche sowohl wie in der Sophienkirche fanden patriotische Gedenkconcerte statt. Aus dem Programm des letzteren ist des Requiems von Jomelli zu gedenken. Die Ausführung geschah zwar äusserst mangelhaft, aber ein Theil der feinlinigen Schönheiten des Werkes erlangte doch Geltung. Eine harte Beigabe ist indess das „Dies irae", ein für die grosse Länge viel zu interesseloser Satz. Hr. Carter von London spielte mit gewandter Technik Bach's Passacaglia, leider etwas überladen dieselbe instrumentirend, ferner eigene Variationen. Die übrigen Vorkommnisse waren das „Sanctus" aus der letzten Messe Rossini's und eine „Hymne" für Harmonium und Violine von Gounod. Erstere Musik ist offenbar unter dem Geist der neuen Musikbewegung entstanden, so sehr auch Rossini jeder Beeinflussung in diesem Sinn sich entziehen zu können geglaubt haben mag. Der a capella-Satz ist harmonisch feinfühlig und stimmungsvoll gemacht. Damit erklärt sich auch die abweichende Beurtheilung des Werkes, das den Rossinisten nicht Rossinisch genug, den ernsteren Musikfreunden dagegen immer noch zu Rossinisch sich darstellt. Die Hymne von Gounod ist ein ganz schwaches, von Hrn. Concertmeister Schubert aber vortrefflich gespieltes Musikstück. In Neustadt bildeten Franz Schubert's deutsche Messe und der 113. Psalm von Lachner die Höhepuncte des Programms. — Zuletzt sei des entschieden interessereichsten Concertes gedacht, das der Riedel'sche Verein von Leipzig am 26. in der Frauenkirche mit sehr grossem Erfolg veranstaltet hat. Seit Jahren war der Wunsch hier lebendig, den berühmten Chorverein in Dresden einmal zu hören. Unterstützt von Frl. Mühle von Leipzig, HH. G. Merkel und F. Grützmacher von hier, und mit sehr gewähltem Programm, debutirten die Gäste endlich an genanntem Tage. Die Exactheit, die feine, verständnissvolle und lebendig poetische Ausführung der Stücke von Eccard, O. Lassus, Stobäus, Palestrina und Prätorius, wie nicht minder die höchst anziehenden, originellen altböhmischen Schlucht- und Weihnachtslieder, vom Vereinsdirigenten wirkungsvoll eingerichtet, hinterlassen in Dresden uneingeschränkte Bewunderung für die eminenten Leistungen des Riedel'schen Vereins, der zudem dem edlen patriotischen Zweck bedeutend gedient hat. Frl. Mühle sang sehr verdienstlich geistliche Lieder von Franck; Hr. Grützmacher erregte allgemeines Entzücken durch ein Air von Bach. Ludwig Hartmann.

Paris.

Ende nächster Woche wird die Gesellschaft der Conservatoriumsconcerte ihren diesjährigen Concertcyklus und somit die diesjährige Musiksaison für Paris anfangen. Die sonst übliche Zahl von vierzehn Concerten ist dieses Jahr mit Rücksicht auf die schweren, aussergewöhnlichen Verhältnisse auf sieben beschränkt worden.

Ebenso haben auch die grossen lyrischen Theater wenigstens theilweise ihre Eröffnung wieder angekündigt. Da die HH. de Leuven und Du Locle, ich glaube aus Brüssel, zurückgekehrt sind, wird die Opéra comique vielleicht noch diese Woche den Reigen mit „Zampa" eröffnen. Um nicht während der Belagerung und des Waffenstillstandes zu verhungern, hatten die Sänger der Opéra comique in dieser Zeit Gastvorstellungen in dem Saal der Folies bergères und auch in Gemeinschaft mit den Sängern des Théâtre lyrique solche in dem Saal des Théâtre du menu plaisir gegeben.

Hr. Martinet vom Théâtre lyrique (Nachfolger von Pasdeloup und ehemaliger Director des Athenée) gedenkt seine Bühne mit einer neuen Oper in 4 Acten von Membrée, „L'esclave", Text von Jules Barbier, Got und Toussier, einzuweihen. Zugleich kündigt er an, dass der Preis aller Plätze um die Hälfte herabgesetzt wird. Indem das Theater von jetzt an Théâtre lyrique beginnen würde, doch scheint, dass Hr. Bagier andere Absichten hat. Er soll die Patti noch vor dem Krieg für diesen Winter engagirt haben; dieselbe sollte schon von dem 15. d. M. an ihm zur Verfügung stehen, und er würde so bald wie möglich dem Pariser Publicum seinen Liebling vorführen. Nun von der Grossen Oper sprechend, komme ich auf einen Haupt-



national heisst, wird diese Maassregel vielleicht dazu beitragen, eine echte Volksbühne daraus zu machen. Eine andere vernünftige Neuerung dieses Directors ist, dass er jeden Sonntag eine Extravorstellung (de jour) zum Benefiz des Chors und des Orchesters geben wird. Ueber das Théâtre italien ging anfangs das Gerücht, dass es seine Thätigkeit erst nächsten October wieder punct. Diese, wie die Opéra comique, das Théâtre italien und das Théâtre lyrique, erhielten nämlich früher die erstere 900,000, die zweite 250,000 und die beiden anderen je 100,000 Frcs. jährlichen Zuschuss vom Staat, und es scheint, als ob derselbe diese ungeheure Summe in dieser schweren Zeit nicht mehr auszahlen wolle. Das wäre allerdings ein harter Schlag für die Grosse Oper

doch wird sie von anderer Seite getröstet, indem man sagt, der Staat wolle zwei Bühnen die Subvention fortzahlen. Unter die subventionirten Theater gehören auch das Théâtre français mit 250,000 und das Théâtre de l'Odéon mit 100,000 Frcs.; es wäre nun entschieden worden, der Grossen Oper fernerhin 600,000 und dem Théâtre français 100,000 Frcs. fortzuzahlen und nur die anderen vier Theater gänzlich der Privatspeculation zu überlassen. Mit dieser Summe könnte sich Hr. Perrin (wenn derselbe die Leitung der Oper fortführen will) schon allenfalls zufrieden geben. Gelangte er dahin, den unmässigen Forderungen der Sänger und Sängerinnen etwas entgegenzutreten, würde er die 300,000 Frcs. weniger sogar nicht einmal empfinden. Die Kehlkünstler, welche die Belagerung von Paris mitgemacht haben, werden sich nicht allzuschwer in eine kleine Beschneidung ihrer ehemaligen kolossalen Gehalte hineinfinden, denn während der Belagerung werden sie sich ein wenig an ein diätes Leben gewöhnt haben. Wie ihre Collegen von der Opéra comique und dem Théâtre lyrique in anderen Sälen zu gastiren gezwungen waren, so musste die Gesellschaft der Grossen Oper zeitweise Concerte geben, welche sie seitdem fortgesetzt hat und deren 20. nächsten Sonntag an die Reihe kommt. Die Programme dieser Concerte sind nicht der Rede werth, aber sie scheinen den kameradschaftlichen Geist der Gesellschaft geweckt zu haben, denn dieselbe hat sich seit Kurzem wie die des Théâtre français zu einem Comité vereinigt, das seine Geschicke auf seine eigenen Kosten und seinen eigenen Vortheil leiten wird.

Die Kehlkünstler aber, welche die Belagerung nicht mitgemacht haben, scheinen ihre Anforderungen noch nicht herabgestimmt zu haben; wenigstens soll der famose Capoul (ohne Stimme, aber mit einem berühmten Bart oder vielmehr Bärtchen versehen) für ein Engagement zur Londoner Saison 10,000 Frcs. monatlich gefordert haben, und zwar unter der Bedingung, nur zwei Mal wöchentlich zu singen — macht 1200 Frcs. für den Abend.

Heinrich v. Ende

Kürzere Correspondenzen.

Leipzig. Mit dem Gewandhausconcert am 23. d. M. schloss für diesen Winter die Reihe der 20 Abonnementconcerte. Die Programmeintheilung desselben wich von der gewöhnlich üblichen in zwei durch längere Pause getrennte Theile ab, indem die Symphonie, Beethoven's Pastorale, genau in die Mitte gelegt war und sich um diese die übrigen Orchesterstücke, die Ouverturen zu „Anakreon" von Cherubini und No. 3 zu „Leonore" von Beethoven, sowie die Vocalsoli gruppirten. Leider waltete gerade über diesem letzten Concert kein der Ausführung günstiger Stern, und machte sich dieses Factum am auffalligsten in der Wiedergabe der Symphonie bemerkbar, deren zweite Hälfte im Besonderen nach technischer wie ideeller Seite hin durchaus nicht dem Renommée des Instituts entsprechend zur Ausführung gelangte. Aber auch die Ouverturen, beide Grundstützen des Repertoires dieser Concerte, gelangten nicht vollständig zu ihrem Rechte, wenigstens konnten wir uns deren Wirkung um ein Bedeutendes glanzvoller vorstellen. Damit dem Concert nach Seite des Weniger-gelungenen die Einheit nicht fehle, war leider auch die Sängerin des Abends, das von einem früheren Concert her als sinnige und echt künstlerisch ihre Mittel benützende Künstlerin noch in bestem Gedächtniss stehende Frl. Regan aus Wien, nicht derart disponirt, um den orchestralen Leistungen gegenüber ein Plus der Güte bieten zu können. Den Vortrag der Mozart'schen Arie „Ach, ich fühls" wollen wir ganz übergehen, da man, wie wir hören, der Sängerin zugemuthet hatte, dieselbe ohne vorherige Probe mit dem Orchester zu singen. Unter den Liedern am Clavier war es nur Schumann's „Der Nussbaum", in dessen Wiedergabe die bedeutende Künstlerschaft sich siegreiche Bahn durch die augenblickliche Indisposition brach. — Von einem Rückblicke des in den diewinterlichen 20 Abonnementconcerten Gebotenen aus dem Grunde absehend, weil die Programme sich in dem an diesem Orte nun einmal beliebten Geleise auch heuer wieder bewegten, können wir uns am Schlusse unserer Referate wenigstens nicht des einen Wunsches enthalten, dass ein recht einmüthiges Streben der beiden Leiter unseres wackeren Orchesters im nächsten Winter Ausstellungen, wie sie die Kritik den Leistungen dieses Tonkörpers gegenüber in letzter Zeit öfters zu machen gezwungen war, von vornherein unmöglich machen möchte.

— —.

Leipzig. Die langerwartete Oper: „Dornröschen", Text von A. Levy, Musik von A. Langert, erschien endlich am 25. März zum ersten Male in den Räumen unseres Theaters. Das von der jetzigen Theaterdirection ganz besonders beliebte Verfahren, Novitäten vor der Aufführung durch die Tagesblätter anpreisen zu lassen, war auch diesmal nicht unterblieben und erzielte, da die erste Ausführung auf einen Feiertag und die Tags darauf stattfindende auf einen Sonntag fiel, zwei gedrängt volle Häuser. Die glänzende Ausstattung wurde bewundert, weniger die Handlung, am wenigsten aber entsprach die Musik den hochgespannten Erwartungen. Hierfür sind mehrere Gründe vorhanden. Der Dichter und der Componist nennen ihr Werk eine „Grosse romantische Oper", doch hält das Werk durchaus nicht, was der Titel verspricht. „Dornröschen" ist wenig mehr als eine Feenoper mit einer für die Messeinnahmen berechneten sehr glänzenden Ausstattung. Und letztere ist das Wichtigste in „Dornröschen" — von den Kehlkopf-Trillern der Frau Peschka-Leutner und den Fusstrillern des Fräulein Casati bis zu den gemalten Kreuzspinnen in der Dornhecke um das verzauberte Schloss ist in dem Levy-Langert'schen Schaustück Alles Ausstattung, Alles Beiwerk, denn sowohl Gedicht wie Musik sind kaum mehr als blosse Dienerinnen der Intentionen des Balletmeisters, des Decorationsmalers, des Maschinisten und des Garderobiers. Nimmt der Componist einen Anlauf, selbständiger aufzutreten — wie dies z. B. im dritten Acte und in recht anerkennenswerther Weise der Fall ist —, so ist doch die musikalische Begabung Langert's nicht intensiv genug, um den Hörer zu fesseln, und dann, um heutzutage mit Zauberopern sich in die Seelen der Hörer zu zwingen, müsste der Componist selbst in einem verzauberten Schlosse sitzen, abgeschnitten von der civilisirten Welt und ihrer Musikfluth. Er müsste aber auch ein gutes Stück Poesie in sich tragen, und dies ist mit Langert nicht der Fall. Langert hat seine Bildung im Leipziger Conservatorium genossen und später durch die Composition mehrerer Opern, sowie durch Uebernahme einer Theatercapellmeisterstelle sich mit der Theaterpraxis vertraut gemacht. Man kann vielfach beobachten, dass das Talent mancher Musiker nicht stark genug und ihr Bildungsgang nicht so geregelt ist, um der Gefahr zu entgehen, als Theatercapellmeister durch das Einstudiren von Opern aller Länder und aller Richtungen eine Einbusse an feinem Gefühl für die Reinheit der Kunst zu erleiden. Auch Langert ist dieser Vorwurf nicht zu ersparen. Die unkräftige, süssliche Harmonik, das wenig wählerische melodische Element, die Stillosigkeit, welche hier Wagner'sche Intentionen benutzt und dort in trübem Verdi'schen Fahrwasser segelt, sind endgiltige Beweise für das oben Gesagte. Sollen wir Capellmeistermusik hören — und auf etwas Höheres kann die Langert'sche Musik keinen Anspruch machen —, so sei sie wenigstens in feiner und geistreicher Weise aus unseren Classikern reproducirt. — Eine eingehendere Besprechung der Aufführung selbst uns vorbehaltend, lassen wir schliesslich noch die Besetzung der Hauptrollen folgen: König Gundolf: Hr. Gura; Rosalinde, seine Tochter: Frau Peschka-Leutner; Prinz Rosabel: Hr. Hacker; Fiamma und Felicia, beide Feen: die Damen Mahlknecht und Borée. Das ein selbständiges Ganze bildende Ballet im zweiten Acte, „Die Spiele der Jahreszeiten", war von Hrn. Balletmeister Reisinger mit gewohntem vortrefflichen Geschmack arrangirt, und endlich fanden die in der That meisterhaft gemalten prachtigen Decorationen des Hrn. Lütkemeyer aus Coburg den allgemeinsten Beifall.

***

Leipzig. Die seit bereits zwei Jahren während der Wintersaison an jedem ersten Sonntag im Monat in den Nachmittagsstunden bei Dr. Zopff stattfindenden grossen künstlerischen Privatzirkel schlossen am 5. d. M. für diesen Winter ab. Dieselben werden wegen des in denselben herrschenden ungezwungenen und vielseitig interessanten Verkehrs von dem musikalischen Leipzig mit grossem Interesse frequentirt und zeichneten sich auch in dieser

Saison durch eine grosse Reichhaltigkeit anziehender Vorträge aus. Wir heben — gelegentliche Notizen in unserer Concertumschau ergänzend — von Novitäten u. A. hervor: Die zweite Hälfte des ersten Actes der „Walküre" (im vorigen Winter war die zweite Hälfte des letzten Actes der „Walküre" zu Gehör gebracht worden), verschiedene Gesänge aus den „Meistersingern", darunter das Quintett, das grosse Frauenduett aus „Lohengrin", Arien aus „Lohengrin", „Tannhäuser" und „Rienzi", von Liszt verschiedene Gesänge und dessen melodramatische Musik zu „Lenore", Violinsonate von Raff in D dur, Streichquintett von Svendsen, Claviertrio und Lieder von Fr. von Holstein, Frauenduette und verschiedene Instrumentalstücke von Reinecke, Gesänge von Rubinstein, Jensen, Reinsdorf, Dietrich, Thieriot, Grammann und anderen jüngeren Componisten. An diesen Vorträgen betheiligten sich u. A. die HH. David, Reinecke, Hegar, Heckmann, Ersfeld, R. Wiedemann etc., die Damen Hauffe, Hertwig u. A., von der hiesigen Oper die Damen Peschka-Leutner, Mahlknecht und Borée, sowie die HH. Rebling, Gura, Schmidt und Behr, ferner die Damen Stürmer, Drechsel, Klauwell, Wigand, Schilling, Cl. Schmidt etc., die HH. Zehrfeld, Konewka, Witte, darunter von auswärtigen Künstlern die Violinisten Krancevic aus Wien und Schwendemann aus Speyer, die Pianistinnen Hild. Spindler aus Dresden, Friedrich aus Paris und J. Stern aus Odessa, Frl. Hacker aus Nürnberg, Frl. El. Müller aus Oldenburg, wie auch hervorragende dramatische Kräfte (Frl. Link, die HH. Kuhle, Link etc.) in denselben mitwirkten, welche u. A. ein grösseres Fragment aus Gottschall's „Mazeppa" vorführten. — Auswärtigen Virtuosen und jungen Componisten, welche sich bei dem Leipziger Publicum einführen wollen, bieten somit diese allen Kunstfreunden in liberalster Weise geöffneten Zirkel hierzu treffliche Gelegenheit.

Breslau, 17. März. Das 11. Abonnementconcert des Orchestervereins, welches am 14. d. M. im Springer'schen Concertsaale stattfand, gewann dadurch eine besondere Bedeutung für das hiesige Musikleben, dass es das letzte war, dem Hr. Dr. Damrosch als Dirigent vorstand. Dem scheidenden Künstler wurden die reichsten Ovationen zu Theil; gleich bei seinem Erscheinen wurde er vom Publicum mit einer rauschenden Beifallssalve begrüsst, in welche das Orchester mit einem Tusch einfiel. Hierauf wurde Hrn. Dr. Damrosch, als er an das mit Blumenkränzen geschmückte Dirigentenpult trat, ein werthvoller and sehr sorgfältig gearbeiteter Taktstock überreicht. Doch wenden wir uns nun dem Concert selbst zu. Noch selten haben wir die Capelle so begeistert gefunden und so willig den leisesten Andeutungen des Dirigenten folgen sehen, wie diesmal. So kam es denn, dass die aufgeführten Orchesterwerke (Beethoven's Bdur-Symphonie und „Egmont"-Ouverture und der 1. Satz von Rubinstein's „Ocean"-Symphonie) in makelloser Reinheit vor das geistige Auge des Auditoriums traten und dasselbe zu lebhaftem Beifall hinrissen. Die Solisten des Concerts, Frl. Selma Kempner aus Berlin, hatte in Anbetracht des Vorerwähnten einen schweren Stand. Trotzdem errang sich die talentvolle Sängerin, deren jugendlich-frische, silberhelle Sopranstimme sich namentlich in der Höhe als recht ausgibig erwies, mit einer Arie aus den „Puritanern" warme Anerkennung, die sich nach den später noch vorgetragenen Liedern zum Hervorruf steigerte. 1—p.

Cöln, 19. März. In Abwesenheit Ferd. Hiller's hatte der Musikdirector Hr. Franz Weber die Leitung des 9. Abonnementconcertes am 14. d. M. übernommen. In diesem Concerte trat zum ersten Male der Violinvirtuos Hr. Franz Ries aus Paris vor das Cölner Publicum. Er spielte eine eigene Composition: Adagio and Rondo capriccioso (Op. 9) für Violine mit Orchester und erhielt für seine technischen Vorzüge reichen Beifall. Der Ton seiner Violine scheint uns noch nicht voll und gerundet genug, namentlich dürfte die Ausgibigkeit der höheren Lagen bedeutender sein. Von diesen Mängeln abgesehen, verrieth das Spiel grosse musikalische Begabung. Die Instrumentation des Rondo zeigte einen stark französischen Charakter, der uns nicht sonderlich anmuthete. — Hierauf spielte Hr. Jacques Rensburg, Lehrer am hiesigen Conservatorium, das H moll-Concert für Violoncell (Op. 51) von Goltermann. Technik, Auffassung, Reinheit des Spieles waren vorzüglich und wurden mit grossem Beifall belohnt. Wünschenswerth erscheint uns noch eine durchgängige, grössere Tonintensität, das Soloinstrument hob sich häufig nicht deutlich und markig von dem orchestralen Hintergrunde ab. Die Adagio-Cantilene wurde meisterhaft vorgetragen. — Von Vocalsachen hörten wir „O weint um sie", eine recht hübsche Composition Ferd. Hiller's zu einem Texte aus den hebräischen Gesängen des Lord Byron, und den 42. Psalm von Mendelssohn für Soli, Chor and Orchester. Das Sopransolo hatte in beiden Werken Frl. Wilhelmine Schwartzkopff aus Trier. Die Sängerin hat durch diese Leistung das günstige Prognostikon, welches wir im vorigen Jahre ihr gestellt, vollständig bewahrheitet. Ideale Haltung, voller sicherer Anschlag, Gleichheit des Stimmtimbres und Tonfalle erwiesen sich als ganz vortrefflich. Der Lehrer der jungen Dame, Hr. Prof. Ferd. Böhme von hier (früher in Dresden), legt mit diesem Erfolge alle Ehre ein. — Das Orchester spielte Ouverture zu den „Abencerragen" von Cherubini und die G moll-Symphonie (No. 5) von Gade. Für die schwungvolle Ausführung gebührt ihm und seinem Dirigenten, Hrn. Weber, ganz besondere Anerkennung. — Hr. Emil Scaria vom Hoftheater in Dresden hat in der letzten Woche drei weitere Gastrollen auf der Thaliabühne gegeben: Falstaff in den „Lustigen Weibern", Sarastro in der „Zauberflöte" und Figaro in „Figaro's Hochzeit". Falstaff wie Figaro waren ganz prächtige Leistungen, namentlich flösste uns letzterer hohe Achtung vor der musikalischen Begabung und Stimmgewandtheit des Sängers ein; nirgendwo bemerkten wir ein unnützes Coquettiren mit der Stimme. Leider war dies der Fall bei „Sarastro", und so geschah dem idealen Charakter dieser Partie etwas Eintrag. Dagegen war der Vortrag wiederum tadellos, als Hr. Scaria, dem allgemeinen Verlangen entsprechend, die zweite Strophe der Arie „In diesen heilgen Hallen" da capo sang. A. G.

Hamburg, 19. März. Da der Dirigent der Philharmonischen Concerte, Hr. von Bernuth, noch immer nicht so weit von seiner Krankheit genesen ist, um sein Amt wieder bekleiden zu können, so war für Leitung des orchestralen Theils des vorgestern stattgehabten 9. (195.) Philharmonischen Concertes Hr. Capellmeister Reinecke aus Leipzig berufen worden, der sich durch Direction der „Friedensfeier"-Festouverture eigener Composition und der Beethoven'schen C moll-Symphonie von Neuem als sehr gewandter Componist und Dirigent zeigte. Den grösseren Erfolg errang Hr. Reinecke jedoch als Pianist and zwar mit dem Vortrag von Mozart's D dar-Concertes, dem er jedoch etwas zu moderne Cadenzen eingefügt hatte. Der gesangliche Theil des Concertes bot das Duett „Wie aus der Ferne längst vergangner Zeiten" aus Wagner's „Fliegendem Holländer" und den Beethoven'schen Liederkreis „An die ferne Geliebte". Das Duett, von Hrn. Max Stägemann aus Hannover und Frl. Elise Börner vom hiesigen Stadttheater gesungen, vermochte, der scenischen Darstellung entbehrend und aus seinem Zusammenhang gerissen, nicht, die volle ihm innewohnende Wirkungsfähigkeit zu entfalten. Dagegen wurde der Liederkreis von Beethoven durch die HH. Stägemann und Reinecke in mustergiltiger Weise zu Gehör gebracht; Beide schienen in sich aufzugehen. Wir bezeichnen diese Leistung unbedenklich als den Glanzpunct des ganzen Concertes. ff.

Magdeburg, 16. März. Nachdem in der letzten Zeit die Muse der Tonkunst allhier etwas stiefmütterlich behandelt worden war, scheint man sich neuerdings eines Anderen besonnen zu haben: Die letztverflossenen 8 Tage brachten 3 Vocal- und Instrumentalconcerte, die um so beachtenswerther waren, als sie zugleich zum Besten wohlthätiger Zwecke gegeben wurden. Das erste derselben veranstaltete am 8. d. M. Hr. Jul. Mühling im Concertsaal der Loge Ferd. z. Gl. Beethoven's 8. Symphonie und Rossini's „Tell"-Ouverture waren die vorgeführten Orchesterwerke. Als Instrumentalsolisten trat Frl. Elise Mühling auf und errang sich mit dem Vortrag des Mendelssohn'schen Pianoforteconcertes in G moll lebhafte Anerkennung. Schliesslich gedenken wir noch einer Novität, der Composition des Concertgebers Hrn. Jul. Mühling zu Goethe's „Meeresstille und glückliche Fahrt". Bei dem für Männerchor und grosses Orchester geschriebenen Werk ist namentlich die geschickte Instrumentation anzuerkennen. Die zweite der in Rede stehenden Musikaufführungen war ein am

12. d. M. vom Wehe'schen Gesangverein zum Besten der Nationalinvalidenstiftung gegebenes Kirchenconcert, dessen Programm Chöre von Engel, Ehrlich, Händel u. A., sowie mehrere kleinere Solonummern enthielt. In Bezug auf Reinheit der Intonation und Feinheit der Nuancirung leistete der Verein namentlich in den beiden a capella-Gesängen, der Choral-Motette von Engel und einem fünfstimmigen „Kyrie" von Ehrlich Treffliches, während er in den Chören aus Händel's „Messias" und „Judas Maccabäus" bedeutende Tonfülle und schwungvolle Vortragsweise entfaltete. In Ermangelung eines Orchesters wurde die Begleitung von Hrn. Lehrer Groschoff auf der Orgel ausgeführt. Zum Schluss gedenken wir noch des 2. Symphonieconcertes zum Besten des Orchesterpensionsfonds, welches am 15. d. M. im Concertsaale der Loge Ferd. z. Gl. stattfand und besonders durch Vorführung der hier so gut wie unbekannten Cantate „Kampf und Sieg" von Weber interessant wurde. Der Cantate ging Reinecke's unvermeidliche „Friedensfeier"-Festouverture voraus; den Beschluss des Concertes bildete Beethoven's „Eroica". —rl.

München. Die musikalische Akademie gab gestern im kgl. Odeon ihr erstes diesjähriges Abonnementconcert, welches nur schwach besucht war, vielleicht schon in Folge des etwas trockenen Programms: 1) Symphonie (Bdur) No. 11 von Mozart erquickte durch Frische und Milde schon deshalb, weil wir Orchestersätze von so anmuthig bescheidener Instrumentation selten mehr hören. Die Liebenswürdigkeit des Meisters sprudelt in dieser kleinen Symphonie (ohne Clarinette, Pauken und Trompete) wie herzlich heitere Worte aus liebem Munde. 2) Arie aus dem Oratorium „Josua" von Händel, von Frl. Leonoff vorzüglich gesungen, fand vielen Beifall, obgleich jene im Rahmen des Oratoriums mehr Wirkung macht, denn als Concertnummer. 3) Prèludio für die Violine aus der sechsten Sonate von Seb. Bach, für grosse Besetzung und Orchesterbegleitung eingerichtet von C. Stör. (Ob dieses Arrangement Bach gefallen hätte?) 4) Zwei Lieder von Franz Wüllner a) „Dornröschen" von Heyse, b) „Wenn der Frühling auf die Berge steigt", von Bodenstedt, ersteres eine hübsche kleine Romanze, zweites nur durch das hellklingende, hohe Stimmregister des Fräulein Leonoff angenehm hörbar. 5) Reformationssymphonie von Mendelssohn, welche hier zum ersten Male und in Folge der kühlen Aufnahme wohl auch zum letzten Male zur Aufführung kam. M.

St. Petersburg. Die in unserem vorigen Bericht als in Aussicht stehend angemerkten Concerte der HH. A. Rubinstein, Davidoff, Auer und Ciardi und der Russischen Musikgesellschaft sowohl, als auch noch andere bemerkenswerthe haben unterdessen stattgehabt. Rubinstein's beide Concerte brachten als neue Werke des Concertgebers: „Don Quixote", Orchesterbild, Andante und Caprice für Violine mit Orchester (bei Auer in besten Händen), Streichquartett, Claviertrio, Sonate für Pianoforte zu 4 Händen und eine Phantasie für zwei Pianoforte. Nic. Rubinstein war von Moskau aus extra zur Mitwirkung in den Claviercompositionen nach hier gereist. Hauptsächlich das zweite Concert war schwach besucht, wohl in Folge der etwas gar zu sehr in den Vordergrund gestellten eigenen Tonmuse. — In dem Davidoff'schen Concert enthusiasmirte vor Allem dessen eigenes Spiel und war der Meisterschuss der Vortrag des Schumann'schen genialen Concertes. Auer's Concertprogramm war mit den Namen Rubinstein, Davidoff etc. als Mitwirkenden geschmückt. Die Hauptnummer bildete der 1. Satz des Beethoven'schen Concertes. Ciardi's musikalische Fühlung beim Publicum, in welcher derselbe von der Patti unterstützt wurde, zeichnete sich nur durch die Nettoeinnahme von 3500 R. S. besonders aus. — Zu erwähnen wäre auch des Berliner Clavierspielers Blumner, der u. A. in einem Symphonieconcert der kaiserlichen Sängercapelle zur Frage anregte, warum er es für nöthig hielt, gerade hier, wo es doch der guten Pianisten genug gibt, seine Künste zu zeigen. Von jungen clavierspielenden Damen nennen wir Frl. Wera Timanoff, eine ihrem grossen Lehrer Tausig Ehre machende ebenso junge Künstlerin, wie ihre Wiener Rivalin Frl. Laura Kahrer. Beide können nicht über kühle Aufnahme klagen. — Der concertirende Violoncellist Jos. Servais zeichnete sich durch übergrosse Pietät für die Meisterwerke seines Papas, ein Violinspieler, Namens Consolo, durch die Handküsse aus, mit denen er sich beim Publicum desselben Concertes für den gespendeten Beifall bedankte. — Die Vorführung von Beethoven's Cdur-Messe im 6. Concert der Russischen musikalischen Gesellschaft war eine sehr lobens- und dankenswerthe, wie auch Schubert's Cdur-Symphonie ganz prächtig zu Gehör gebracht wurde. — Registriren wollen wir schliesslich noch die Aufführung von Rubinstein's Ocean-Symphonie durch die Philharmoniker, mit welcher Mittheilung wir nun aber auch so ziemlich ans Ende unseres diesmaligen Stoffes gelangt sind ⁂

Rotterdam, 28. Febr. Die Direction der Concerte „Eruditio musica" bemüht sich stets, neben den Werken älterer Meister auch Compositionen der neueren Zeit zur Aufführung zu bringen. So brachte das 5. Concert am 2. d. M., dessen Programm in No. 7 d. Blts. bereits vollständig mitgetheilt ist, wieder drei Novitäten: das Dmoll-Concert für Clavier von J. Brahms, „Die Flucht nach Egypten" für Sopransolo und Chor von M. Bruch und „Beim Sonnenuntergang", Chor von Gade. Das Brahms'sche Concert ist unbedingt ein sehr bedeutendes Werk, das mehr bekannt zu werden verdient. Als Solostück ist es im landläufigen Sinne weniger dankbar zu nennen, da die Orchesterpartie fast ebenso bedeutend ist wie die Solostimme und letztere nur selten selbständig auftritt; desto mehr verdient es alle Anerkennung, dass Hr. S. de Lange jr. dieses Concert hier zum ersten Male zu Gehör gebracht hat. Die Ausführung, die für Solist und Orchester grosse Schwierigkeiten darbietet, war sehr lobenswerth. Ausserdem spielte Hr. de Lange noch einige kleine Stücke eigener Composition und eine Polonaise von Chopin. Die beiden anmuthigen und hübsch klingenden Chorwerke fanden eine gute Ausführung und warme Aufnahme. Ausser dem Solo in der Bruch'schen Composition sang Frl. Jos. Weyringer noch mit viel Feinheit und Vollendung die Arie aus „Le Pré aux Clercs" von Hérold, die obligate Violinbegleitung recht schön gespielt von Hrn. Concertmeister Wirth. Die Cmoll-Symphonie von Mendelssohn, eine Jugendarbeit des Componisten, steht in Bedeutung hinter seinen späteren Werken dieser Gattung weit zurück, und können wir ihr jetzt wieder eine längere Ruhe gönnen. Die Ausführung, sowie die von Cherubini's prächtiger „Medea"-Ouverture war eine recht gute. Das Programm des 6. „Eruditio"-Concertes am 16. bestand aus Symphonie No. 2 (Bdur) von W. Hutschenreyter (unter Leitung des Componisten freundlich aufgenommen); Saltarello aus der Oper „Fior d'Aliza", von Massé; Clavierconcert (F moll) von Weber; Ouverture „Zum Mährchen von der schönen Melusine" von Mendelssohn; „Chanson de l'abeille" aus der Oper „La Reine Topaze", von Massé; Ballade (Op. 23, G moll) von Chopin, Militärmarsch (Op. 51, No. 1) von F. Schubert-Tausig; Arie der Königin aus der „Zauberflöte" von Mozart; „Tarantella di Bravura", nach der Tarantelle aus „Die Stumme von Portici" von F. Liszt; Ouverture zum „Freischütz" von Weber. Die Solisten waren Frl. Marie Marimon aus Paris und Frl. Sophie Menter aus München. Erstgenannte Dame, die, wie früher gemeldet, bereits anfangs der Saison hier aufgetreten war, ist eine ganz vortreffliche Coloratursängerin, begabt mit einer sehr schön und fein geschulten Stimme. Ihre Leistungen sind so graziös und vollendet, dass man davon ganz hingerissen wird. Frl. Menter, die bereits vor zwei Jahren hier auftrat, war eine höchst angenehme Erscheinung. Ihre Technik hat eine seltene Vollkommenheit erreicht, was besonders hervortrat bei dem Vortrag von Schubert-Tausig's Militärmarsch und Liszt's Tarantelle. Die grossen Schwierigkeiten in beiden Werken wurden von Frl. Menter glänzend überwunden. Beide Damen trugen rauschenden Beifall davon. Das Orchester war an diesem Abend recht gut. — Am 24. fand die 2. Aufführung der „Maatschappy tot bevordering der Toonkunst" statt, wofür „Acis und Galathea" von Händel und „Kalanus" von Gade gewählt waren. Beide Werke wurden hier zum ersten Male aufgeführt. Solisten waren Frl. Louise Thomae aus Frankfurt a. M., Jeanne Chastel von hier, HH. Dr. G. Gunz aus Hannover und Emil Fischer von der hiesigen deutschen Oper. Die Chöre wurden von dem hiesigen Gesangverein gesungen und das Ganze stand unter der Leitung des Hrn. W. Bargiel. Wir können den Leipziger ungünstigen Urtheilen über das neue Gade'sche Werk nicht beistimmen. Es fehlt darin nicht an dramatischen (?) Effecten und die Wirkung vom Chor und Orchester

ist durchaus schön. Die Händel'sche Composition ist ganz in Uebereinstimmung mit dem Namen „Pastorale" und von anmuthiger Schönheit. Die Ausführung der beiden Compositionen war eine sehr gelungene. — Am 7. und 9 d. M. sind die öffentlichen Prüfungen an der Musikschule von der Maatschappy t. b d. Toonkunst mit dem besten Erfolg abgehalten worden. Die Programme enthielten des Guten viel, für die Leistungen der Schüler sprechen die Namen der Lehrer: HH. W. Bargiel, Compositionslehre und Clavier; S. de Lange jr., Sikemeyer und v. d. Sandt, Clavier; Carl Schneider, S. de Lange und de Vliegh, Gesang; E. Wirth, Violine; O. Eberle, Violoncell. — Nach dem vielen Mittelmässigen, das unsere Oper diesen Winter geliefert, ist es angenehm, eine recht gute Vorstellung von „Figaro's Hochzeit" erwähnen zu können. Obwohl einzelne Partien nicht ganz befriedigend besetzt sich zeigten, so war das Ensemble doch sehr zu loben und diese Vorstellung unbedingt die beste der ganzen Saison.

Concertumschau.

Augsburg. 25. Concert des Oratorienvereins: Quartette von Mendelssohn, Schubert (Cmoll) und Haydn, Spanisches Liederspiel und Spanische Liebeslieder von Schumann.

Bayreuth. Concert des „Liederkranzes" unter Mitwirkung des Quartettes J. Becker, sowie zwei Tage später eigenes Concert des letzteren Vereins mit bekannten Repertoirestücken desselben.

Brüssel. 8. Concert populaire: Ddur-Symphonie und Scherzo aus dem „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, 8. Violinconcert von Spohr (Fr. Norman-Neruda), Ouverture „Hamlet" von Stadtfeld etc.

Dresden. Kirchenconcert des Riedel'schen Vereins aus Leipzig zum Besten des Internationalen und des sächsischen Militär-Hilfsvereins: 1) Toccata für Orgel von Bach. 2) Zwei geistliche Chöre von O. Lassus und J. Eccard. 3) Air für Violoncell und Orgel von Bach. 4) Vier geistliche Chöre: a. „Die Improperien", vier- und achtstimmige Motette für 2 Chöre von Palestrina; b. Sechsstimmiges Weihnachtslied von J. Stobäus; c. Fünfstimmiger Weihnachtschoral von J. Eccard; d. Vierstimmiges Weihnachtslied von M. Prätorius. 5) Sechsstimmiges Choralvorspiel für Orgel von Bach. 6) Zwei geistliche Melodien (Sopransoli) von J. W. Franck. 7) Zwei altböhmische Gesänge: a. Feldgesang der Taboriten; b. Die Engel und die Hirten. 8) Adagio für Violoncell von J. Rietz. 9) a. „Mitten wir im Leben sind", vierstimmiger Chor von P. Cornelius; b. „Wie lieblich sind die Boten", Chor von Mendelssohn.

Genf. 6. Concert des Nationalorchesters: Ouverture „Fingalshöhle" von Mendelssohn, Bruchstücke aus Schumann's „Paradies und Peri" etc.

Hamburg. Concert der Singakademie am 4. April mit der Matthäus-Passion von Joh. Seb. Bach.

Heidelberg. 5. Abonnementconcert: Sinfonia eroica von Beethoven, „Das grosse deutsche Vaterland", Hymnus von Rietz, Violoncellconcert, componirt und gespielt von B. Cossmann etc.

Innsbruck. 4. Concert des Musikvereins: Cmoll-Symphonie von Beethoven, Kirchenarie von Stradella, Concert für Waldhorn von Mozart (Hr. F. Strauss), „Die beiden Waller", Duett mit obligater Clarinette und Streichquartett, „Euryanthen"-Ouverture von Weber.

Laibach. Concert der Philharmonischen Gesellschaft: Chöre von A. Nedved, Möhring und Engelsberg, Violinconcert von Bazzini (Hr. R. Heckmann aus Leipzig) etc.

Leipzig. Gewandhausconcert zum Besten der Armen mit Schumann's „Das Paradies und die Peri".

Meiningen. 8. Abonnementconcert: „Anakreon"-Ouverture von Cherubini, 7. Symphonie von Beethoven, Clavierquintett in Cmoll von Lachner etc.

München. 3. Soirée der königl. Vocalcapelle: „Misericordias Domini" von F. Durante, Kirchenlieder von M. Prätorius und L. Schröter, „Abendgebet" aus „Susanna" von Händel, Motette „Jesu, meine Freude" von Bach, „Lass dich nur nichts nicht dauern" von Brahms, zwei Tanzlieder von G. Gastoldi, Sonate für 2 Violinen und Violoncell von Händel, drei deutsche Volkslieder, vierstimmig gesetzt von J. J. Maier, Psalm 96 von Bargiel.

Neu-York. 3. Concert der Philharmonic Society: Ddur-Symphonie von Mozart, Solo für Bassclarinette von C. Bergmann, „Sakuntala"-Ouverture von Goldmark, Serenade für vier Violoncelle von Lachner, Ouverture, Scherzo und Finale von Schumann. — 4. Concert derselben: 3. Symphonie von Schumann, Ouverture zu „Medea" von Bargiel und „Aladin" von Reinecke etc. — 3. Euterpeconcert: Andante und Presto aus N. Burgmüller's 2. Symphonie, „Die erste Walpurgisnacht" von Mendelssohn etc.

St. Petersburg. Letztes Concert der Russischen Musikgesellschaft: „Fürst Cholmsky" von Glinka, Fragmente aus Rubinstein's „Thurm zu Babel", „Russen und Mongolen", musikalische Erzählung von Solovieff, Frauenchor aus einer Oper von Dargomischky, „Sadko", musikalische Begebenheit von Rimsko-Korsakoff.

Regensburg. Concert des Oratorienvereins: Fragmente aus „Christus" und Psalm 22 von Mendelssohn, Spanische Liebeslieder von Schumann, „Morgenstunde" von Bruch etc.

Rotterdam. Aufführung des „Amphion": Hymne „Allmächtiger" von Haydn, Requiem von Mozart, Dmoll-Ouverture von A. W. A. Heyblom, „Christnacht" von Hiller, „Beim Sonnenuntergang" von Gade, Psalm 42 von Mendelssohn.

Weimar. 3. Abonnementconcert im Hoftheater am 28. März: Bdur-Symphonie von R. Schumann, Ouverture zu Schiller's „Braut von Messina" von C. Schulz.

Wien. 3 Quartettsoiréen Hellmesberger (6., 8. und 11. d. M.): Streichquartette von Beethoven (Op. 127 und 130), Goldmark (Bdur), Haydn (Ddur) und Volkmann (Bdur), Claviertrios von Beethoven (Bdur), Mendelssohn (Cmoll) und Schumann (Dmoll), Cdur-Quintett von Schubert. — Concert des Orchestervereins: „Titus"-Ouverture von Mozart, 2. Concert-Symphonie von H. Litolff, Gmoll-Symphonie von Méhul.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Bremen. Am 23. März gastirte im hiesigen Stadttheater der königl. preuss. Kammersänger Hr. Th. Wachtel in Rossini's „Wilhelm Tell" und am 26. trat Frl. Keller vom Hoftheater zu Braunschweig hier im „Prophet" gastirend auf. — **Cassel.** Gegenwärtig gastirt an der hiesigen Hofbühne Frl. Kindermann aus München. Nachdem die junge Dame bereits am 24. März als Agathe im „Freischütz" aufgetreten war, gab sie am 28. d. M. noch den Cherubin in „Figaro's Hochzeit". — **Frankfurt a. M.** Hr. Erdmann aus Hannover trat im weiteren Verlauf seines Gastspiels am hiesigen Stadttheater am 25. März als Tamino in der „Zauberflöte" auf. Im Thalia-Theater gaben am 21. d. M. Frau Lederer-Ubrich vom königl. Hoftheater zu Hannover und Hr. Jos. Lederer vom grossherzogl. Hoftheater zu Darmstadt im „Barbier von Sevilla" ein einmaliges Gastspiel. — **Hamburg.** Der königl. württemberg. Kammer- und Hofopernsänger Hr. Sontheim setzt sein Gastspiel am hiesigen Stadttheater mit Erfolg fort. Am 20. d. M. trat der Künstler als Othello, am 23. als Masaniello und am 26. als Manrico auf. — **Leipzig.** Das hervorragendste Mitglied der hiesigen Oper, Hr. E. Gura, hat eine sehr günstige Engagementsofferte vom Münchener Hoftheater erhalten, doch hofft man, dass Director Haase kein Opfer scheuen werde, den nicht leicht zu ersetzenden Verlust für das Leipziger Musikleben zu verhindern. — **Prag.** Am 28. März eröffnete Frl. Klettner im hiesigen deutschen Landestheater in Verdi's „Traviata" ein Gastspiel. Zunächst wird die Sängerin noch in der „Dinorah" und in der „Regimentstochter" auftreten.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 24. März: 1) „Freu dich, werthe Christenheit", von Eccard. 2) „Felix es sacra virgo Maria", von C. Reinecke. Am 25. März: Hymne von Haydn. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 25. März: „Barmherzig ist

der Herr und gnädig", Chor aus dem Oratorium „Das Weltgericht" von Fr. Schneider. — b) St. Jacobikirche am 25. März: „Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name", Chor a capella von Mühling. — **Carlsruhe**. Schlosskirche am 12. März: 1) Jauchzet dem Herrn", von Mendelssohn. 2) „Lobe den Herrn, meine Seele", von M. Hauptmann. — **Dresden**. a) Kreuzkirche am 24. März: 1) Sätze aus dem „Magnificat" in C von A. Homilius. 2) „Gott mein Heil", Chor von M. Hauptmann. — b) Kirche zu Neustadt am 25. März: „Magnificat anima mea Dominum", von J. Schuster. — **Magdeburg**. Domkirche am 26. März: 1) „Lasset uns mitziehen, dass wir mit ihm sterben", Motette von Homilius. 2) „Die Strafe liegt auf ihm", von Ritter. — **Wien**. a) K. k. Hofcapelle am 25. März: 1) Messe in B von Mozart. 2) Graduale („Ave Maria") von M. Haydn. 3) Offertorium („Psallite Domino") von Seyfried. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 25. März: 1). Theresien-Messe von Jos. Haydn. 2) Graduale (Duett) von L. Weiss. 3) Offertorium (Sopran- und Violinsolo) von Wenusch. — c) Dominicanerkirche am 22. März: 1) Grosse Litanei von R. Führer. 2) Graduale (Tenor- und Violinsolo) von Wenusch. Am 23. März: 1) Messe in B von Mozart. 2) Graduale (Sopransolo) von Fr. Zierer. 3) Offertorium (Sopran- und Violoncellsolo) von Joh. Krall. Am 24. März: 1) Wenzel-Messe von R. Führer. 2) Graduale („Salve regina") von Fr. Schubert. 3) Offertorium (Männerquartett) von Czasskowsky. Am 25. März: Messe in Dmoll von Horak. Am 26. März: 1) Messe in A von Zierer. 2) Graduale (Tenorsolo in G) von L. Weiss. 3) Offertorium (Altsolo) von L. Weiss. — d) Pfarrkirche zu St. Ulrich am 25. März: 1) Grosse Messe in C von Eybler. 2) „Tantum ergo" von Carl Fischer. 3) Graduale („Pater noster") von Bernhardt. 4) Offertorium („Ave Maria") von Gänsbacher. — e) Kirche zu Altlerchenfeld am 25. März: Orgelsolo-Messe in C von Mozart. 2) Graduale (Psalm, Tenorsolo in F) von Joh. Krall. 3) Offertorium (Basssolo in Es) von L. Rotter. — f) Pfarrkirche zu Mariahilf am 25. März: 1) Messe in D von Horak. 2) Offertorium von Stohl. Am 26. März: 1) Vocalmesse von Sechter. 2) Graduale von Mendelssohn. 3) Offertorium von L. Weiss. — g) Rossauer Pfarrkirche am 25. März: 1) Messe in C von Jos. Haydn. 2) Graduale („Ave verum") von Mozart. 3) Offertorium (Sopran- und Violinsolo) von Wenusch. Am 26. März: 1) „Asperges me" von Storch. 2) „Tantum ergo" von Kloss. 3) Graduale von L. Weiss. 4) Offertorium von Cherubini.

Opernübersicht.

(Vom 19. bis 25. März.)

Leipzig. Stadtth: 19. Freischütz; 22. Lohengrin; 25. Dornröschen (Langert). — **Berlin**. Königl. Opernhaus: 19. Stumme von Portici; 22. Feldlager in Schlesien; 23. Figaro's Hochzeit; 25. Fra Diavolo. Kroll's Th.: 22. Maurer und Schlosser; 25. Troubadour. Réunion-Th.: 19. und 20. Wildschütz; 23. Fra Diavolo. Walhalla-Volksth.: 19. Verlobung bei der Laterne; 20., 22. und 24. Zampa. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 20. Banditen; 23. Orpheus in der Unterwelt. — **Bremen**. Stadtth.: 23. Wilhelm Tell. — **Breslau**. Stadtth.: 23. Tannhäuser. Lobe-Th.: 20. Banditen. — **Cassel**. Königl. Hofth.: 19. Margarethe; 22. Lohengrin; 24. Freischütz. — **Chemnitz**. Stadtth.: 20. Alessandro Stradella; 23. Schauspieldirector, Zehn Mädchen und kein Mann. — **Cöln**. Thalia-Th.: 23. Wilhelm Tell. — **Dresden**. Königl. Hofth.: 21. Fra Diavolo; 23. Maurer und Schlosser. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 19. Freischütz; 20. Hernani; 22. Dinorah; 23. Fra Diavolo; 25. Zauberflöte. Thalia-Th.: 19. und 25. Theeblume (Lecoq); 21. Barbier von Sevilla; 22. Grossherzogin von Gerolstein. — **Hamburg**. Stadtth.: 19. Zauberflöte; 20. Othello; 23. Stumme von Portici; 24. Margarethe. — **Hannover**. Königl. Hofth.: 19. Hugenotten; 21. Czaar und Zimmermann; 23. Schwarzer Domino. — **Magdeburg**. Stadtth.: 19. Robert der Teufel; 22. Nachtlager von Granada. — **Mannheim**. Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 19. Stumme von Portici; 22. Nachtwandlerin. — **München**. Königl. Hof- und Nationalth.: 19. Tannhäuser; 21. Orpheus und Eurydice (Gluck); 23. Rigoletto. — **Nürnberg**. Stadtth.: 19. Prophet; 23. Postillon von Lonjumeau. — **Prag**. Deutsch. Landesth.: 21. Martha; 23. Oberon. Czech. Nationalth.: 21. Zauberflöte; 23. Romeo und Julie (Gounod). — **Regensburg**. Stadtth.: 25. Das Glöckchen des Eremiten. — **Stuttgart**. Königl. Hofth.: 19. Don Juan; 23. Fidelio. — **Weimar**. Grossherzogl. Hofth.: 19. Meistersinger; 22. Nachtlager von Granada. — **Wien**. K. k. Hofopernth.: 20. Tannhäuser; 21. Figaro's Hochzeit; 22. Afrikanerin; 23. Fliegender Holländer; 24. Prophet; 25. Don Juan. Carl-Th.: 19., 21., 22., 23., 24. u. 25. Prinzessin von Trebizonde. Theater an der Wien: 19. und 22. Indigo und die vierzig Räuber; 23. Dr. Faust jun. (Hervé).

Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), „Medea"-Ouverture. (New-York, 3. Concert der Philharmonic Society.)

— — Psalm 96, Doppelchor. (München, 3. Soirée der königl. Vocalcapelle.)

Brahms (J.), „Lass dich nur nichts nicht dauern". Chor mit Orgel. (Ebendaselbst.)

Burgmüller (N.), 2 Sätze aus der 2. Symphonie. (New-York, 3. Concert der Philharmonic Society.)

Cornelius (P.), „Mitten wir im Leben sind", Chor. (Dresden, Kirchenconcert des Riedel'schen Vereins aus Leipzig.)

Döring (C. H.), Claviertrio in Ddur. (Dresden, 3. Triosoirée Rollfuss.)

Gade (N. W.), „Beim Sonnenuntergang", Chor mit Orchester. (Rotterdam, Concert des „Amphion".)

Goldmark (C.), „Sakuntala"-Ouverture. (New-York, 3. Concert der Philharmonic Society.)

— — Streichquartett in Bdur. (Wien, 2. Quartettsoirée Hellmesberger.)

Heyblom (A. W. A.), Ouverture. (Rotterdam, Concert des „Amphion".)

Hundt (Aline), Symphonie in Gmoll. (Berlin, Wohlthätigkeitsconcert der Componistin.)

Lachner (F.), Clavierquintett in Cmoll. (Meiningen, 8. Abonnementconcert.)

Schubert (F.), Quartettfragment in Cmoll. (Augsburg, 25. Concert des Oratorienvereins.)

Stadtfeldt, Ouverture zu „Hamlet". (Brüssel, 8. Concert populaire.)

Stockhausen (E.), Phantasiestück für Pianoforte und Violine. (Laibach, Concert des Hrn. R. Heckmann.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 7. Beurtheilungen (Der Gymnasial-Singechor zu Torgau, von Dr. O. Taubert). — Zu Beethoven-Photographien. — Berichte und Nachrichten.

— — No. 8. Besprechungen (Salve Regina von J. Haydn, Die musikalischen Schätze der königlichen und Universitätsbibliothek zu Königsberg in Pr., von J. Müller). — Zur Erlkönig-Literatur. — Berichte und Notizen.

Echo No. 12. Besprechungen. — Die Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert, von E. O. Lindner. — Kunstnachrichten. — Beilage: Berichte und Notizen.

Euterpe No. 3. „Der Tod ist gekommen", Männerchor von F. W. Sering. — Kirchengesang und Orgelspiel. — Anzeigen und Beurtheilungen. — Nachrichten. [U. A. wird aus Berlin und Magdeburg das Erscheinen neuer Werke von F. W. Sering gemeldet, gewiss zur Ueberraschung des Herausgebers der „Euterpe".]

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik No. 2. Eine Messe aus „Cosi fan tutte" von Mozart. — Vereinsnachrichten. — Referate. — Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 13. Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Urania No. 3. Gedichte von J. Altmann. — Einige Mittheilungen aus der Praxis des Orgelbaues. — Eine wichtige Orgelmusikalien-Ausgrabung von R. Eitner. — Die neue Orgel in der Stadtkirche zu Jessen. — Besprechungen. — Vermischtes.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Da der in der heutigen No enthaltene Aufsatz über Wagner's „Rheingold" vorzugsweise den musikalischen Theil ins Auge fasst, so machen wir diejenigen unserer Leser, denen es um eine Vorbereitung für die Dichtung zu thun ist, bei dieser Gelegenheit auf eine kurzgefasste Brochure: „Der Ring des Nibelungen von R. Wagner Sachliche und sprachliche Erläuterungen mit einer kurzen Charakteristik der Dichtung von Karl Dollhopf. München 1870" aufmerksam Umfänglicher angelegt ist die bereits vor einer Reihe von Jahren erschienene bezügliche Schrift von Franz Müller, die sowohl die mythologische Grundlage der Wagner'schen Dichtung, als auch diese selbst in eingehenderer Weise bespricht.

* Das am vergangenen Sonntag von dem 180 Köpfe starken Riedel'schen Verein aus Leipzig zum Besten des Internationalen und sächs. Militär-Hilfsvereins in Dresden veranstaltete Concert ist sowohl für den guten Zweck, als auch für das künstlerische Renommée des ausgezeichneten Chorvereins von nachhaltigstem Erfolg begleitet gewesen. Die dortige musikalische Presse constatirt einstimmig die seltene Vorzüglichkeit des Riedel'schen Sängerchors.

* In einem eigenen in St Petersburg gegebenen Concert erregte der Clavierspieler Hr. Stein aus Revul mit seinen freien Improvisationen über gegebene Themen allgemeinen Beifall.

* Hr. Ferd. Hiller, welcher gegenwärtig bekanntlich in London weilt, hat daselbst vor Kurzem zwei Concerte gegeben deren Programme ausschliesslich Werke des Veranstalters enthielten. An der Ausführung derselben betheiligten sich neben dem Concertgeber u. A. Fr. Clara Schumann und Hr. Joachim.

* Verdi hat die ihm von dem italienischen Unterrichtsminister angetragene Stelle eines Präsidenten der mit der Verbesserung resp. Reorganisation der staatlichen Musikinstitute Italiens betrauten Commission in Folge fortgesetzter Unterhandlungen endlich angenommen Wir aber fragen: Ist Verdi der Mann, von dem eine wirkliche Verbesserung der Musikinstitute und damit der ganzen Musik Italiens überhaupt erwartet werden kann?

* Langert's in Leipzig zur ersten Aufführung gelangte und vor derselben in den Localblättern bis zum Ekel in Lobpsalmen besungene Oper „Dornröschen" hat nur durch die prachtvolle decorative Ausstattung zu interessiren vermocht, und hat das Publicum demgemäss in erster Reihe den Schöpfer der Decorationen, Hrn Lükemeyer, durch Hervorruf ausgezeichnet. Bei der Beschaffenheit dieses, des Näheren in unserem heutigen Opernreferate charakterisirten Bühnenstückes sind wirklich die Gründe der in diesem Falle besonders kostbaren Inscenesetzung nicht zu begreifen, wenn man bei der Bühnenleitung nur einigermaassen das Bestreben, das verwaltete Kunstinstitut zur Pflegerin künstlerischen Geschmackes zu machen, voraussetzt.

* Hr Capellmeister Reinecke wird sich nächstens zur Saison nach London begeben.

* Die durch den Tod Lövenskjold's erledigte Organistenstelle an der Copenhagener Hofkirche ist durch den dortigen jungen Componisten Emil Hartmann neu besetzt worden

* Im Laufe dieses Sommers werden es 25 Jahre, dass Hr. Kindermann an das Hoftheater zu München engagirt wurde, dem er seitdem bis heute eine der treuesten Stützen war.

* Die englische Musikzeitung „Orchestra" theilt mit, dass Jaques Offenbach die Absicht habe, sich bleibend in London niederzulassen.

* Frl. Marie Krebs veranstaltete in New-York in letzter Zeit eine Reihe „Matinéen für classische Pianoforte-Musik".

Gestorben. In New-York verschied am 11. v. M. der betagte Capellmeister Antonio Bagioli. — Der Augsburger Domcapellmeister Carl Kempter ist nach fünfjährigem Leiden entschlafen.
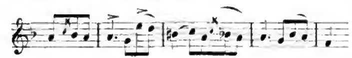
Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: P. Tschaikovsky, Ouverture zu „Romeo und Julia". — B. Scholz, Clavierquintett in C dur, Op. 25. — Ign. Brüll, Sonate für Pianoforte und Violoncell, Op 9. — H. Zopff, Claviertrios, Op 26, Heft 1. — C. Tausig, Andantino und Variationen über französische Originalmotive von F. Schubert für den Concertvortrag übertragen und Polonaise mélancolique (nach Franz Schubert). — M. Bruch, „Das Lied vom deutschen Kaiser", für Chor und Orchester, Op. 37. — Lieder mit Clavierbegleitung von L. Damrosch, Op. 16 und 17, O. Reinsdorf, Op 18, und W. Tappert, Op. 5.

Kritischer Anhang.

Julius Negwer. Weihnachts-Album. Sechs kleine leichte Tonbilder für Pianoforte, Op. 48. 2 Hefte à $12\frac{1}{2}$ Ngr. Wien, Carl Haslinger qu. Tobias.

„Hirtengesang", „Engelchöre", „Frohsinn", „Wiegenlied", „Kindes Traum", „Einbescheerung" heissen die sechs Nummern dieses Albums. Alle zeichnet eine handfeste Hausbackenheit aus, die in den „Engelchören" sich stellenweis zu einem biederen Liedertafelstil versteigt und zur sonderbaren Ansicht drängt, dass sich Autor besagte himmlische Chöre älteren männlichen Geschlechtes vorstelle. In „Kindes Traum" reichte die Hausbackenheit nicht recht aus, man behalf sich mit dieser nicht ganz ungewöhnlichen thränenreichen Phrase



durch welche wir unwillkürlich auf den weiteren Gedanken, der Componist habe in diesem Stück ein ziemlich grosses Kind generis feminini gemeint, kommen. Ist diese Folgerung richtig, so dürfen wir wohl auch annehmen, dass sich der Autor die Spieler seines Albums unter Erwachsenen, nicht Kindern, sucht, und wollen deshalb die für letztere theilweise unangemessene Spielweise gelten lassen.

Louis Köhler. Den Siegern geweiht. Friedensfestmarsch mit dem Choral „Nun danket alle Gott" für das Pianoforte zu 4 Händen, Op. 187. 15 Ngr. Berlin, Franz Lipperheide.

Diese patriotische Gabe, nicht nur nach Gesinnung, sondern auch hinsichtlich des pecuniären Punctes — der erzielte Ertrag fliesst der deutschen Invalidenstiftung zu — ist, ganz abgesehen von dem guten Zweck, der Empfehlung an geübtere Clavierspieler nicht unwerth, denn sie geht in frischem, wenn auch nicht von besonderer origineller Erfindung unterstütztem Marschrhythmus einher und verwebt ausserdem noch in dem Trio den bekannten, auf dem Titel angeführten Choral. Hinsichtlich des letzteren haben wir nur das eine Bedenken, dass derselbe etwas gar zu bescheiden auftritt und deshalb dem grossen Publicum nicht recht ins Gehör fallen dürfte. Diese Befürchtung wird jedoch zum Theil durch den Umstand aufgehoben, dass für eine halbwegs anständige Ausführung dieses Marsches, wie schon angedeutet, nicht ganz unfertige Spieler nöthig sind, denen schliesslich die richtige Hervorhebung der volksthümlichen Melodie wohl zugetraut werden kann. — Der angesetzte Preis — um schliesslich von dem zu reden — ist im Vergleich zur Bogenzahl ein sehr niedriger.

Briefkasten. *Lc.* in *Mz.* Wir haben bis jetzt nirgends eine Spur von der Reber'schen Dichtung entdecken können, werden indess unsere Nachforschungen fortsetzen. — *W. T.* in *B.* Gerade noch vor Thorschluss. Die n. No. wird mehr bringen. — *L. H.* in *D.* Dank für die prompte Rücksendung, wenn ein Theil der Anfügung auch erst in acht Tagen Platz finden kann. — *L. L.* in *B.* Wird jetzt sogar in New-York als Poet eingeführt. Was so ein Gelegenheitsgedicht manchmal für eine Zukunft hat! — *C. v. R.* in *C.* Wo bleibt die Antwort auf unsere Anfrage?

Anzeigen.

Zur gefälligen Notiznahme.

Den geehrten Abonnenten vom vierten Quartal des vorigen Jahrganges des „Musikalischen Wochenblattes" sandten wir in diesen Tagen unter Beischluss eines genauen Registers über den Inhalt des ersten Jahrganges das als Prämie noch schuldige **„Systematisch-alphabetische Verzeichniss der Compositionen von Franz Schubert".**

Wir bemerken, dass noch vorhandene vollständige, mit Register versehene Exemplare des ersten Jahrganges des „Musikalischen Wochenblattes" einschliesslich der als Prämien gelieferten Verzeichnisse der Compositionen von Chopin, Mendelssohn, Schubert und Schumann bis auf Weiteres noch zu dem bisherigen Preise von 2 Thlr. von der Unterzeichneten bezogen werden können.

Die Expedition des „Musikalischen Wochenblattes".

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 7. April 1871.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22^1/_2$ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 15.

Beethoven's Claviersonaten.

Ein Beitrag zur Secularfeier 1870.

Von **Wilhelm Tappert.**

(Fortsetzung.)

Es liegt mir fern, gegen veralteten Fingersatz (und rühre er von Beethoven selbst her!) zu eifern, Beschwerde zu führen gegen den übermässigen Pedalgebrauch, den manche Ausgaben vorschreiben; ich gedenke nicht, mich bei den willkürlich hinzugefügten Vortrags-, Staccato- und Legato-Zeichen aufzuhalten, von denen manche den Intentionen des Componisten zuwiderlaufen mögen. Ueber die unvermeidlichen Druckfehler, an denen es nirgends fehlt, braucht man keine Abhandlungen zu schreiben. Wo gibt es ein Erzeugniss der Presse, welches in dieser Beziehung tadellos wäre? Man soll schon zufrieden sein, wenn die Fehler sich nicht mehren, mit den neuen Platten nicht neues Unkraut zu dem bereits vorhandenen kommt, wie es leider gerade bei recht „gangbaren" Werken der Fall ist. Mit den Druckfehlern hat nun einmal der Teufel sein Spiel, davon bin ich schon längst überzeugt. Wer kennt nicht die renommirteste, gewaltigste Verlagsfirma Breitkopf und Härtel? Auch sie hat nicht die Macht, diesen Teufel zu bannen. Steht da im vorletzten Takte des 23. Präludiums von Chopin, französische Ausgabe, eine eigenthümliche Note, Chimära zu heissen, welche der Meister mit gutem Bedacht geschrieben hat, — denn warum soll man nicht mit einem Haupt-Septimen-Accorde ein Vorspiel beschliessen dürfen?



Den Beelzebub verdriessts aber, er verwirrt die Gedanken des Stechers, trübt den Blick des Correctors, und das dritte Viertel erblickt so gestaltet in Deutschland das Licht der Welt:



Es ist die pure satanische Bosheit, das Druckzeichen, welches gar keinen Zweck mehr hat, wie zum Hohne stehen zu lassen. Jahre vergehen, eine neue Ausgabe, zierlich in Octav und angethan mit dem blendendrothen Modegewande soll veranstaltet werden. Die heutige Generation schreckt vor dem Septimen-Accorde nicht nur nicht zurück, sie will das Präludium im Gegentheil so haben, wie es Chopin schrieb, der Fehler ist als solcher erkannt und verbessert, der Stecher hat die beste Absicht, das originelle es des Originals der Menschheit nicht länger vorzuenthalten. Da fliegt ihm ein Stäubchen, eines von den tausenden, die im Morgensonnenscheine ihr loses Spiel treiben, ins Auge, ein Hammerschlag und — der Dämon lacht sich ins Fäustchen, denn in der neuesten, rothcartonnirten Octavausgabe lautet der Takt des Verhängnisses:

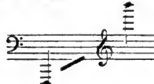


Sollte das wirklich mit rechten Dingen zugegangen sein?

Wenn ich für die Sonaten mich verwende, so lege ich hauptsächlich Gewicht auf den Umstand, dass Beethoven's Ideen die eng gezogenen Grenzen der damaligen Claviere oft weit überflügelten und dann allerlei Ein-

schränkungen erleiden mussten, die in den meisten Fällen klar zu Tage liegen, bisweilen jedoch nur als „höchst wahrscheinlich" durch den Hinweis auf analoge Stellen im da capo u. s. w. sich begründen lassen. Die Sonatenform (der erste oder Allegrosatz) besteht bekanntlich aus drei Theilen. Der erste Theil mit den beiden Hauptthemen, von denen das zweite, wenn Alles nach Vorschrift geht, in der Dominante oder Parallele auftritt, wird in den classischen Werken fast immer wiederholt. Der zweite Theil, Durchführungs- oder Mittelsatz geheissen, in welchem allerlei contrapunctische und modulatorische Ränke geschmiedet werden, bringt die beiden Themen in künstlicher Verwebung, die Motive (neue sind nicht ausgeschlossen) finden vielgestaltige Verwendung. Diesem Tonspiel folgt der Wiederholungssatz, auch Da capo genannt. Der erste Theil erklingt von Neuem, diesmal hört man beide Themen in der Haupttonart (oder das zweite im Maggiore u. s. w.). Diese classische Form gestattet ganz sichere Schlüsse, wenn es sich darum handelt, ein zweites Thema, welches der Mängel des alten Claviers wegen corrumpirt werden musste, zu reconstruiren, einen plötzlich abweichenden oder abspringenden Bass sinngemäss weiterzuführen. Ich werde mir nicht erlauben, auf blosse Vermuthungen hin irgend eine Correctur zu beantragen.

Im Laufe von 350 Jahren hat der Umfang des Claviers sich von 2 und einer halben Octave bis zu 7 Octaven erweitert. Die Entwickelung geschah zuerst sehr langsam, sie ging erst in den letzten 70 Jahren rasch von statten. In Wolf's „Unterricht im Clavierspielen" heisst es: „Ein Clavier muss wenigstens vier Octaven haben, doch sind jetzt (1783) Claviere von der Art fast gar nicht mehr zu gebrauchen." Der §, welcher von der Benennung der Octaven handelt, zeigt schon eine stattliche Tonreihe, mit Contra-F beginnend und mit dem „dreimahl bestrichenen a" schliessend. Türk's Clavierschule (1789) fordert als fünfte wichtige Eigenschaft eines guten Claviers: „Der Umfang muss sich wenigstens vom grossen C, jetzt lieber vom Contra-F bis ins dreigestrichene f erstrecken. Man fängt sogar schon an, Claviere zu verfertigen, welche eine noch grössere Anzahl Tasten haben." Die Fortepiano-Schule von Löhlein, 7. Auflage, herausgegeben von A. E. Müller, 1804, enthält eine Scala, die vom Contra-F bis zum dreigestrichenen h reicht:



Das Instrument, für welches Beethoven zuerst componirte, hatte nicht mehr als 5 Octaven (F—f), für diesen Umfang sind die Sonaten bis ausschliesslich Op. 53 berechnet. In der letzteren kommen g und a hinzu, die „Appassionata" reicht bis zum viergestrichenen c, die Abschiedssonate erstreckt sich noch um eine kleine Terz weiter, nämlich bis zum viermal gestrichenen es. Nach unten blieb Alles beim Alten, Beethoven hat niemals für Clavier eine tiefere Note als das Contra F geschrieben.

Alles Irdische ist der Veränderung unterworfen. Die Zahlen und Maasse des Schönheitsbegriffes schwanken, die Ideale wechseln, wer möchte noch staunen über die Wandelbarkeit der musikalischen Zeichen-Deutung. Ehemals wurden Schleifer, Schneller, Pralltriller u. A. m. ganz anders wiedergegeben, als heute. Früher galt für unumstösslich gewiss, dass man den Triller mit der Hilfsnote anzufangen habe, jetzt beginnt Jeder mit der Hauptnote, und nur die Schulen für „gemeinschaftlichen Unterricht", wo die Zöglinge in Bündeln von 3—8 Stück gleichzeitig „ausgebildet" werden, halten noch fest am Alten. Nicht ohne Grund! Der moderne Triller wird immer aus einer ungeraden Zahl von Tönen bestehen, die Zerlegung in Zweier- oder Vierergruppen ist daher unmöglich und somit das Drillstudium nach dem Metronom auch. Ohne Metronom aber kein gemeinschaftliches Clavierspiel!
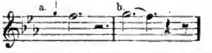
Die Ausführung der langen Vorschläge muss bereits gegen Ende des vorigen Jahrhunderts eine sehr mannichfaltige gewesen sein; die besten Lehrbücher der damaligen Zeit weichen von einander ab, die Confusion war später allgemein! Zum Glück sind diese langen Vorschläge fast ganz verschwunden, man schreibt — vernünftiger Weise — Vorhalte jetzt nicht mehr in Hieroglyphen, und kein Musiker der Jetztzeit hat nöthig, sich den Kopf darüber zu zerbrechen, wie der folgende Takt zu spielen sei:



Auf die richtige Lösung verfiele schwerlich Jemand (die Wissenden natürlich ausgenommen!), und daher ist es schon das Beste, der Componist notirt allverständlich:
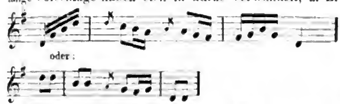


Leider begnügen sich manche Herausgeber älterer Musik noch immer damit, das Original möglichst unverändert zum Abdruck zu bringen. Die Spieler mögen zusehen, wie sie sich zurecht finden. So blieb die alte Schreibart (a) im ersten Nocturne von Field bis auf den heutigen Tag, wer soll die richtige (b) errathen?



Oft scheint es, als habe man lediglich dem Notenstecher anheimgegeben, wie uns die Werke aus vergangener Zeit überliefert werden sollen. Wenn der [illegible] Mann denkt: 's ist schon Alles eins, ob langer [illegible] kurzer Vorschlag, dann erhalten wir Haydn[illegible] kannteste Symphonie (die kleine G dur) so, wie [illegible]

vier Händen bei Bote und Bock erschien: sämmtliche lange Vorschläge haben sich in kurze verwandelt, z. B.



Dem Haydn schadet das nichts, aber seine Symphonie ist verhunzt und das Publicum ist — angeführt.

Die Verzierungen (Manieren), ehemals Legion, sind zusammengeschmolzen zu einem kleinen Häuflein. Der Mordent (Beisser), das Battement, die Acciaccatura u. A. m. wer kennt sie noch? Um die letztgenannte, auch Zusammenschlag genannt, ist es schade, und ich wundere mich, dass noch kein Componist den guten Einfall hatte, sie wieder aufzunehmen. Begünstigt durch die mächtige Tonfülle unserer Claviere, dürfte sie als piquantes Gewürz willkommen sein und als solches schon eine Zukunft haben. Man versuche einmal — aber ohne Vorurtheil, wenn ich bitten darf! — folgende kleine Probe:
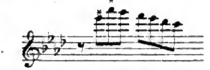


Die kleinen Noten werden mit den Accorden gleichzeitig angeschlagen, jedoch bald wieder losgelassen. Es ist eine hübsche, überraschende Sinnestäuschung, wenn man z. B. die Note a im ersten Takte hehr und rein aus dem trüben, chaotischen Nebel auftauchen zu sehen glaubt.

Beethoven schrieb selten lange Vorschläge, und wenn sie sich finden, so gehören sie nicht zu den schwer löslichen Problemen, sondern sie sind einfacher Art. Triller, Doppelschläge und Schleifer werden den heutigen Gewohnheiten entsprechend ausgeführt, es bleibt also nach dieser Richtung hin wenig zu moniren.
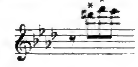
Ich werde im Folgenden alle Sonaten, welche nach meinem Dafürhalten irgend einer Revision resp. Correctur bedürfen, einzeln und den Opuszahlen folgend durchgehen.

1. Sonate Fmoll, Op. 2, No. 1. (1796.)

Im Allegro muss (16 Takte vor dem Schlusse des ersten Theils) die Asdur-Tonleiter so beginnen:



entsprechend der Wiederkehr in Fmoll zu Ende des Satzes. Der Anfang



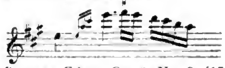
ist nur ein Nothbehelf. Beethoven musste wegen der Unzulänglichkeit seines Claviers (und der meisten damaligen Claviere überhaupt) einen Theil seiner Idee zum Opfer bringen. Die Reconstruction dieser Idee erstreckt sich auf ganze acht Takte, wie ein Vergleich mit der correspondirenden Stelle im Wiederholungssatze (Da capo) bestätigen wird. Vom 5. Takte an muss auch der Bass eine Octave höher gespielt werden. Der Nonensprung



lag gewiss nicht im ursprünglichen Plane des Componisten.
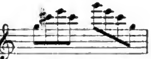
2. Sonate Adur, Op. 2, No. 2. (1796.)

Im Rondo grazioso gibt uns der 30. Takt genügenden Aufschluss darüber, wie der 5. Takt des zweiten Themas im Wiederholungssatze (T. 29 des Maggiore) eigentlich gemeint ist. Weil das dreigestrichene f ehemals die Grenze bildete, war eine treue Nachbildung der Edur-Melodie in Adur nicht möglich; sie ist aber heute, nachdem mittlerweile eine so erhebliche Erweiterung der Claviatur stattgefunden hat, für uns selbstverständlich, und ich denke, Niemand sträubt sich, wenn der in Rede stehende Takt fortan in dieser Fassung gedruckt und gespielt wird:



3. Sonate Cdur, Op. 2, No. 3. (1796.)

Der 35. Takt des Allegro con brio bedarf einer kleinen Correctur. Auch er ist nämlich ein Beweis für die hemmende Abhängigkeit, in welcher sich der schaffende Künstler dem unzulänglichen Materiale gegenüber befand. Nachdem die ehemals bestehenden Hindernisse beseitigt sind, ist es unsere Pflicht, die gefangen gehaltene Idee aus ihren Banden zu befreien, indem wir dem erwähnten Takte die einzig natürliche Form wiedergeben:



Ausserdem möchte ich es für geboten erachten, im Wiederholungstheile die Melodie des in Cmoll auftretenden zweiten Themas vom 7.—12. Takte um eine Octave höher zu spielen, damit Hauptsatz und Da capo in Uebereinstimmung gebracht würden.

4. Sonate Esdur, Op. 7. (1797.)

Im 26. Takte des Da capo (1. Satz) findet sich bei Hallberger-Moscheles eine Abweichung, die — so viel ich weiss — nur noch in der Timm'schen Ausgabe gedruckt vorkommt, obgleich sie als Bleistift-Correctur hie und da in Leihexemplaren vorhanden ist. Statt des kleinen Septimen-Accordes a c es g wollen manche

Lehrer, Moscheles an der Spitze, den verminderten Septimen-Accord a c es ges haben, d. h. die Lesart:



„Das klingt nicht!" sagte der alte Capellmeister N., als er mit seinem Eleven Haydn's kleine Symphonie G dur vierhändig spielte und im Largo an den Accord dis fis a cis gerieth. Flugs wurde das cis in c verwandelt und aus dem Fremdlinge ein „verminderter" gemacht, der unserem Empfinden bei weitem geläufiger ist, als alle anderen Nebenseptimen-Accorde. In gleicher Weise wird Reynald's bekannte „Fontaine" immer wieder verbessert; die beiden Umkehrungen im 2. Theile,



aus welchem sich der gewöhnliche Musikanten- und Menschenschlag keinen rechten Vers machen kann, sind durch eine ganz kleine Abänderung dem Massenverständniss um ein Bedeutendes näher zu bringen:



„So muss es sein!" behauptet der Herr Präceptor und steckt die Feder wiederum in die Scheide. „Sie glauben gar nicht, was da für Druckfehler manchmal stehen bleiben", sagt er.

Man muss derartige Eingriffe in die Gerechtsame der Componisten mild beurtheilen; es geht ein gemeinsamer Zug durch unser modernes Musikmachen: das Verlangen nach Färbung, Chromatik. Wo der Tonsetzer nicht schon die Wünsche befriedigt, sei es, dass er nicht wollte, sei es, dass er nicht konnte (durfte), weil seine Zeit an der alten, biederen Diatonik festhielt, da hilft sich Jeder, so gut er vermag. Verleger und Herausgeber kommen nach Verlauf einiger Zeit dem allgemein gefühlten Bedürfniss entgegen und spicken ihre Editionen mit Kreuzen und Been, nach des Publici Herzenslust. Man vergleiche die früheren Ausgaben der Cramer'schen Etuden mit den heutigen. Schon in No. 1 hat sich (Takt 8) ein „sensibles" gis*) im Basse gefunden statt des ursprünglichen ziemlich indifferenten g; in No. 28 ist zweimal (Takt 8 und 27) das milde c in das schärfere cis verwandelt worden. Wer kennt nicht Vater Czerny's „Schule der Geläufigkeit"! Aber nicht Alle mögen wissen, dass die (fälschlich) Mordent-Uebung genannte Etude früher so anfing:



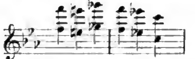
„Falsch!" ruft der Herr Lehrer, wenn der anfahende Pianiste aus einem älteren Exemplare des musikalischen Familien-Archivs und somit das altfränkische c spielt. „Es muss cis sein! O diese Druckfehler!"

Ich bin gar nicht der Meinung, dass man auch das g in Beethoven's Esdur-Sonate der Zeitströmung opfern müsse, wohl aber wird sich später, bei Besprechung der Sonaten Op. 57 und 90 die Gelegenheit finden, lediglich der herrschenden Richtung zu Liebe, einige Veränderungen in Vorschlag zu bringen.

*) Die Franzosen nennen den Leitton note (ou ton) sensible.

5. Sonate C moll, Op. 10, No. 1. (1798.)

Im ersten Satze kommt das dreigestrichene ges vor:



Wahrscheinlich ist das eine spätere Ergänzung von fremder Hand, denn Beethoven besass dieses allerhöchste ges nicht, er würde es sonst in der enharmonischen Maske des fis mehr als einmal recht gut haben verwenden können und zweifellos auch gern verwendet haben, z. B. in dem furiosen Allegro der Mondschein-Sonate, welche drei Jahre später erschien. Die mehrerwähnten Mängel der damaligen Claviere treten im Prestissimo-Finale an einer Stelle zu Tage. Der 15. Volltakt und sein Auftakt (vom Theilschlusse rückwärts gezählt) dürfte uns andeuten, dass die correspondirende Phrase im Wiederholungssatze (Takt 25 vor dem eingeschobenen Adagio am Schlusse) wohl eigentlich so heissen müsste:



Die heutige musikalische Rechtschreibung würde unendlich noch veranlassen, die letzten vier Sechszehntel als g ges f fes aufzuführen; auch die Beethoven'sche Lesart h b a as müsste in



verwandelt werden. Dies nur beiläufig. Verstösse gegen unsere Orthographie, wenn man so sagen darf, trifft man in den Werken der Classiker ziemlich häufig.

6. Sonate F dur, Op. 10, No. 2. (1798.)

In der Durchführung des ersten Satzes muss es (Takt 30 des zweiten Theils) nach Maassgabe der melodischen Gebräuche in der alten, guten classischen Zeit heissen:



Das leidige e statt b haben die Clavierfabrikanten des verflossenen Seculi zu verantworten. Wer bewandert ist in der damaligen Literatur, wird sich unter den

zahlreichen stereotypen Ausdrucksformeln der Mozart-Periode auch einer solchen erinnern:



Diese und nichts Anderes meint Beethoven in seinem Mittelsatze, ihre Wiederherstellung ist daher — wie ich meine — unsere Pflicht.

Während ich zu Gunsten dieser geringfügigen Aenderung nichts Zwingenderes sagen kann, als auf die melodischen Gewohnheiten der früheren Praxis hinzuweisen, liegt die Anregung zur Reconstruction von Takt 3 des zweiten Themas (Takt 11 nach dem Ddur-Zwischensatze) in der Sonate selbst. Schon der 21. Takt der ersten Seite belehrt uns, dass Beethoven, falls eine Möglichkeit gewesen wäre, über das dreigestrichene f, die finis terrae des Claviers, hinauszukommen, die Transposition nach Fdur gewiss der Vorlage im ersten Theile entsprechend gemacht haben würde:



(Forsetzung folgt.)

Kritik.

Festgaben zur Beethoven-Secularfeier.

II.*)

Richard Wagner. Beethoven.

Richard Wagner's „Beethoven" ist unstreitig die bedeutendste und des Meisters würdigste Schrift, die zu dessen Secularfeier erschienen. Nur der Genius, dem sich in solchem Grade das Verständniss der gigantischen Schöpfungen des hehren Meisters erschlossen, und dem dieselben für sein eigenes Schaffen von so mächtiger Anregung und tiefgreifender Bedeutung gewesen, konnte auch dessen Genius in solcher Weise den Zoll seiner Verehrung darreichen. — Diese Wagner'sche Schrift zu besprechen, ist — vielleicht im Grunde überflüssig — dennoch schwierig; leicht wäre diese unsere Aufgabe allerdings, wenn wir nach Art gewisser kritischer Mikrologen verfahren wollten, die, da sie dem Ganzen Nichts anhaben können, hie und da eine Stelle aus ihrem Zusammenhange herausreissend, diese zur Zielscheibe ihrer schaalen, dabei auch die Persönlichkeit angreifenden Witzeleien machen. Wahrlich, Wagner hat nur zu sehr Recht, wenn er in dem Briefe an Dr. F. Stade (in No. 3 d. Bl.) über das Letztere so herbe Klage führt, wir finden es auch, im Hinblick auf diese Art Expectorationen, ganz gerechtfertigt, wenn er, auf eine frühere Brochure hinweisend, S. 21 seines „Beethoven" sich bemüssigt fühlt, die Bemerkung, „welche es mit mir ernst nehmen" beizufügen. Wer Gelegenheit hat, die „geistreichen" oder mindestens so sein wollenden endlosen Sermons jener Obstriligatoren, die sich zumeist in den Feuilletons grosser Tagesblätter sesshaft machen, aber auch anderswo in hinreichender Anzahl zu finden sind, zur Kenntniss zu nehmen, wird nicht nur dem oben Gesagten beipflichten, sondern bei mancher vorkommenden Hyperbel Wagner's auch ihre relative Berechtigung anerkennen. Goethe's Worte: „Alle Gegner einer geistreichen Sache schlagen nur in die Kohlen, diese springen umher und zünden da, wo sie sonst nicht gewirkt hätten" —, indem sie über eventuelle Consequenzen jener dünkelhaften Ausfälle zu beruhigen im Stande sind, können, in anderem Sinne, all den Vorerwähnten so Manches zu bedenken geben.

Keine piquanten Beethoven-Anekdoten, keine bodenlose Conjectural-Kritik à la Lenz sind in dieser Schrift vorhanden, mit der ganzen Tiefe Wagner'schen Geistes ist dieselbe abgefasst, ein wirklicher „Beitrag zur Philosophie der Musik", als welchen der Autor sie auch angesehen wissen will. Sie besteht aus mehreren Abtheilungen; als Einleitung erscheint uns die tiefsinnige, schwerverständliche, mehr physiologisch-psychologische Abhandlung (nach Schopenhauer), doch stets, wenn auch mittelbar in Relation auf die Musik. In dieser ist uns Eines aufgefallen; die Programme Wagner's zu einigen Symphonien Beethoven's scheinen (uns wenigstens) in scharfer Contradiction mit dem zu stehen, was er im obersten Absatze S. 4 sagt, der sich schliesslich zu folgendem Ausspruche zuspitzt: „Muss es uns nicht als reiner Wahnwitz erscheinen, auch nur den Versuch zu einer solchen Erklärung ernstlich zu wagen?" Auch wollen wir, als Feinde jeder Hypokrise, offen gestehen, dass wir in dieser Schrift — als Festschrift — gerne manche sarkastische polemische Seitenhiebe vermisst hätten, welche die erhebende Physiognomie des Ganzen manchmal beeinträchtigen.

Das in der Einleitung mehr allgemein Ausgeführte ist im zweiten Abschnitte durch näheres Eingehen auf den Entwickelungsgang Beethoven's verdeutlicht. „Was nur das Auge des deutschen Geistes erschauen, nur sein Ohr vernehmen konnte, was ihn aus innerstem Gewahrwerden zu der unwiderstehlichen Protestation gegen alles ihm auferlegte äussere Wesen trieb, das las nun Beethoven klar und deutlich in seiner allerheiligsten Ruhe, und — ward selbst ein Heiliger"; wie vieles lässt sich hiervon auf den Schöpfer des „Nibelungenringes" beziehen?!

Das Substrat der letzten Abtheilung gehört der Gegenwart an und ist von derart kosmischem Charakter, dass es sich durchaus unserer hier berechtigten Specialkritik entzieht. Es sind dies Fragen, die die Zukunft, vielleicht eine nicht zu ferne, beantworten wird. Dass sie Wagner so nachhaltig beschäftigen, ist ein Beweis, wie sehr er auch in der Ferne sein Volk im Herzen trägt und sein ganzes „Tichten und Thun" nur auf die Veredelung und nationale Bildung desselben richtet und diesem hohen Ziele, unbeirrt des Gezeters zahlreicher

*) S. No 7 d. Bl.

Widersacher, immer mehstrebt. Und so können wir auch ihm seine eigenen Worte am Schlusse zurufen: „Dem Weltbeglücker gehört der Rang noch vor dem Welteroberer!" Längst verschollen wird der Name sein so vieler blutiger Tageshelden, wenn späte Zeiten noch in Verehrung und Bewunderung nennen werden den wahrhaft deutschen Mann Richard Wagner.

Joseph Engel.

Biographisches.

Johan Severin Svendsen.

(Schluss.)

Im Jahre 1863 endlich war es, dass sich ein wichtiger Wendepunct im Leben Svendsen's vollzog. Nach den verschiedensten Abenteuern und Wechselfällen sich in einer sehr gedrückten Lage in Lübeck befindend, machte er in dieser Stadt die Bekanntschaft des vortrefflichen und menschenfreundlichen Consuls Leche, dessen wohlwollender Verwendung es gelang, ihm ein reichliches Stipendium von der schwedisch-norwegischen Königsfamilie zu verschaffen.

Noch im December desselben Jahres siedelte er vermittelst seines Stipendiums nach Leipzig über, wo er bis zum Frühjahr 1867 verblieb.

Es würde zu weit führen, länger bei diesem Aufenthalt am Leipziger Conservatorium zu verweilen, doch war diese ganze Zeit von wahrhaft segensreichem Einfluss auf das Streben und die Entwickelung des Künstlers. Nicht allein bewirkten die Lehren und Rathschläge seiner Lehrer, Hauptmann, David und Reinecke, Wunder in ihm, sondern sein unbefangenes, heiteres und überschäumendes Wesen zog auch alle aufgeweckteren Schüler der Anstalt an seine Seite, und es entspann sich auf diese Art ein reges künstlerisches Zusammenwirken der bis dahin fast isolirt dastehenden, für sich arbeitenden jungen musikalischen Kräfte, das für alle Theile die heilsamsten Folgen hatte. Wer damals das Glück hatte, Schüler des Conservatoriums zu sein, wird mit Begeisterung an jene Zeit heiligen Eifers zurückdenken, und Jeder wird sich sagen, dass Svendsen die Seele von Allen war. Wie sein Talent alle überragte und sein unerschöpflicher Humor, seine unvergleichliche Liebenswürdigkeit ihn zum Liebling Aller machten, so war auch seine Initiative in jeder Beziehung von unerschütterlichem Eifer, und wo es galt, eine künstlerische Absicht zur Ausführung zu bringen, da setzte er seinen Willen durch. Der Glanzpunct all dieses Treibens aber war der von Svendsen und anderen hervorragenden Schülern der Anstalt gegründete Conservatoristenverein „Euphonia", dessen erste Präsidentschaft ihm gleich übertragen wurde.

Hier errangen Svenden's neueste Schöpfungen ihre ersten Erfolge, und hier entstanden neben mehreren Gelegenheitscompositionen (z. B. einer komischen Ouverture über das Kneiplied „So leben wir" etc.) grössere, bleibende Arbeiten, wie das Quartett und das Octett für Streichinstrumente.

Auch ausserhalb des Conservatoriums lebte Svendsen während seines Leipziger Aufenthaltes in den angenehmsten gesellschaftlichen Beziehungen und fand Zutritt zu den ersten Leipziger Kreisen.

Im Frühjahr 1867, nachdem er an verschiedenen grossen Prüfungen mit ungewöhnlichem Erfolg Theil genommen hatte und seitens des Directoriums des Conservatoriums mit einem ersten Ehrenpreis bedacht worden war, verliess Svendsen das Conservatorium und unternahm im Sommer desselben Jahres Reisen nach Dänemark, Schottland, die Färöer, Island, England und Norwegen. Hier in seiner Heimath verweilte er einige Monate und gab zwei grosse Concerte mit eigenen Compositionen, worin er die glänzendsten Erfolge sowohl als Tondichter, als auch als Dirigent errang. Gegen Weihnachten kehrte er nach Leipzig zurück und im März des folgenden Jahres begab er sich zu einem mehrjährigen Aufenthalt nach Paris.

Wenn sich das Leben Svendsen's bis dahin in zwei Hauptabschnitte abtheilt: sein Naturleben in seiner Heimath und auf seinen ersten Streifereien als herumziehender Geiger — und seine Studien in Leipzig, die den Künstler in ihm zum Selbstbewusstsein und zur Reife brachten, so ist sein Aufenthalt in Paris als ein dritter Abschnitt zu betrachten, der dem Menschen neben dem Künstler besonders bedeutsam werden sollte.

Obgleich der Vater Svendsen's eine für seine Verhältnisse aussergewöhnlich freisinnige, fast freigeistige Geistesrichtung hatte, stand Svendsen bis dahin noch fast vollständig unter dem Druck jener beschränkten Weltanschauungen, die das Heil der Welt in einem unsäglichen Respect vor dem Bestehenden suchen. Das in Paris so ausserordentlich lebhafte geistige und politische Treiben, ein reger Umgang daselbst mit den verschiedenartigsten strebsamen Geistern; besonders aber auch ein sehr ernsthaftes Studium der neueren Geschichte, verbunden mit einem grossen Interesse für die reiche französische Literatur liessen bald andere Gedanken in ihm aufkommen, und es dauerte nicht lange, dass er sich erst ein Bild der verschiedenen modernen philosophischen, politischen und künstlerischen Strömungen machte, und dass er später von jenem grossen Gedanken ergriffen wurde, der sich in der Politik durch das Wort Freiheit, in der Philosophie durch die Worte positive Wissenschaft und in der Kunst durch das Wort Individualität ausdrückt. Vorzüglich war es die erste französische Revolution, deren grosse, übermächtige Gestalten und Gedanken seinen Geist und seine Einbildung erfüllten. Dieselben erinnerten ihn, was Naturkraft anbelangt, an die alten Recken seiner Heimath, und ein anhaltendes Lesen in den Denkmälern der ersten französischen Revolution von Louis Blanc, Edgar Quinet und Ernest Hamel führte das künstlerische Schaffen Svendsen's unwillkürlich auf die heimathliche Sage und die heimathlichen Dichter Björnson, Wergeland und wi

sie Alle heissen, zurück und erfüllte ihn mit Plänen über eine Bearbeitung dieser Stoffe.

Doch gehen die innerlichen Wandlungen eines Künstlers nur langsam vor sich, und häufig kommt mitten unter den neuesten Eindrücken sein früheres Fühlen noch einmal in so recht klarer Fassung zum Vorschein. So blieben die durch den Pariser Aufenthalt angeregten Ideen einer symphonischen Dichtung „Sigurd", einer ebenfalls symphonischen Verherrlichung der Marseillaise u. s. w., vorerst im Zustand der ersten Skizze liegen, und die Hauptfrucht der beiden in Paris verbrachten Jahre blieb neben sehr interessanten Orchesterbearbeitungen von Werken Schumann's, Liszt's und Schubert's (einige derselben, wie die Rhapsodie und der Carnaval, sind schon früher entstanden) das Violinconcert.

Leider erlaubten die Verhältnisse Svendsen nicht, länger in Paris zu verweilen. Sein besonders hervorstechender Charakterzug, seine fast übertriebene künstlerische Ehrenhaftigkeit, verhinderte ihn, Reclame zu machen, jenes Mittel zu benutzen, vor dem die hervorragendsten Künstler in Paris nicht zurückschenen, und durch das allein (mit Ausnahme der günstigsten Verhältnisse) man in dieser Stadt vorwärts zu kommen vermag.

Er zog deshalb vor, dem Drängen aller seiner Freunde zu folgen und vorerst nach Leipzig zurückzukehren, jedoch mit dem Wunsch im Herzen, sobald wie möglich bei einiger Aussicht auf mehr materiellen Erfolg einen neuen Versuch zu machen, sich dauernd am verlockenden Seinestrand festzusetzen. Es war kurz vor Ausbruch des deutsch-französischen Krieges, dass er schweren Herzens Paris verliess. Der Krieg sollte auch für ihn verderbliche Folgen haben, denn kaum hatte ihn die Direction der Euterpe-Concerte in Leipzig die ehrenvolle Stelle eines Concertmeisters daselbst angetragen, als das ganze Unternehmen in Folge des Krieges für diesen Winter aufgegeben wurde. Ungeachtet dieser Unglücksfälle aber liess sich der Künstler nicht in seinem Streben beirren und er schrieb in dieser Zeit sein Violoncellconcert, welches augenblicklich im Druck ist und bald erscheinen wird.

Besagtes Violoncellconcert (D dur) ist das Op. 7 der im Druck erschienenen Werke Svendsen's, und man fragt sich mit Erstaunen, wie eine so geringe Anzahl von Werken im Stande war, den Namen ihres Autors zu einer solchen Bedeutung zu bringen. Darin aber liegt gerade die ausserordentliche Künstlerschaft Svenden's. Er schreibt im Verhältniss zu anderen Tondichtern wenig. Er ist nicht fruchtbar. Aber jedes Werk, von seinem Op. 1 an, welches er dem Urtheil der Welt übergibt, ist eine That. Da ist nicht die Rede davon, gefallen zu wollen, oder den und den Nebenzweck zu verfolgen — da wird dem Publicum nicht die geringste Concession gemacht, sondern der Künstler versenkt sich in sein innerstes Wesen und greift dahin, wo sein Herz und seine Brust am tiefsten sind. Zugleich ist sein Arbeiten ein gediegenes, tiefernstes, und was er einmal vollendet hat, ist nicht allein die Frucht innigster Empfindung, sondern die der unerschütterlichsten Ueberzeugung. Dieser Vorzug birgt zugleich einen Nachtheil, um nicht zu sagen eine Schwäche, und zwar die, dass er sich mit einer gewissen Aengstlichkeit jedem Drang entzieht, der ihm nicht augenblicklich klar erscheint, wo doch gerade häufig die glücklichste Inspiration des schaffenden Geistes aus einer scheinbaren Bewusstlosigkeit hervorgeht. So kommt es, dass bei aller Frische und Erfindungskraft, die seine gross angelegten Compositionen erfüllen, denselben häufig jenes nicht zufällige, aber unverhoffte Etwas fehlt, das den gereiften Meister ankündigt, und welches z. B. den Compositionen Schubert's so unendlichen Reiz verleiht. Doch ist zu hoffen, dass seine weitere Entwickelung in dieser Beziehung ihm mehr Unabhängigkeit von seinem eigenen Wesen geben wird.

Es liegt nicht in der Absicht dieser Skizze, eine kritische Durchsicht der einzelnen Werke Svendsen's vorzunehmen. Dieselben sind sämmtlich in zu frischer Erinnerung des Publicums und sind zudem in jüngster Zeit eingehend besprochen worden. Ueberdies ist ihre Stellung zu den Werken der übrigen modernen Tondichter genügend weiter oben charakterisirt worden, und ich will in Bezug hierauf nur noch einmal darauf zurückkommen, dass, wenn die nationale, skandinavische Richtung eine grosse Rolle in den Werken Svendsen's spielt und sich dieselbe besonders in einzelnen harmonischen und rhythmischen Wendungen ausspricht, seine eigentliche Originalität gleichwohl bedeutend tiefer liegt und ihren Grund in seiner eminent musikalischen, unbefangenen Natur hat. Bei ihm ist im Gegensatz zu seinem Landsmann Grieg das nationale Element nicht Zweck, sondern nur Mittel zum Zweck: er benutzt es als Ornament zu allgemein menschlichen Gefühlen. Ausserdem ist er sehr gediegener Harmoniker und Contrapunctiker, er hat eine bedeutende Gestaltungskraft und besonders ist er derart Herr der Orchestration, dass sein Können seinem Wollen bis in die verborgensten Absichten folgt.

Die Werke Svenden's, welche bis jetzt den durchschlagendsten Erfolg errungen haben, sind das Octett für Streichinstrumente und die Symphonie. Die Reihenfolge der bis jetzt im Druck erschienenen Werke ist folgende:

Op. 1, Quartett für Streichinstrumente, A moll.
Op. 2, Männerquartette mit schwedischem Text.
Op. 3, Octett für Streichinstrumente, A dur.
Op. 4, Symphonie, D dur.
Op. 5, Quintett für Streichinstrumente, C dur.
Op. 6, Violinconcert mit Orchester, A dur.
Op. 7, (unter der Presse) Violoncellconcert mit Orchester, D dur.

Anzufügen ist noch, dass Svendsen ein sehr tüchtiger Geiger ist und man sehr bedauern muss, dass ein nervöses Fingerleiden seinem weiteren Virtuosenthum einen unüberschreitbaren Damm entgegengestellt hat. Ganz ungewöhnlich aber ist seine Begabung als Orchester-

dirigent, und es wäre sehr zu wünschen, dass eines der grösseren Orchesterinstitute Deutschlands sich diese bedeutende Kraft zu Nutze machte, bevor sie das Ausland Deutschland entziehen wird.

Eigenthümlich ist, dass Svendsen bis jetzt weder für Clavier noch für Gesang geschrieben hat. — Ausserdem hat er auch noch keinen Versuch in der Richtung der dramatischen Musik gemacht. **H. v. Ende.**

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Dresden.

Hr. Slatinn gab sein Concert zur Einführung russischer Autoren am 21. Dem hiezu verwendeten Stadtmusikcorps fehlte es unter des genannten Herrn Leitung nicht an Energie und Temperament, wohl aber an dynamischen Feinheiten; es kam Alles sehr laut zu Tage.

Man gab die Ouverturen zu „Russalka" von Dargomijsky, „Ruslan und Ludmilla" und „Das Leben für den Czaaren" von Glinka, ferner „Kamarinskaja" und Capriccio von demselben, von Rubinstein endlich „Iwan IV". — Die Russen sind eine überaus lernbegierige und sprachlich und musikalisch hervorragend talentirte Nation. Die unter uns Lebenden haben für deutsches Wesen und deutsche Bildung weit mehr Verständniss als z. B. die Franzosen; für deutsche Kunst auch entschieden höhere Begabung als die Engländer. Es ist billig, dass wir auch ihren Bestrebungen Beachtung schenken. Zudem finden wir naturgemäss überall die Spur unseres eigenen dort eingedrungenen Wesens. Aber auch viel frische Originalität und die allen slavischen Völkern eigene temperamentvolle Rhythmik. Die russische neuere Orchestermusik trägt den Stempel ihrer Abkunft reiner und unverkennbarer an sich, als die deutsche, die eine weit ältere Geschichte hat. Es sind nämlich der Volkstanz (und das Volkslied) und indirect auch der russische Kirchengesang, beides ungemein poesievolle und gestaltungsfähige Elemente, von allen russischen Autoren, bewusst oder unbewusst, in die Kunstmusik (und Oper) verwoben worden. Dadurch ist ihre Musik national, d. h. sie wird vom Volke als eigengehörig angehört und empfunden.

Glinka's Werke, die übrigens in Deutschland wohl geschätzt sind, nehmen diese Stellung vorzüglich ein. Bei Dargomijsky und Sserof tritt noch ein bemerkenswerthes Moment hinzu. Nämlich zu der Zeit, als Richard Wagner, R. Schumann und H. Berlioz in Deutschland nur zaghaft anerkannt wurden, hat auf den Programmen der russischen Musikgesellschaft selten der Name des einen oder anderen gefehlt. Man verhielt sich begeisterungsfähig und brachte den fremden Intentionen ein sehr grosses Interesse entgegen. Sserof und Dargomijsky haben die neuere Musikrichtung in vollen Zügen auf sich wirken lassen, wie endlich auch der uns geläufige Russe, Anton Rubinstein, es gethan hat. Ihre Musik enthält daher neben dem nationalen das musikalisch fortschrittliche Element in mannichfachen Einzelheiten, nicht immer mit Mässigung und bestem Geschmack, aber mit Geist und augenblicklicher Wirkung angewandt. So betrachtet, war der Abend, den Hr. Slatinn uns bereitet, ganz interessant und verdient die lobende Anerkennung, dass genannter angehender und entschieden begabter Dirigent mit schwierigen Mitteln das Möglichste geleistet.

Der Besuch des Concertes durch die russische Gesellschaft und den Minister v. Kotzebue — beiläufig bemerkt, Mitglied im Dresdener literarischen Verein — zeigte den Bestrebungen des Hrn. Slatinn lebhafte Theilnahme.

Ein ähnliches Streben der Auflebung der alten Kirchencomponisten, wie es in der Aufführung des Riedel'schen Vereins sich bethätigte, verfolgte ein weiteres geistliches Concert von C. A. Fischer in der Annenkirche. Indess standen hier keineswegs so schlagfertige Mittel zu Gebote, und nur ein kleiner Kreis folgte den Liedern von Palestrina, H. Schütz, R. Ferrant, Mozart und Hauptmann. Der Concertgeber, ein trefflicher Organist, spielte Bach, Frescobaldi und Mendelssohn, — Hr. Seelmann Schumann's Abendlied, für Geige mit Orgel eingerichtet. — Im Theater ward der „Vampyr" neustudirt gegeben und hat in der Titelrolle Hrn. Degele ehrenden Erfolg gebracht. Wärme und Stimmschöne ist dieses Sängers Eigenart nicht, wohl aber Noblesse und scharfe Charakteristik. In letzterer geht sein objectives Gestaltungsvermögen so weit, dass er den allervortrefflichsten Beckmesser darstellt. Der „Vampyr", der unglücklichere Wahlverwandte des „Fliegenden Holländer", bietet wie dieser dem dramatischen Talent interessante Aufgaben, und daher denn auch der Erfolg der geistvollen und einheitlichen Leistung des Hrn. Degele, die gesanglich allerdings frischer und wohlklingender zu denken möglich ist. „Tannhäuser", „Margarethe" und „Waffenschmied" übten beträchtliche Anziehung auf das Publicum.

Am 30. März gab Frau Bürde-Ney ein reichbesuchtes Concert, in welchem Frau Jauner, die am 17. zum letzten Mal gesungen hatte, zum allerletzten Male sang. Erstere, von ihrer Primadonnenschaft her in dankbarer Erinnerung verbliebene Künstlerin grossen Stils sang Stradella's Kirchenarie, ferner eine Arie von Stradella und „Willst du dein Herz mir schenken", titulirt als von J. S. Bach herrührend. Innere Gründe weisen eher auf Philipp Emanuel als den Verfasser. Auch wenn der alte Thomaner-Cantor Sebastian freundlich und zufriedentlich dreinschaute, ist ihm die flüssige Melodik und sinnliche Anmuth dieses Liedes nicht eigen gewesen. — Wie die Concertgeberin ward auch Fr. Jauner mit Beifall überschüttet. Sie hatte dem Hölzl-Moloch diesmal kein Brandopfer gebracht und sang Weber, Mozart und Schubert, wie stets sehr graziös. Die Aussöhnung beider Damen, die durch frühere Eifersüchtelei Manches auf dem Gewissen haben, kommt sehr spät, ist indess moralisch nacheifernswerth. Ich erinnere mich, dass, als endlich im Anfang der 60er Jahre der „Holländer" hier rehabilitirt werden sollte und Frau Bürde als tragische erste Sängerin die Senta zu studiren begann, Frau Jauner das Gleiche als „jüngere Erscheinung" zu thun sich anschickte. Die Chicanen hatten den recht schönen nächsten Effect, dass die Oper schier Jahr und Tag gar nicht gegeben werden konnte. Und das ist nur ein Fall von vielen. Exempla sunt odiosa. — Hr. Grützmacher spielte in selbigem Concert ganz wundervoll das Bdur-Adagio von Molique, Hr. Franke geigte die Edur-Sonate von Bach etwas hartherzig und mühselig; dafür um so liebenswürdiger Rode's Variationen in G. Fräul. Doris Böhme spielte Chopin Op. 12 mit grosser Bravour. Die Dame war Schülerin des Conservatoriums zu Leipzig. — In der am 31. stattgehabten letzten Quartettsoirée von Lauterbach kam Beethoven Op. 127 in Es und Mozart's G moll-Quintett. Neu erschien ein Manuscript-Clavierquartett von Th. Berthold. — B., 1815 zu Dresden geboren, ist zur Zeit Hoforganist an der Sophienkirche hierselbst. Bereits früher (1849) wurde eine Ouverture von ihm in Wien preisgekrönt. Wenn man von kühnen Neuerungen und sehr leidenschaftlichem Entwurf absieht, so sind im Uebrigen viele Vorzüge in dem Quartett vereint. Die geistige Frische des Autors ersetzt die Grösse der Empfindung, seine Geistreichheit in geschickter Behandlung der Details die Neuheit. Und trotzdem das Quartett nicht bahnbrechend eintritt, ist die Selbständigkeit des Componisten beachtenswerth. Am meisten scheint er mit Schumann zu sympathisiren. Das romantisirende Element in dem Werke ist deutlich erkennbar, und nur der Claviersatz ist wieder nicht Schumannisch, sondern sehr vorwiegend dankbar, effectvoll. Frau Sara Heinze war bei der Ausführung der Löwenantheil beschieden; sie spielte den Clavierpart höchst lobenswerth; Hr. Concertmeister Lauterbach, Hr. Göring und Hr. Grützmacher haben um die Vorführung des Componisten sich grosses Verdienst erworben. Wir denken, das Werk, dem sicherer Entwurf, Wohllaut und Modernität der Empfindung eigen — im Gegensatz zu schablonischer Nachempfindung verflossener Zeiten — wird auch anderwärts Erfolg haben.

Palmsonntag erschien — um einem nicht gefühlten Bedürfniss abzuhelfen — Haydn's reizvolle „Schöpfung". Die Aufführung der-

selben war übrigens stark ins Schwanken gerathen, Rossini's „Stabat“ hervorgeholt worden und viel an heisere Sängerinnen telegraphirt — bis endlich die hier hoch angesehene Frl. Aglaja Orgeni die „Schöpfung“ wiederherstellte. Dieser Dame, den HH. Jäger, Degele und Köhler verdankte das zahlreich im Theater versammelte Publicum den süssgewohnten Genuss des Oratoriums, während die kgl. Capelle hauptsächlich durch eine schwungvolle Wiedergabe der Bdur-Symphonie von Beethoven excellirte, jener Symphonie, die an der Grenzmark der üblichen Periodentheilung des Meisters steht und gerade so viel jugendlich-unbefangene Frische wie plötzliche schwerwiegende Andeutungen künftiger geistiger Vertiefung enthält. Ludwig Hartmann.

Kürzere Correspondenzen.

Leipzig. Zu einem der interessantesten und genussreichsten der Concerte im Gewandhaus des letzten Winters gestaltete sich noch das für die hiesigen Armen am 30. März. Man hatte im stricten Gegensatz zu dem künstlerisch mehr oder weniger verunglückten letzten Wohlthätigkeitsconcert, dem zum Besten des Pensionsfonds, ganz von äusserlichem Prunk abgesehen und ein einziges und dazu ganz herrliches Werk, „Das Paradies und die Peri“ von R. Schumann, gewählt, für welche Wahl schon der Leitung dieser Concerte der wärmste Dank gebührt. Denselben hat sich aber im gleichen Maasse auch die Gesammtaufführung verdient; die Chöre, welche an Klangfülle und Frische denen der „Euterpe“ bei den vorjährigen so gelungenen Aufführungen von zwei anderen grösseren derartigen Werken des Meisters allerdings nachstanden, sangen sicher und rein, den Solisten, den Damen Peschka-Leutner, Mühle, Friedländer, Borée und Karfunkel und den HH. Rebling, Weber und Gura, merkte man durchweg das Bestreben, für das Gelingen ihrer Aufgaben ihr Bestes einzusetzen, an, und das Orchester folgte willig dem Stabe seines Leiters. Diesem, Hrn. Capellmeister Reinecke, gebührt aber wohl das Hauptverdienst an der Vorzüglichkeit dieser Aufführung; sie wäre gewiss eine weniger gelungene geworden, hätte der Dirigent es an sorgfältigen und ausreichenden Proben fehlen lassen, wäre derselbe überhaupt weniger Verehrer des Schumann'schen Genius, als für welchen er bekannt ist. — —.

Breslau, 31. März. Das bereits in unserem vorigen Bericht erwähnte Abschiedsconcert des Hrn. Dr. Damrosch fand am 18. d. M. vor einer äusserst zahlreichen Zuhörerschaft statt. Anfang und Beschluss des Concertes bildeten die Ouverturen zu „Iphigenie in Aulis“ von Gluck und zu „Oberon“ von Weber, die unter des Concertgebers Leitung trefflich gespielt wurden. Das auf die Gluck'sche Ouverture folgende Violineoncert von Mendelssohn interpretirte Hr. Dr. Damrosch echt künstlerisch. Hatte sich der Genannte mit den vorerwähnten Werken als Dirigent und Virtuos in einer ihm bleibende Erinnerung sichernden Weise vom hiesigen Publicum verabschiedet, so erzielte er in seiner Eigenschaft als selbstschaffender Künstler durch Vorführung zweier spanischer Lieder (aus seinem Op. 11) einen nicht weniger günstigen Erfolg. Frl. Schröder vom hiesigen Stadttheater hatte die Wiedergabe dieser anmuthigen Gesänge übernommen und fand hierfür, sowie für die früher vorgetragene Arie der Mathilde aus Rossini's „Wilhelm Tell“ und das Schubert'sche Lied mit Pianoforte und Solovioline „Der Hirt auf dem Felsen“ lebhaften Beifall. Dass übrigens Hr. Dr. Damrosch wieder in jeder Beziehung von dem Auditorium ausgezeichnet wurde, bedarf kaum der Erwähnung. — Dem Abschiedsconcert folgte 10 Tage später das 12. und letzte dieswinterliche Abonnementconcert des Orchestervereins. An Stelle des bereits nach Amerika abgereisten Hrn. Dr. Damrosch hatte der fürstl. hohenzollersche Hofcapellmeister, Hr. Max Seifriz, die Leitung des Concertes übernommen. Derselbe leitete das ihm unterstellte Orchester mit Umsicht, Ruhe und Sicherheit und rechtfertigte in jeder Beziehung den ihm vorausgegangenen günstigen Ruf. Die vorgeführten Orchesterwerke waren Mozart's Jupiter-Symphonie (Cdur mit der Schlussfuge), Schumann's „Manfred“-Ouverture und Mendelssohn's Concertouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“. Das Virtuosenthum war in dem diesmaligen Concert durch Hrn. Franz Bendel aus Berlin vertreten, der Beethoven's Esdur-Concert und mehrere kleine Solopièccen vortrug. Der Pianist, der bereits früher am hiesigen Ort mit Erfolg aufgetreten war, erwarb sich auch diesmal Anerkennung des Auditoriums. l—p.

Brünn. Das von der k. k. Kammersängerin Frau Gomperz-Bettelheim zum Besten des Arbeiter-Pensionsfonds veranstaltete Concert fand am vergangenen Sonntag im hiesigen Redoutensaal unter ganz ausserordentlicher Theilnahme des Publicums statt. Volle Anerkennung verdient die Wahl des Programmes und seiner Vertreter. Leider war Frau Gomperz-Bettelheim in Folge eines plötzlich eingetretenen traurigen Familienereignisses verhindert, selbst in dem Concerte mitzuwirken. Als Ersatz trat die Hofopernsängerin Frl. Minnie Hauck ein. Diese Sängerin besitzt nebst einer lieblichen und anmuthigen Gestalt eine Stimme von seltener sympathischer Klangfarbe und musterhafter Schule. Sie sang zuerst die Arie der Susanne aus Mozart's Oper „Figaro's Hochzeit“ mit einer Empfindung, welche das Publicum zu stürmischem Beifall hinriss. Weiter hörten wir von ihr mehrere Lieder von Eckert und Gounod, die zwar an sich musikalisch unbedeutend sind; sie wusste aber durch gewisse Piquanterien im Vortrage eine solche zündende Wirkung damit zu erzielen, dass sie jedes dieser Lieder wiederholen musste. Von instrumentalen Solovorträgen haben wir in erster Linie die des Violinvirtuosen Skalitzky aus Prag zu verzeichnen. Derselbe spielte eine Polonaise von Laub und die ungarische Phantasie von Ernst mit bedeutendem Erfolg. Eine junge Pianistin trug Compositionen von Schumann und Liszt vor, errang aber nur ein succès d'estime. Die noch im Kunstnoviziat sich befindende Dame hatte eben mit der Liszt'schen Polonaise zu grosse Anforderungen an ihre Leistungsfähigkeit gestellt, denen sie nicht entsprechen konnte. Eröffnet wurde das Concert mit der Ouverture zu „Euryanthe“ von Weber, welche vom Orchester ganz tüchtig executirt und vom Publicum bestens aufgenommen wurde. — Der hiesige Musikverein liess gestern sein erstes diesjähriges Concert vom Stapel und brachte Robert Schumann's „Das Paradies und die Peri“ zur Aufführung. Diese Aufführung war bezüglich der Chor- und Orchesterleistungen eine ganz anständige. Die mit den Hauptsolopartien betrauten Damen Frl. König und Frl. Sophie Wohlmuth und Opernsänger Hr. Feckter standen auf der Höhe ihrer Aufgabe und ernteten für ihre gelungenen Vorträge den rauschendsten Beifall. Namentlich Frl. Wohlmuth brachte als Engel ihre glänzenden Stimmmittel zur vollsten Geltung. — Im nächsten Musikvereinsconcert kommt „Der Rose Pilgerfahrt“ von demselben Autor an die Reihe. — Nun noch etwas über unsere Theaterzustände. — Trotz der Ungunst so mancher Verhältnisse, welche wohl angethan sind, auf die besten Bestrebungen einer Theaterdirection hemmend einzuwirken, ist es ihr doch gelungen, ein gutes Opernpersonal zusammenzubringen. In Frl. König besitzen wir eine vorzügliche dramatische Sängerin. Frl. Tremmel leistet als Coloratursängerin ebenfalls ganz Tüchtiges. Die Altistin Frl. Rosen hat eine schöne kräftige Stimme von grossem Umfange. Diese Sängerin lässt allerdings im Spiele noch viel zu wünschen übrig, doch ist bei ihrem Fleisse zu hoffen, dass sie später auch nach dieser Richtung hin den Ansprüchen genügen wird. Der Bariton Hr. Ulbrich ist in Sang und Spiel eine hervorragende Kraft und Hr. Feckter ist ein Heldentenor comme il faut. Der Bassist Hr. Ziehmann und der lyrische Tenor Hr. Sedlmeyer füllen ebenfalls ganz zufriedenstellend ihren Platz aus. Das Chorpersonal ist gegen früher bedeutend vermehrt, sowie auch das Orchester, namentlich das Streichquartett, bedeutend verstärkt ist. Der mit der artistischen Leitung betraute Capellmeister Hr. Fuchs ist ein ganz tüchtiger Musiker und vorzüglicher Dirigent, der es an eingehenden Studien nicht fehlen lässt, und auf diese Weise haben wir ganz respectable Opernaufführungen. Besonders erfreulich ist es, dass Richard Wagner's Opern ins Repertoire aufgenommen sind und sich bereits beim hiesigen Publicum nicht nur Eingang verschafften, sondern sich auch einer grossen Beliebtheit erfreuen. Letzteres ist theilweises Verdienst des Musikreferenten beim hiesigen Tagesblatte, dem „Mährischen Correspondent“, welcher nach jeder Aufführung von Wagner's Meisterwerken dieselben eingehend kritisch beleuchtet und das Publicum mit den in diesen Schöpfungen innewohnenden Schönheiten vertraut macht. Bis jetzt wurden „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ zu wiederholten Malen und bei

überfülltem Hause zur Aufführung gebracht. „Der fliegende Holländer“ wird jetzt vorbereitet, später sollen auch die „Meistersinger“ zur Aufführung gelangen. Mit dem Schauspiel dagegen ist es nicht so gut bestellt. Ausser den HH. Buchholz, Steinmüller und Folnes besitzen wir keine Kraft von Bedeutung. Für die hintern Räder, nämlich für Lustspiel, für die Posse und Operette ist gar nicht gesorgt. Wie man hört, sollen jedoch nach Ostern auch diese Fächer durch gute Besetzung berücksichtigt werden. — Wenn es nur schon wäre! △

Cassel, 24. März. Das 6. Abonnementconcert des königl. Theaterorchesters fand am 14. d. M. statt. Die Weber'sche Ouverture zur Oper: „Der Beherrscher der Geister“, mit welcher das Concert eingeleitet wurde, steht zwar in Bezug auf musikalischen Inhalt den bekannteren Weber'schen Ouverturen („Freischütz“, „Oberon“, „Preciosa“ und Jubelouverture) nach, dessenungeachtet war sie, weil selten gehört, eine willkommene Gabe, zumal die Wiedergabe derselben mit der bei unserem Orchester gang und gäben Elasticität und Schattirungsfeinheit stattfand. Es folgte der Vortrag der Scene und Arie mit Orchesterbegleitung: „Ah perfido!“ von L. v. Beethoven, gesungen von Frau Schuus, derjenigen Sängerin an unserer Bühne, die uns hier in Cassel eine längst vertraute und verehrte Erscheinung, eine Gesangskünstlerin im wahren Sinne des Wortes ist; begabt mit einer frischen, ausgibigen und sympathisch erklingenden Stimme, die sich willig in die immensen Anforderungen fügt, welche Beethoven in der in Rede stehenden Scene und Arie stellt, liess auch die Sängerin nach Seite der poetischen und dramatischen Auffassung nichts zu wünschen übrig. Die weiteren Gesangsvorträge, bestehend in Liedern mit Clavierbegleitung: „Von ewiger Liebe“ von Joh. Brahms und „Der Hidalgo“ von Robert Schumann, wurden durch Hrn. Dr. Krückl mit bekannter künstlerischer Noblesse gegeben und erwies sich derselbe auch diesmal wieder als Concertsänger von grosser Bedeutung. — Hr. Concertmeister Wipplinger hatte sich mit der Wahl des bekannten Violinconcertes von Mendelssohn-Bartholdy eine schwierige Aufgabe gestellt, namentlich was den Vortrag des ersten und letzten Satzes betrifft. Die Ausführung der schwierigen Passagen in Doppelgriffen, Octavengängen, chromatischen(?) Läufen etc. und dazu das in den erwähnten Sätzen vorgeschriebene Tempo (Allegro vivace) verlangen eine durchgebildete Technik. Hr. Wipplinger zeigte sich als Herr derselben, — eine Frucht des sehr gewissenhaften Studiums, dessen der Spieler, wie wir aus seinen Quartettsoiréen wissen, sich stets befleissigt. Im Tempo von schwindelnder Schnelligkeit entfaltete er vornehmlich im letzten Satze eine brillante Virtuosität, ohne dass die Klarheit der Darstellung auch nur im Geringsten gelitten hätte. Der Vortrag war belebt und elegant, der Erfolg demzufolge ein glänzender, der sich in rauschendem Beifall und Hervorruf kundgab. Mit dem so selten als Soloinstrument hervortretenden Horn liess sich Hr. Schormann in einem „Notturno“ von C. Reinecke hören. Der schöne, weiche und recht sichere Ton fand Beifall, dagegen wollte die Composition selbst nicht zünden. Noble musikalische Sinnesweise und gute Form liessen sich auch hier wie in allen Reinecke'schen Compositionen erkennen, dagegen wollte es scheinen, als ob in diesem Notturno die Unmittelbarkeit der Erfindung und die Reflexion bei Herstellung der Form nicht einander die Waage hielten. Den grössten Genuss gewährte die Cdur-Symphonie No. 2 von Robert Schumann, welche jedenfalls als eine der grössten Leistungen des genialen Tondichters anerkannt zu werden verdient. Das Werk erfreute sich einer glänzenden Wiedergabe seitens unseres Orchesters und bildete somit den würdigen Abschluss eines der animirtesten Concerte dieser Saison. A. B.

Elberfeld. Im 4. der Casino-Abonnementconcerte gelangte Mendelssohn's „Paulus“ zur Aufführung. Die Soli befanden sich in Händen der Damen Frau Bellingrath-Wagner, Fräulein Assmann und der HH. Schulze und Steinhaus. Wir bemerken nur, dass die Solisten ihre Partien trefflich zur Geltung brachten; der Vortrag der Arie „Jerusalem“ besonders war ein Glanzpunct ihrer Leistungen. Chor und Orchester betheiligten sich ebenfalls in vortrefflicher Weise an der Aufführung, sodass diese zu einer mustergiltigen wurde. — Das 5. und letzte Concert der Saison brachte uns an Orchesterwerken Beethoven's 8. Symphonie und Allegro und Andante aus der unvollendeten Symphonie von Schubert. Ferner enthielt das Programm „Die erste Walpurgisnacht“ von Mendelssohn und einige Solovorträge. Als Solisten wirkten die HH. Stägemann und Steinhaus mit. Hr. Stägemann sang die Arie „An jenem Tag“ aus „Hans Heiling“ und einige Lieder von Schumann, und riss seine metallreiche Stimme und sein dramatischer Vortrag das Publicum zu stürmischen Beifallsbezeugungen hin. In Betreff anderweitiger Aufführungen theilen wir noch mit, dass durch Hrn. Musikdirector Schornstein ein Dilettantenconcert zum Besten der Hinterbliebenen veranstaltet wurde, dessen Resultat ein sehr erfreuliches war, indem ein Ueberschuss von etwa 700 Thalern erzielt wurde. — In einem Concert des Singvereins kam „Die Glocke“ (für Soli, Chor und Orchester) von W. F. G. Nicolai zu Gehör. Leider waren wir verhindert, der Aufführung (der ersten, welche in Deutschland stattfand) beizuwohnen und führen nur an, dass, wie uns versichert wurde, das Werk zu den besseren der Neuzeit gehören soll. — Schliesslich berichten wir noch, dass das Florentiner Quartett hier eine Soirée veranstaltete. Das Ensemble ist in jeder Beziehung vollkommen zu nennen, doch müssen wir der ersten Violine besonders gedenken. Hr. Becker zeigte, dass er die Seele des Ganzen war, und unterlassen wir es, uns über die Leistungen eines Mannes, dessen Ruhm durch alle Laude tönt, weiter zu verbreiten. —d.

Elbing. In meinen Rapporten über hiesige musikalische Ereignisse habe ich absichtlich eine längere Pause eintreten lassen, um Ihnen gleich summarisch über das Finale der Saison berichten zu können. Im Februar unternahm es Hr. Schwalm, in einem sogenannten historischen Concert die Ohren unseres nicht gerade mit guter Claviermusik verwöhnten Publicums durch den Vortrag einer Musterlese von Stücken der Classiker des 17., 18. und 19. Jahrhunderts zu erquicken. Die virtuose Thätigkeit des als Dirigent und Lehrer geschätzten Hrn. Concertgebers brachte auch diese besten Schöpfungen deutscher Meister zu so hoher künstlerischer Ausdrucks- und Vortragsweise, dass wir das Streben des jungen Pianisten in so würdigen und ehrenhaften Bahnen freudig anerkennen und ihn zur Fortsetzung solcher auf die Menge immer Belehrung ausübenden Musikabende aufmuntern wollen. Es sprach sich sogar der Wunsch aus, Hr. S. möchte diese Vorträge in Form von Akademien auch mit historischen mündlichen Referaten begleiten, eine Idee, die an Orten, wo keine Musikschulen existiren, wohl der Beachtung der Herren Lehrer zu empfehlen wäre. — Bald darauf liess sich Hr. Schwalm am 8. März in einem zum Besten einer verarmten Lehrerwittwe vom Buchhändler Schlömp arrangirten Concert im Casino hören, zu welchem ausser ihm noch der königl. Hofopernsänger Rübsam nebst Frau (z. Z. als Gast an der Danziger Bühne) und die HH. Concertmeister Rochlich (1. Violine) und Nicolowski (Bratsche) gewonnen waren. Das Concert bot ein buntes Programm moderner Sachen, von denen die Arien und Lieder des Rübsam'schen Ehepaares natürlich die Hauptwirkung erzielten, nächstdem aber die Sonate in Amoll von Schubert durch den excellenten Vortrag des Hrn. Schwalm, der den ganzen Abend am Clavier unermüdlich thätig war, und das 2. Trio von Vincenz Lachner sich regen Beifalls zu erfreuen hatten. — Den würdigsten Abschluss bildete aber unstreitig das Hauptereigniss der Saison, die Aufführung des „Judas Maccabäus“ durch den „Neuen Gesangverein“, ebenfalls unter Direction des Hrn. R. Schwalm. Die Chöre, ausgeführt von dem genannten ca. 100 Damen zählenden Verein und der Liedertafel, waren mit Fleisse studirt und liessen nichts zu wünschen übrig. Die Soli befanden sich in den Händen unserer kunstgeübtesten Dilettanten: Simon (Hr. Unger), Israelitin (Frl. Behring), Israelit (Frl. Krüger), während der Judas Maccabäus von dem kgl. Domsänger Hrn. Geyer gesungen wurde, der, leider nicht besonders disponirt, im Allgemeinen den an ihn gestellten Erwartungen nicht entsprochen hat. — Das Orchester, die verstärkte Rochlich'sche Capelle, löste zufriedenstellend seine Aufgabe. Die ganze Aufführung, für welche wir in Rücksicht auf die Opfer, die damit der „Neue Gesangverein“ gebracht hat, dem Veranstalter nur sehr dankbar sein können, war weit über das Maass früherer Leistungen der Vereine. Ps.

London. Das vorletzte Monday Popular Concert brachte ausser diversen Gesangstücken Beethoven's Pianofortesonate Op. 81, Esdur, durch Hrn. Franklin Taylor, Schubert's Pianofortetrio Op. 99, Bdur, durch die HH. Taylor, Joachim und Piatti und Beethoven's Septuor zu Gehör. Interessant war das letztvergangene dieser Concerte durch das erstmalige hiesige Auftreten der Pianistin Frl. Brandes. Die jugendliche Künstlerin gefiel ausserordentlich mit ihren Leistungen. Sie spielte als Soli Prestissimo in Adur von Scarlatti, „Arabeske" von Schumann, „Perpetuum mobile" von Weber, das dritte der „Lieder ohne Worte" von Mendelssohn und mit Hrn. Joachim die Violinsonate Op. 30, Cmoll, von Beethoven. Ausserdem kamen in diesem Concerte noch Mendelssohn's Streichquartett Op. 80 (HH. Joachim, Ries, Straus, Pezze) und Mozart's Sextuor in Ddur zur Aufführung. Frau Joachim sang. — Im Crystal-Palace-Concert am 4. März wurde u. A. Barnett's Cantate „Paradies und Peri" aufgeführt, während das folgende mit Vorträgen des Hrn. Joachim ausgeschmückt war. In einem späteren führte sich Hr. Ferd. Hiller als Componist und Mozartspieler vor und Fr. Viardot Garcia sang. — Das Programm für H. Leslie's Chorconcert am 9. März enthielt Compositionen von Mendelssohn, Wesley und Bach. — Am 10. März kam durch die Sacred Harmonic Society „Paulus" von Mendelssohn zur Aufführung, während für den 31. März durch dieselbe Gesellschaft Haydn's „Jahreszeiten" in Aussicht stehen. — Im Oratorienconcert am 15. März wurde unter Hiller's Leitung dessen Cantate „Nala und Damayanti", freilich mit sehr zweifelhaftem Erfolg, sowie unter Gounod's Direction dessen „O salutaris hostia" und „De Profundis" (130. Psalm) mit ebenso schwachem Beifall aufgeführt. — In eigenen Concerten traten die Sängerinnen Frau Haydée Abrek aus Paris und die Fürstin Emma Matchinsky, Letztere mit Unterstützung des Pianisten Ant. de Kontsky auf. Auch Hr. Ferd Hiller veranstaltete bis jetzt zwei Concerte, in welchen er unter Mitwirkung von Fr. Schumann, Fr. Rudersdorff, der HH. Joachim und Piatti etc. nur höchsteigene Werke zu Gehör brachte, so z. B. das Duo appassionato Op. 58, die Trioserenade Op. 64, die Operette ohne Text und sogar einige rhythmische Studien. 9.

Magdeburg, 22. März. Am letztvergangenen Sonntag veranstaltete der unter Leitung des Organisten Hrn. Finzenhagen stehende „Verein für weltlichen und geistlichen Chorgesang" unter Mitwirkung der HH. Brandt, Franke und Haase im Saale der Vereinigung ein Concert, dessen Ertrag der Deutschen National-Invaliden-Stiftung überwiesen werden soll. Das Programm bot einstimmige Lieder von Schubert, Spohr und Lassen, ein Duett und zwei gemischte Chöre von R. Schumann, „Jubilate"! „Amen" (Th. Moore) für Solo und Chor von M. Bruch, Esdur-Trio für Pianoforte, Clarinette und Viola von Mozart, Märchenbilder für dieselben Instrumente von R. Schumann und zum Schluss des letztgenannten Componisten „Requiem für Mignon". Der uns jetzt knapp zugestandene Raum gestattet uns leider nicht, auf die einzelnen Leistungen näher einzugehen; wir müssen uns daher auf summarisch lobende Anerkennung derselben beschränken und erwähnen nur noch, dass die Clavierpartie in den Instrumentalwerken von Mozart und R. Schumann von Hrn. Finzenhagen trefflich durchgeführt wurde, während Hr. Brandt die Gesangspiècen am Pianoforte verständnissvoll begleitete. rl.

Prag, 2. April. Von den Concerten der letzten zwei Wochen ist zuerst das am 12. März stattgefundene Philharmonische Concert zu erwähnen, in dem zwar nur bereits bekannte Orchesterwerke, dieselben jedoch in vorzüglicher Weise zur Aufführung gebracht wurden. Das Programm enthielt die Ouverture zur „Braut von Messina" von Schumann und zur Oper „Die verkaufte Braut" von Smetana, dann Gade's Amoll-Symphonie. Die zweitgenannte Ouverture wurde stürmisch zur Wiederholung begehrt, und sollte der demonstrative Beifall dem dirigirenden Componisten als Genugthuung für die übertriebenen Angriffe dienen, welche die Oper selbst bei ihrer Aufführung in St. Petersburg in den russischen Blättern erlitt. — Im 2. Concerte des Musikconservatoriums am 19. März wurde uns der königl. sächs. Concertmeister Hr. Lauterbach aus Dresden vorgeführt, welcher das Concert No. 9 von Spohr, Variationen von Rode und Schumann's „Abendlied" mit grossem Tone, seelenvoller Auffassung und virtuoser Gewandtheit vortrug. Die bedeutenden Vorzüge seines Spiels documentirte Hr. Lauterbach noch in einem eignen, leider schwach besuchten Concerte am 24. März. Der Vortrag von Spohr's Gesangsscene in demselben muss geradezu meisterhaft genannt werden. — Von den Orchesternummern des erwähnten Conservatoriumsconcertes interessirten Schubert's Fmoll-Phantasie, Op. 103, für grosses Orchester eingerichtet von Ernst Rudorff, durch die geistvolle Instrumentation und Schumann's Ouverture, Scherzo und Finale durch feine Nuancirung. Die Bezeichnung des letzteren Werkes im Programme: „Zum ersten Male" war blosse Reclame, da dasselbe schon vor Jahren durch den bestandenen Cäcilien-Verein unter Leitung des J. Apt aufgeführt wurde. Auch der Beisatz: Concert für Violine oder Cello „concertante", wie er auf den Programmen der Conservatoriumsconcerte üblich ist, ist ein zopfiger Pleonasmus, der jedoch unbehelligt die Programme noch ferner zieren könnte, wenn dafür die zu einem bleibenden Uebelstande sich herausgebildete unreine Stimmung der Blasinstrumente beseitigt würde, welche den Genuss sehr beeinträchtigt. — Die zum Schlusse gebrachte Phantasie-Ouverture zu „Paradies und Peri" von Sterndale Bennet erweckte keine Sympathien, und fehlt derselben gänzlich die — Phantasie. — Am 25. März gaben Frl. Natalie Hänisch, königl. sächs. Hofopernsängerin, und Hr. Friedr. Grützmacher, königl. sächs. Kammervirtuos, ein zahlreich besuchtes Concert. Die beiden Dresdener Gäste stehen hier im besten Angedenken, Frl. Hänisch durch ein brillantes Gastspiel vor 2 Jahren, Hr. Grützmacher aber durch die Mitwirkung in einem Concerte von Frl. Marie Krebs im verflossenen Jahre, in welchem wir diesen Künstler von europäischem Rufe zum ersten Male hörten. Diesmal spielte er neben einer Phantasie eigner Composition voll der grössten technischen Schwierigkeiten Mendelssohn's Sonate in Ddur und eine Serenade für 4 Violoncelle von Lachner. In der Sonate wurde er von der hiesigen Pianistin Frl. Sophie Dittrich ganz vorzüglich unterstützt, und liess das Zusammenspiel nichts zu wünschen übrig. Frl. Dittrich trug ausserdem kleine Solostücke von Chopin, Heller und Liszt äusserst geschmackvoll unter allgemeiner Anerkennung vor. Die Serenade von Lachner, die Hr. Grützmacher mit den hiesigen Violoncellisten, Prof. Hegenborth, Wilfert und Hawranek, spielte, machte einen recht guten Eindruck, und können wir der strengen Beurtheilung, welche dieses Stück bei der Aufführung in anderen Städten fand, durchaus nicht beistimmen. — Die Sängerin Frl. Hänisch war leider in Folge eines nicht unbedeutenden Unwohlseins so indisponirt, dass die von ihr vorgetragenen Lieder von Schumann („Der arme Peter") und Schubert („Im Freien"), dann die Garten-Arie aus „Figaro" nicht zur vollen Geltung kamen. Unter den weiter vorgetragenen Liedern befand sich auch das sinnige: „Willst du dein Herz mir schenken", das Sebast. Bach zugeschrieben wird. Da das Programm nur den Namen Bach aufführte, passirte dem Musikreferenten eines hiesigen Blattes das Malheur, als Autor Hrn. Otto Bach, derzeit Capellmeister in Salzburg, zu nennen (!) — Am 26. März endlich brachte uns der Männergesangverein „Hlahol" „David's Wüste" und die „Römische Leichenfeier" von Bruch — in böhmischer Sprache und erzielte durch die fleissig studirten, stark besetzten Chöre einen grossen Effect. — Im deutschen Theater begann Frl. Klettner von Stuttgart ihr dem Engagement für Frl. Hofrichter vorangehendes Gastspiel als Verdi's Traviata. Die Sängerin war jedoch von der Reise noch so angegriffen, dass sie ihre Stimmmittel nicht zur vollen Entfaltung bringen konnte. Ihr weiteres Auftreten als Regimentstochter und Dinorah musste deshalb auch verschoben werden. A. K.

Wiesbaden. Wenn wir bezüglich der Quantität unserer musikalischen Aufführungen in diesem Winter auch ein wenig beeinträchtigt waren, so war dies in Hinsicht der Qualität keineswegs der Fall. Zu den Ihnen bereits mitgetheilten interessanten Programmen sind noch zwei von theilweise hervorragender Bedeutung hinzugekommen, nämlich am 20. März eine Quartettsoirée der HH. Rebiczek, Scholle, Knotte, Fuchs, worin u. A. Beethoven's Quartett in F, Op. 59, zur Aufführung kam, und am 24. März das fünfte Symphonieconcert im Theater unter Leitung des Hrn. Capellmeister Jahn mit folgendem Programm: Symphonie

No. 3, Fdur („Im Walde") von J. Raff, Concert für die Violine von Mendelssohn, gespielt von Hrn. Rebiczek, Ouverture zum „Sommernachtstraum" von Mendelssohn und „Die Ruinen von Athen" von Beethoven, unter Mitwirkung von Frau Raff-Genast (Declamation), Frl. Singer, Hrn. Siehr und des Chorpersonals des Theaters. Die Raff'sche Symphonie, hier zum ersten Male aufgeführt, ein Werk, in welchem, soviel als sich nach einmaligem Hören sagen lässt, hervorragende Meisterschaft und blühende, reiche Phantasie ein wunderbar harmonisches Ganze geschaffen haben, gefiel sehr. Der Componist wurde hervorgerufen. Die gleiche Ehre widerfuhr Hrn. Concertmeister Rebiczek nach dem Vortrage des Mendelssohn'schen Violinconcertes. Die saloppe Wiedergabe der „Sommernachtstraum"-Ouverture wurde aus Zerstreutheit ebenfalls applaudirt. Sehr anerkennenswerth war schliesslich wieder die Aufführung der „Ruinen von Athen". Der Chor der Derwische, Türkenmarsch und Festmarsch mit Chor verfehlten auch hier nicht, jedes in seiner Art besonderen Eindruck zu machen, wozu die Vorzüglichkeit der Ausführung wesentlich mit beitrug. Als Einzelleistung muss noch diejenige des Hrn. Siehr hervorgehoben werden, welcher die Baritonpartie in den „Ruinen von Athen" mit ebensoviel Ausdruck als Klangschönheit in der Entfaltung seiner Stimme zur Geltung zu bringen verstand. F. W.

Concertumschau.

Altdorf. Concert im k. Schullehrerseminar am 29. März: Choral „Beschwertes Herz", von J. Jahn, Hymnus für Männerchor von G. Flügel, „Gesang der heiligen drei Könige", dreistimmiger Männerchor mit Orchester von M. Bruch, Ouverture im italienischen Stil von F. Schubert etc.

Basel. 6. Soirée für Kammermusik mit A. Rubinstein's Cmoll-Streichquartett und Schubert's Streichquintett. — 10. Abonnementconcert mit Beethoven's 7. Symphonie, Schumann's „Zigeunerleben" etc.

Breslau. Concert der Breslauer Concertcapelle zum Benefiz ihres in Frankreich stehenden Directors L. Lüstner: „Friedensfeier"-Festouverture von Reinecke, Gesangsscene von Spohr (Hr. O. Lüstner), „Wallenstein's Lager", Orchestersatz von J. Rheinberger, Ouverture zum Musikdrama „Die Hunnenschlacht" von H. Berthold, Tarantelle von Vieuxtemps, 8. Symphonie von Beethoven.

Dordrecht. 3. Damenconcert: 1. Symphonie von Reissiger, Ouverturen von Mendelssohn („Die Heimkehr aus der Fremde") und Marschner („Lucretia"), Violoncellconcert von Schumann (Hr. Grützmacher), Vocalsoli (Fr. Walter-Strauss).

Esslingen. Aufführung des Oratorienvereins: „Das Glück von Edenhall" von Schumann, „Bitten", von Ch. Fink für drei Frauenstimmen mit Pianofortebegleitung gesetztes Lied von Beethoven, Duett von Händel, „Der Frühling" von J. Haydn.

Gr. Glogau. Zwei Soiréen der Singakademie unter Mitwirkung des Violinisten Hrn. Schwendemann aus Speyer: Violinsonaten von Tartini, Beethoven (Cmoll) und Raff (Ddur), „Erlkönigstochter" von Gade, Gesänge aus Schumann's „Spanischem Liederspiel", mehrstimmige Gesänge von Kniese, Lieder von Liszt und Schumann.

Graz. 7. Musikvereinsconcert mit folgendem, vollständig abgedrucktem Programm: „Loch Lomond", symphonisches Phantasiebild von F. Thieriot, Duett aus Rückert's „Liebesfrühling" von H. Herzogenberg (Frl. R. Koch und Hr. Prelinger), Andante und Variationen von Schumann und „La belle Griselidis" von Reinecke, für zwei Pianoforte (Frl. H. von Frommüller und Hr. Schuch), Lieder von Schumann, Liszt und Jensen (Hr. Prellinger), 7. Symphonie von Beethoven. — Matinée für Kammermusik im Musikinstitut des Hrn. J. Buwa: Claviertrio von Haydn, 2 Romanzen für Pianoforte und Clarinette und Phantasiestücke für Pianoforte, Violine und Violoncell von Schumann, Concert pathétique für 2 Claviere von Liszt.

Haag. 6. Concert Diligentia: 8. Symphonie von Beethoven, Entre'acts aus „Rosamunde" von Schubert, „Freischütz"-Ouverture von Weber, Violoncellsoli (Hr. Fr. Grützmacher), Vocalsoli (Fr. Walter-Strauss). — 3. und 4. Soirée des Quartett- und Triovereins: Quartetten von Mozart (Fdur), Beethoven (Op. 74) und Schumann (Op. 47), Streichquintett von Schubert, Sextett (Bdur) von Brahms, Romanze für Oboe und Pianoforte von Schumann, Violoncellsonate (Bdur) von Mendelssohn.

Leeuwarden. 2. Abonnementconcert: Oxford-Symphonie von Haydn, „Hamlet"-Ouverture von Gade, Psalm 42 von Mendelssohn.

Leipzig. Am Charfreitag in der Thomaskirche Aufführung von Bach's Matthäus-Passion. — Musikalische Unterhaltungen im Zschocher'schen Musikinstitut am 27. März und 1. April: Claviertrios von Mozart und Haydn, Rondeau für zwei Pianoforte von Chopin, Claviersoli von Bach, Henselt, Chopin, Schubert, Weber etc.

Madrid. 1. Concert der Philharmonischen Gesellschaft: Ouverture zu „Rosamunde" von Schubert, Andante aus Mozart's Esdur-Symphonie, 3. Ouverture zu „Leonore" von Beethoven, Amoll-Symphonie von Mendelssohn, „Manfred"-Ouverture von Schumann, Quartett-Menuett von Onslow (in mehrfacher Besetzung), Schiller-Marsch von Meyerbeer.

Magdeburg. Concert des Kirchengesangvereins (zum Besten der Deutschen Invaliden-Stiftung) am 7. April: Orgelpräludium und Choral von Joh. Seb. Bach, Passions-Oratorium von Heinrich Schütz.

Mannheim. Am 28. März vom Musikverein veranstaltete Aufführung von Händel's „Josua" in der Rietz'schen Instrumentation.

Rotterdam. 8. Concert der „Eruditio musica": Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, 9. Symphonie von Beethoven, Arie von Mozart, Lieder von Ludw. Hartmann („Allnächtlich im Traume") und Rubinstein (Hr. Emil Scaria), Violinconcert von Mendelssohn etc. (Frau Norman-Neruda).

Utrecht. 4. städtisches Concert: Ocean-Symphonie von Rubinstein, Concertouverture von S. de Lange, Vocalsoli (Fr. Walter-Strauss), Violoncellsoli (Hr. Fr. Grützmacher) etc.

Weimar. Die Mittheilung in voriger Nummer war insofern nicht ganz genau, als sie das 4., nicht 3. Abonnementconcert betraf und der Componist der ungeführten und, wie wir nachträglich erfahren, warm aufgenommenen Ouverture zur „Braut von Messina" der mecklenburgische Hofpianist C. Schulz-Schwerin ist.

Wien. Ausserordentliches Gesellschaftsconcert mit Frl. Minnie Hauck, Fr. Grützmacher und Nic. Rubinstein: Eine „Faust"-Ouverture von R. Wagner, Violoncellconcert von Schumann (nach dortigem Bericht „langgestreckt, wenig dankenswerth"!), Esdur-Concert für Pianoforte und „Benedictus" aus der Ungarischen Krönungsmesse von Liszt etc.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Frl. Muzell verlässt nach Schluss der Saison die hiesige Hofoper, um ein Engagement am Stadttheater zu Bremen anzunehmen. Dagegen werden Frau Höfel vom Stadttheater zu Hamburg und Frl. v. Telini vom Stadttheater zu Bremen noch vor Beginn der Ferien im hiesigen Hofopernhaus ein Gastspiel auf Engagement eröffnen. Im Kroll-Theater setzt Hr. Th. Formes seine Gastdarstellungen fort. Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater debutirte am 31. März Frl. Helene Meinhardt aus Glogau als Roland in Offenbach's „Schwätzerin von Saragossa". — **Braunschweig.** Frl. Stehle vom Hoftheater zu München hat bei ihrem hiesigen Gastspiel als Elsa im „Lohengrin" bedeutenden Erfolg erzielt. — **Breslau.** Im Thalia-Theater gastiren Frl. Chorherr aus St. Petersburg und Hr. Witte aus Dresden mit Erfolg in Offenbach'schen Operetten. — **Cöln.** Hr. Theodor Wachtel gab am 29. März hier den Arnold in Rossini's „Wilhelm Tell". — **Frankfurt a. M.** Ausser Hrn. Erdmann, der sein Gastspiel im hiesigen Stadttheater am 28. März als Joseph („Joseph in Egypten") fortsetzte, trat am 30. März auf derselben Bühne noch Frau Barnay-Kreutzer als Leonore („Fidelio") gastirend auf. — **Hamburg.** Hr. Sontheim trat, sein hiesiges Gastspiel fortsetzend, am 28. März als Raoul und am 31. als Lyonel („Martha") auf. Der Schluss seines Gastspiels ist vorläufig auf den 2. April festgesetzt. Hr. Nachbaur aus München wird seine Gastdarstellungen hier wahrscheinlich am 9. April beginnen.

— **London.** Impresario Mapleson hat mit Hrn. v. Bignio von der Wiener Hofoper einen Gastspielvertrag für die hiesige italienische Opernsaison abgeschlossen. — **Magdeburg.** Im hiesigen Stadttheater debutirte am 31. März („Nachtlager von Granada") Frl. Stör vom Stadttheater zu Hamburg. — **München.** Dieser Tage eröffnete Frl. Marianne Lüdecke vom grossherzogl. Hoftheater zu Schwerin im hiesigen Hof- und Nationaltheater ein Gastspiel auf Engagement. — **Prag.** Frl. Camilla Klettner vom Hoftheater zu Stuttgart erzielte als Violetta („La Traviata", 28. März) im deutschen Landestheater so bedeutenden Erfolg, dass sie gleich nach dieser ersten Gastrolle von der Direction genannter Bühne für längere Zeit engagirt wurde. — **Regensburg.** Als Frau Bertrand in „Maurer und Schlosser" gastirte die königl. bayerische Kammersängerin Frau Diez von München. Hr. Capellmeister Ruthardt ist an das ständische Theater in Riga engagirt. — **Wien.** Am 27. März gastirte Hr. Franz Steger aus Pest im hiesigen Hofoperntheater als Eleazar in Halevy's „Jüdin". — **Wiesbaden.** Frl. Vlass ist in Folge eines günstig aufgenommenen Gastspiels im hiesigen Hoftheater von der Direction desselben engagirt worden.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 1. April: 1) „O Lamm Gottes, unschuldig", von Joh. Eccard. 2) „Tenebrae factae sunt", von Mich. Haydn. Am 2. April: Requiem, von Mozart. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 19. März: 1) „O Lamm Gottes, unschuldig", von Mich. Prätorius. 2) „Fürwahr! er trug unsere Krankheit", von K. H. Graun. — **München.** Allerheiligen Hofkirche am 2. April: 1) Missa „Iste Confessor" (vierstimmig) von G. P. da Palestrina. 2) Graduale („Adoramus", vierstimmig) von G. O. Pitoni (1657). 3. Passio mit Responsorien von T. L. da Vittoria (1550). 4) Offertorium („Improperium expectavit", fünfstimmig) von Palestrina. — **Weimar.** Stadtkirche am 2. April: Confirmationsgesang von Müller-Hartung. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 2. April: 1) Vocalmesse in G, 2) Graduale („Tenuisti") und 3) Offertorium („Improperium") von Albrechtsberger. — b) Dominicanerkirche am 2. April: 1) Vocalmesse, 2) Graduale und 3) Offertorium von R. Führer. — c) Italienische Nationalkirche am 2. April. 1) Vocalmesse von Reinecke. 2) Graduale (Chor) von Lotti. 3) Offertorium (Chor) von Vittoria.

Opernübersicht.

(Vom 26. bis 31. März.)

Leipzig. Stadtth.: 26. Dornröschen; 28. Meistersinger; 29. Czaar und Zimmermann. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 26. Liebestrank; 27. Afrikanerin; 29. und 31. Margarethe; 30. Mignon. Kroll's Th.: 29. Fra Diavolo. 31. Lucia von Lammermoor. Walhalla-Volksth.: 26. Czaar und Zimmermann; 31. Zampa. Réunion-Th.: 30. Postillon von Lonjumeau. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 31. Die Schwätzerin von Saragossa (Offenbach). — **Bremen.** Stadtth.: 26. Prophet; 30. Maurer und Schlosser. — **Breslau.** Stadtth.: 27. Fidelio. Lobe-Th.: 26. Banditen; 28. und 30. Schöne Helena. — **Cassel.** Königl. Hofth.: 26. Richard Löwenherz (Grétry); 28. Figaro's Hochzeit; 31. Waffenschmied. — **Chemnitz.** Stadtth.: 26. und 31. Oberon; 27. Schauspieldirector. — **Cöln.** Thalia-Th.: 29. Wilhelm Tell. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 26. Vampyr; 28. Maurer und Schlosser; 30. Troubadour. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 26. Troubadour; 28. Joseph in Egypten; 30. Fidelio. Thalia-Th.: 26. Kakadu; 28. und 30. Schöne Weiber von Georgien; 31. Zehn Mädchen und kein Mann. — **Hamburg.** Stadtth.: 26. Troubadour; 27. Czaar und Zimmermann; 28. Hugenotten; 30. Barbier von Sevilla; 31. Martha. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 26. Hugenotten; 29. Fra Diavolo; 30. Don Juan. — **Magdeburg.** Stadtth.: 28. Zauberflöte; 31. Nachtlager von Granada. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 26. Hans Heiling. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 26. Rigoletto; 30. Fidelio. — **Nürnberg.** Stadtth.: 28. Waffenschmied; 30. Zampa. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 26. und 31. Prophet; 28. Traviata. Czech. Nationalth.: 27. Dalibor (Smetany). — **Regensburg.** Stadtth.: 29. Joseph in Egypten; 31. Maurer und Schlosser. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 26. Ferdinand Cortez; 30. Alessandro Stradella. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 26. Afrikanerin. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 26. Romeo und Julie (Gounod); 27. Jüdin; 29. Schwarzer Domino; 30. Afrikanerin. Carl-Th.: 26., 27., 28., 29., 30. und 31. Prinzessin von Trebizonde. Theater an der Wien: 28. Indigo und die 40 Räuber; 29. Blaubart; 30. Banditen.

Rückblick.

Im Laufe des Monates März waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 45 Vorstellungen mit 11, Auber in 30 V. m. 5, Meyerbeer in 27 V. m. 6, Mozart in 22 V. m. 4, Gounod in 20 V. m. 2, Verdi in 19 V. m. 4, Wagner in 19 V. m. 4, Lortzing in 17 V. m. 5, Strauss in 15 V. m. 1, Weber in 14 V. m. 2, Donizetti in 12 V. m. 6, Rossini in 11 V. m. 3, Flotow in 10 V. m. 2, Suppé in 9 V. m. 3, Herold in 8 V. m. 1, Beethoven in 7 V. m. 1, Adam in 5 V. m. 2, Lecoq in 5 V. m. 1, Halévy in 4 V. m. 1, Kreutzer in 4 V. m. 1, Méhul in 4 V. m. 1, Boieldieu in 3 V. m. 2, Maillart in 3 V. m. 1, Thomas in 3 V. m. 1, Bellini in 2 V. m. 2, Smetany in 2 V. m. 2, Conradi in 2 V. m. 1, Langert in 2 V. m. 1, Spontini in 2 V. m. 1 verschiedenen Werken und Gluck, Grétry, Hervé, Nicolai, Spohr und Weigl je einmal vertreten.

Aufgeführte Novitäten.

Berthold (H.), Ouverture zu „Die Hunnenschlacht". (Breslau, Concert der Concertcapelle.)

Brahms (J.), Sextett in B dur. (Haag, 4. Kammermusiksoirée.)

Bruch (M.), „Jubilate" und „Amen" für Soli und Chor. (Magdeburg, Concert des Vereins für geistlichen und weltlichen Chorgesang.)

— — „Gesang der heiligen drei Könige", für Männerchor und Orchester. (Altdorf, Concert im k. Seminar.)

Herzogenberg (H.), Duett aus Rückert's „Liebesfrühling". (Graz, 5. Musikvereinsconcert.)

Lange (S. de), Concertouverture. (Utrecht, 4. städtisches Concert.)

Reinecke (C.), „La belle Griselidis", Improvisata für 2 Claviere. (Graz, 5. Musikvereinsconcert.)

Reinsdorf (O.), Sonate für Pianoforte zu 4 Händen. (Leipzig, Vereinsabend des Tonkünstlervereins.)

Rheinberger (J.), „Wallenstein's Lager". Symphoniesatz. (Breslau, Concert der Concertcapelle.)

Rietz (J.), Adagio für Violoncell und Orgel. (Dresden, Concert des Riedel'schen Vereins aus Leipzig.)

Scharwenka (X.), Violinsonate in D moll. (Berlin, Concert des Autors.)

Thieriot (F.), „Loch Lomond", symphonisches Phantasiebild für Orchester. (Graz, 5. Concert des Musikvereins.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 9. Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. Von G. von Tucher. — Beurtheilung (Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium, von C. F. Pohl). — H. Laube über das Berliner Hoftheater unter Friedrich Wilhelm IV. — Berichte.

Caecilia (Rotterdam) No. 7. Das Wesen des Kritikers. — In- und ausländische Berichte und Notizen.

Echo No. 13. Besprechungen. — Kunstnachrichten. — Beilage: Kritik (J. Schlüter, Aus Beethoven's Briefen). — Berichte und Notizen.

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik No. 3. Instruction des bischöflichen Ordinariates zu Mainz bez. des Kirchengesanges. — Vereinsnachrichten und Notizen. — Musikbeilage: Missa in Hon. S. Augustini, Op. 18, von F. Witt.

Neue Berliner Musikzeitung No. 12. Kiel's neue Compositionen, sowie Besprechung einer Liedersammlung von H. und Fr. Körner. — Berichte und Notizen.

— — No. 13. Besprechung von A. Deprosse's „Salbung David's". — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 14. Das neue kirchliche Orgelspiel im evangelischen Cultus. — Berichte und Notizen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* In Leipzig macht die Erfindung des Brüsseler Musikalienhändler P. Schott von sich reden, nach welcher die auf Stein lithographirten Musikalientitel auf Zinkplatten übertragen werden können, von welchen dann in derselben Vollkommenheit Abzüge zu erlangen sind. Somit wird die Aufbewahrung der kostbaren Lithographiesteine überflüssig.

* Im Verein junger Kaufleute in Berlin wurde kürzlich ein Vortrag: „Ueber die acht Meister der Tonkunst" gehalten, so berichtet wenigstens wörtlich ein dortiges Blatt. Von letzterem erfahren wir auch, dass „die acht — „grössten", wie unsere Quelle einschränkend hinzufügt — Meister" der Tonkunst Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Weber sind. F. Schubert, Rob. Schumann sind demnach vor Erreichung der Meisterschaft in ihrer Kunst verschieden, die Neueren haben sich noch zu bewähren.

* Einer hier erscheinenden Zeitschrift wird der Rath ertheilt, zur Unterhaltung ihrer Leser einmal das von uns gelegentlich der Gewandhausaufführung gebrachte Urtheil über Svendsen's Violoncellconcert dem in den „Signalen" und der „Europa" entgegenzustellen. Die buchstabengetreue Ausführung dem Blatt selbst, welchem der Fingerzeig gilt, überlassend, wollen wir wenigstens einmal die Ansichten über das Talent des Componisten überhaupt, wie sie die Leipziger Vorführungen nach sich zogen, registriren. Da sind es denn eigentlich nur die „Signale" und „Europa", oder präciser gesprochen die Auslassungen eines und desselben Referenten, welche gegen das Vorhandensein jener Gottesgabe bei gen. Tonsetzer sprechen, denn Hr. Bernsdorf schreibt an dem einen Ort u. A.: „. . . Es hat uns keinen besseren Begriff von der Talenthöhe des genannten Componisten beigebracht, als wir bisher hatten . . . ." und weiter: „welches Bestreben aber zu wenig durch Erfindungsgabe, Geist, Geschmack und wohl auch Kenntniss des Instruments unterstützt wird . . ." Dagegen lesen wir im „Echo" (Dr. Zopff): . . . „ein sehr glücklich disponirtes Werk, welches allgemein für die reifste Schöpfung dieses sehr begabten" etc. [Diese Zeitung konnte deshalb recht gut sich selbst an Stelle unseres Blattes in Vorschlag bringen!]; in der „Neuen Berliner Musikzeitung": „Hr. S. besitzt ja ein unleugbar bedeutendes Talent" etc.; im „Leipziger Tageblatt" (Dr. Paul): „. . . von dessen Talent wir eine so hohe Meinung hegen" etc.; und „Leipziger Nachrichten" (Alfr. Dörffel): „Sie (die Composition) gruppirt sich in drei Abtheilungen, von denen die beiden ersten von der genialen Begabung des Componisten den Beweis so vollständig liefern" etc. — Nun die Zukunft wird ja beweisen, ob — und nicht allein betr. Svendsen's — die Urtheile des Hrn. Bernsdorf, welche derselbe mit und ohne Namensunterschrift drucken lässt, die richtigeren, zuverlässigeren sind.

* In Florenz hat sich unter dem Namen „Società fiorentina Orfeo" ein Verein gebildet, der es sich zur Aufgabe macht, die besten Werke italienischer und anderer Meister, vor Allem classische Symphonien und Ouverturen, mit einem 100 Mann starken, tüchtigen Orchester zur Aufführung zu bringen. Ausserdem wird der Verein jährlich aus seinen Mitteln eine Concurrenz für die beste Instrumentalcomposition ausschreiben. An der Spitze des Vereins steht der Fürst Corsini; die Functionen eines Capellmeisters wird der Cavalier Emanuele Brizzi übernehmen.

* Der Leipziger Tonkünstlerverein ist auch im vorigen Jahre trotz der verschiedensten störenden Einflüsse nicht müssig in Aufführung von Novitäten gewesen. Das dem letzten Jahresbericht angehängte Verzeichniss der zum Vortrag gebrachten Werke zeigt 30 verschiedene Namen (Bargiel, Brahms, Deprosse, Dietrich, Goldmark, Hiller, F. Lachner, Raff, Rheinberger, Thieriot, Winding etc.).

* Das voriges Jahr in Folge der kriegerischen Ereignisse unterbliebene schlesische Musikfest wird Anfang dieses Sommers in Breslau stattfinden.

* Ferdinand Hiller hat den ihm gestellten Antrag, für die am 1. Mai stattfindende Eröffnungsfeier der internationalen Ausstellung zu London einen Festmarsch zu componiren und dessen Aufführung selbst zu leiten, angenommen.

* Eine zweimalige Aufführung im letzten Winter hat Beethoven's neunte Symphonie in Rotterdam erfahren, welch seltenes, doch nichtsdestoweniger erfreuliches Factum besondere Erwähnung verdient.

* In Folge einer Verordnung des Königs von Bayern werden von nächster Saison an im Hof- und Nationaltheater zu München ausschliesslich Opern- und Balletvorstellungen stattfinden; Schau- und Lustspiel sind in das dasige Residenztheater verwiesen.

* In der St. Ulrich-Kirche in Wien gelangt am Charfreitag das neue Oratorium „Iliob" von M. v. Weinzierl unter des Componisten eigener Leitung zur erstmaligen Aufführung.

* Die erste Aufführung der „Meistersinger" im Stadttheater zu Hamburg soll am 9. April stattfinden. Hr. Nachbaur aus München wird hierbei als Gast mitwirken.

* Die von der Direction des Wiener Hofoperntheaters für nächste Saison in Aussicht genommenen Novitäten sind Wagner's „Rienzi" und Verdi's „Hamlet". Nicht mehr?

* Meyerbeer's „Nordstern" gehört, wie wir in einer anderen Musikzeitung lesen, „seit 16 Jahren zu den Lieblingswerken" des Theaterpublicums in Frankfurt a. M., welche Behauptung wir jedoch mit einem starken Fragezeichen zieren müssen.

* Offenbach wird sich wahrscheinlich demnächst auf kurze Zeit nach Prag begeben, um daselbst die erste Aufführung seiner neuesten Operette „Die Prinzessin von Trebizonde", mit welcher die Direction des czechischen Nationaltheaters das dortige Publicum beglücken will, persönlich zu leiten.

* Langert's (richtiger Lütkemeyer's) Oper „Dornröschen" hat nun doch auch, nachdem sie nach der Leipziger ersten Aufführung von der dasigen Fachkritik, worunter besonders Dr. O. Paul's trefflicher Bericht im „L. T." zu zählen, einstimmig verurtheilt wurde, ihren Ritter in den Spalten des Berliner „Echo" gefunden, in welchem Blatt man in der n. No. auf das „interessante Werk" ausführlicher zurückkommen wird.

* Jetzt, nach Friedensschluss mit Frankreich, schwimmt Offenbach in den in unserer Opernübersicht vertretenen Bühnen auch schon wieder obenauf; ihm folgen Auber und Meyerbeer. Die deutschen Componisten scheinen demnach den verehrten Theaterleitungen doch nicht die wünschenswerthe Zugkraft zu besitzen.

* Die italienischen Operncomponisten und Theaterdirectoren haben in der letzten Zeit eine sehr rege Thätigkeit entfaltet. Beweis hierfür liefern die aus Italien wiederholt berichteten Aufführungen neuer Opern. Es seien hier einige derselben angeführt: Auf dem Teatro Rossini in Neapel erregt gegenwärtig „Il Marchese Taddeo", Oper von Sebastiani, grosse Heiterkeit; dagegen hatte Antonio Pollio's „Il Dotter Lissò" im Teatro Volpicelli derselben Stadt keinen günstigen Erfolg. In Pesaro fand Zandomeneghi's „Merope" sehr beifällige Aufnahme; ferner hatten Rubali's „Isabella Orsini" in Belletri und Cagnoni's komische Oper „Papa Martin" in Genua günstigen Erfolg.

* F. von Holstein's „Haideschacht", dessen Aufführung, wie wir schon früher meldeten, mehrere Bühnen in nahe Aussicht genommen haben, wird zunächst dem Carlsruher Publicum in würdigster Weise vorgeführt werden, und sind wir sicher, dass dieses echt deutsche Werk auch dort dieselbe warme Aufnahme wie früher in Dresden, Leipzig und Bremen finden wird.

* Im städtischen Theater zu Pressburg gelangte am Palmsonntage der erste Act einer von Mayrberger, dem Dirigenten des Pressburger Kirchenmusikvereins, componirten grossen romantischen Oper „Melusine“, deren Text von E Marbach unter Benutzung des gleichnamigen deutschen Märchens gedichtet wurde, zur erstmaligen Aufführung.

* In Wiesbaden gelangte ohnlängst J. Raff's neue Symphonie „Im Walde“ mit ausgezeichnetem Erfolge zur ersten Aufführung.

* Richard Wagner wird in naher Zeit nach Leipzig und Berlin kommen.

Auszeichnung. Die Componisten Julius Benedict, Dr. Sterndale Bennet und Dr. Elvey in London sind von der Königin von England in den Ritterstand erhoben worden. — Capellmeister Eduard Strauss in Wien hat von König Carl von Württemberg das Ritterkreuz des Friedrich-Ordens verliehen erhalten.

Gestorben. Der bekannte Musikschriftsteller und Director des Brüsseler Conservatoriums, Fr. J. Fétis, ist am 26. März im Alter von 87 Jahren gestorben — Emil Bock, Bevollmächtigter der bekannten Berliner Musik-Verlagshandlung Bote und Bock, ist am 31. März gestorben.

Musikalien- und Büchermarkt.

In Sicht: Richard Wagner, „Ueber die Bestimmung der Oper“.

Kritischer Anhang.

Carl Heinrich Döring. Vier Dichtungen von H. Köpert für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Op. 12. Leipzig, Schuberth & Co.
—— Drei Motetten für vier-, sechs- und achtstimmigen gemischten Chor a capella, Op. 7. Leipzig, Merseburger.

Die gemischten Quartette von Döring zeichnen sich durch eine melodisch hervortretende Zeichnung der Oberstimmen und durch eine correcte, leicht fliessende Stimmführung aus, leiden aber (mit Ausnahme von No. 3) an Einförmigkeit der rhythmischen und periodischen Behandlung. Dies gilt besonders von No. 1, das mit fast ausnahmsloser Regelmässigkeit auf jeden zweiten Takt einen Schluss — abwechselnd einen Ganz- und Halb- oder Trugschluss bringt, und von No. 4, in welchem sich der Rhythmus ♪ ♪ ♩ ♩ — hie und da in ♪. ♬ ♩ ♩ verändert — fast ununterbrochen in jedem Takt hören lässt. An No. 1 ist uns auch die ungemein tiefe Führung des Basses aufgefallen; die häufig — und noch dazu in diatonischer Folge gebrauchten Töne



werden bei Bassisten der gemischten Chöre wohl selten zu treffen sein; jedenfalls empfiehlt sich die Anwendung derselben nur als Verdoppelung der höheren Octave. No 3 wird wohl am meisten Liebhaber finden, erinnert uns jedoch zu sehr an bestimmte Vorbilder bei Mendelssohn.

Bedeutender ist das zweite der oben angeführten Werke desselben Componisten, eine, nach der an den bereits seit mehr als einem Decennium verstorbenen Reissiger gerichteten Widmung zu urtheilen, schon ältere Composition, welche eine entschiedene Begabung für die Handhabung des strengen polyphonen Stils bekundet; die vorkommenden Choralsätze, sowie die selbständig erfundenen vier- und sechsstimmigen Sätze zeugen von einer achtungswerthen Geschicklichkeit in der polyphonen Satzweise. Das Werk enthält drei Motetten, deren jede in 2—3 Sätze zerfällt; die Einleitungs- und Schlusssätze sind entweder reine Choräle, oder choralmässige Sätze. Eine besondere Bemerkung können wir nicht unterdrücken; sie betrifft die zweite fugirte Durchführung des Themas im zweiten Satze der ersten Motette (S. 7 der Partitur), welche durch die Verlegung des Themas in die tiefere Lage aller vier Stimmen gegen den ersten, in der klangvolleren Mittellage sich bewegenden Eintritt entschieden matt klingt. Der 8stimmige Einleitungssatz zur 3. Motette dürfte wohl richtiger als 2chöriger bezeichnet werden.

Kirchenchören sind diese Motetten aufs Beste zu empfehlen.

A. M.

Josef Rheinberger. „Aus Italien“. Drei Clavierstücke, Op. 29. No. 1. Dolce far niente. Preis 10 Ngr. No. 2. Rinzenbranza. Preis $12\frac{1}{2}$ Ngr. No. 3. Serenata. Preis $12\frac{1}{2}$ Ngr. Leipzig, Rob. Forberg.

Es ist eine eigenthümliche Sache um diese jüngeren Erzeugnisse Josef Rheinberger's. Wohl begegnet man auch in ihnen dem gewandten Componisten (es sollte Einem nicht leicht werden, betreffs der Form oder Factur etc. begründete Ausstellungen zu machen), und doch kann man sie nicht besonders lieb gewinnen. Zugegeben auch, dass sie nach und nach den Spieler oder Hörer freundlicher zu stimmen vermögen, können sie doch nicht das erfüllen, was sie versprechen. Vor Allen, scheint uns, fehlt ihnen die Macht, Erinnerungen an Italien wach zu rufen. Man glaubt mitunter, der Titel „Aus Italien“ sei nur geborgt, und die wirklich glücklich erfundenen Gedanken lassen das nicht hinreichend vergessen. — Einige Druckfehler, wie in No. 3, wo Seite 5 im ersten Takte und vierten Accord in der Oberstimme b statt c gedruckt ist, sind leicht schon beim ersten Lesen zu verbessern; in demselben Stücke muss aber Seite 7, Zeile 3, die Bassnote des 2. Taktes ein b vor sich haben, wenn das hohe as (in der Oberstimme) klingen soll.

7.

Briefkasten. *C. v. R.* in *C.* Wir sind nicht abgeneigt, Biographie und Portrait dieser Künstlerin zu bringen, und überlassen Ihnen unter Dank für Ihr freundliches Anerbieten das Weitere. Betr. der anderen Angelegenheit werden wir Ihrem Wunsche nachkommen. — *F. W. J.* in *B.* Besten Dank für freundliche Zuschrift im Namen des „Leidens- und Freudens-Genossen“. — *H. H.* in *F.* Wegen früheren Schlusses des Blattes Bericht erst in n. No. — *H. E. H.* in *G.* Ihr Referat musste wegen Mangel an jeglicher nähern Anführung des bez. Programms zurückgestellt werden. — *T. B.* in *D.* Schade, dass Sie keine in der Kunstwelt bekannte Verwandtschaft haben, wie Ihr Hr. A. W., der sich mit „Sohn“ des ..... und „Bruder“ der ...,.. bezeichnen lässt.

Anzeigen.

[98.] **Neue Musikalien**

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Beethoven, L. van, Op. 49. **Zwei leichte Sonaten** für das Pianoforte. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von Rud. Barth. No. 1. 2 . . . . à — 22½

Clementi, Muzio, Sechs Sonaten für Pianoforte zu vier Händen. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von Rob. Schaab. No. 1. in C. No. 2 in F. No. 3 in Es . . à — 25

Damcke, Berthold, Op. 44. **Grosse Sonate** für Pianoforte zu vier Händen . . . . 3 —

—— Op. 52. **Suite** (Präludium, Fuge, Menuett, Chaconne) für Pianoforte . . . . . . 1 —

Dietrich, Albert, Op. 20. **Symphonie** in D moll für grosses Orchester. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten . . . 2 20

Grimm, Julius O., Op. 16. **Zweite Suite** in Canonform f. Orchester. Partitur in 8° 3 20

—— Stimmen . . . . 5 —

—— Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 1 25

Haydn, Joseph, Salve Regina für Chor- und Solostimmen mit Begleitung von Streichorchester und Orgel oder Hoboen und Fagotten. Partitur 1 10

—— Orchesterstimmen 1 15

—— Clavierauszug 1 10

—— Singstimmen . . . . à — 5

Jaell, Alfred, Op. 138. **La Capricieuse.** Impromptu pour le Piano . . . . . . — 20

Krebs, J. L., Grosse Phantasie und Fuge für die Orgel zum Studium und Concertvorträge. Herausgegeben und mit Applicatur und Vortragszeichen versehen von A. W. Gottschalg . . . . — 25

Töpfer, J. G., 20 Fugen für die Orgel. Heft 2. 3. 4. . . . . à — 17½

Händel, G. F., Theodora. Oratorium. Clavierauszug mit Text . . . . . netto 1 —

—— Chorstimmen . . . . à netto — 7½

—— Textbuch . . . . netto — 2

[99.] Verlag von **E. W. Fritzsch** in *Leipzig.*

Originalcompositionen

für

Pianoforte zu 2 Händen:

Belcke (**C. G.**), 6 Charakterstücke (Präludium — Sehnsucht — Am Sylvesterabend — Polacca dolente — Trauer und Erhebung — Pro et contra), Op. 32. 20 Ngr.

Bolck (**Osc.**), 6 Vortragsstücke, Op. 18. Heft I (Gemüthlichkeit — Caprice — Frühlingsnahen) 17½ Ngr. Heft II (Unschuld — Rothe Rose — Neckerei) 17½ Ngr.

Händel (**G. F.**), 6 leicht ausführbare Fugen, mit Vortragsbezeichnung und Fingersatz versehen von G. Ad. Thomas. 15 Ngr.

Rheinberger (**Jos.**), 3 Studien (Idylle — Wiegenlied mit Veränderungen — Impromptu), Op. 6. 20 Ngr. Daraus einzeln: Idylle 7½ Ngr. Impromptu 7½ Ngr.

—— 3 Charakterstücke (Ballade — Barcarole — Ernster Tanz), Op. 7. 20 Ngr. Daraus einzeln: Ballade 10 Ngr.

—— „*Waldmärchen*". Concertskizze, Op. 8. 20 Ngr.

—— 5 Vortragsstudien (Fugato — Melodie — Wanderlied — Träumen — Aus alter Zeit), Op. 9. 20 Ngr. Daraus einzeln: Melodie 5 Ngr.

—— Präludien in Etudenform, Op. 14. 2 Hefte à 1 Thlr. 5 Ngr.

—— Toccatina, Op. 19. 12½ Ngr.

—— Phantasiestück, Op. 23. 20 Ngr.

—— Präludium und Fuge für den Concertvortrag, Op. 33. 25 Ngr.

Schwalm (**Rob.**), „*Aus der Kinderwelt.*" Zwölf kleine Tonbilder, Op. 1. 20 Ngr.

Sieg (**Victor**), 3 Impromptus, Op. 1. 20 Ngr.

—— Tarentelle, Op. 2. 20 Ngr.

—— Caprice-Valse, Op. 3. 17½ Ngr.

Thieriot (**Ferd.**), Natur- und Lebensbilder. 1. Serie, Op. 17. 2 Hefte à 17½ Ngr. 2. Serie, Op. 18. 2 Hefte à 17½ Ngr.

—— 6 Phantasiestücke, Op. 22. 2 Hefte à 17½ Ngr.

Weber (**Gustav**), „*Prinz Carneval.*" Kleine Clavierstücke in Tanzform für die Jugend. 20 Ngr.

Winding (**Aug.**), Genrebilder, Op. 15. Heft I 25 Ngr. Heft II 20 Ngr. Daraus einzeln: No. 2, 5, 8 u. 11 à 5 Ngr. No. 9 7½ Ngr.

—— Concert in Amoll, Op. 16. Principalstimme 1 Thlr. 20 Ngr.

[100.] In meinem Verlage erschien:

Douze Etudes poétiques

pour

Piano

adoptées par le Conservatoire Impérial de Paris, aussi que les Conservatoires des Moscou, de St. Pétersbourg, de Genève et de Leipzig.

Composées et dédiées

à

Franz Liszt

par

Antonin d'Argenton.

Op. 12.

1er Cahier 1 Thlr. 12½ Ngr. 2me Cahier 1 Thlr. 10 Ngr.

Leipzig. **Friedrich Hofmeister.**

[101.] Am 14. April erscheint im Verlage von **C. F. Peters** in Leipzig:

Kaisermarsch

von

Richard Wagner.

Partitur 1 Thlr. netto, Orchesterstimmen 1 Thlr. 22½ Ngr. netto.

Clavierauszug zu 2 Händen von **Tausig** 10 Ngr. netto.

Derselbe in leichterem Stile 10 Ngr. netto.

Clavierauszug zu 4 Händen von **Ulrich** 15 Ngr. netto.

Clavierauszug zu 8 Händen von **Horn** 1 Thlr. netto.

[102.] **Friedr. Krätzschmer Nachf., Leipzig.**
Lithographische Anstalt. Steindruckerei. Notendruckerei.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 14. April 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 16.

„Das Rheingold" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des Vorspiels zum „Ring des Nibelungen".

Von Gottlieb Federlein.
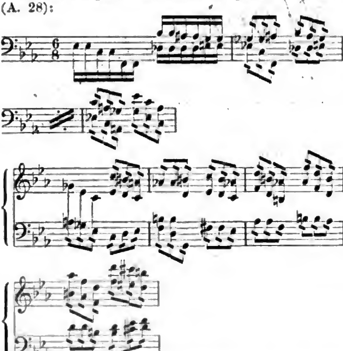
(Fortsetzung.)

Ein Vergleich des Gesanges der drei Rheintöchter nach melodischer und rhythmischer Seite lässt erkennen, durch welche feine musikalische Unterschiede Wagner die Charakterverschiedenheit zum Ausdruck bringt. Wie in Woglinden's Gesang die Tonfälle im Raum einer Sexte oder Octave rasch auf- und absteigen, wie die melodischen Intervalle sich in kurzen Rhythmen meist nur innerhalb eines einzigen Taktes fortbewegen, so fügen sich bei Wellgunde und noch mehr bei Flosshilde die Melodien durch einander näher liegende Intervalle, die Rhythmen erscheinen gedehnter und verleihen dem Ausdruck der Melodie die behaglich wonnige Breite, die uns in Flosshilden's Gesang so anmuthig fesselt, um so mehr, als der Wechsel von Licht und Schatten durch die mannichfachsten Tonfarben sich abhebt. Nach diesem Necken, Schelten und Toben nimmt das Orchester den Gesang Woglinden's auf, getragen von zarter Sechszehntel-Begleitung. Doch die Rheintöchter können nicht umhin, im Verein den Alben zu höhnen (A. 25 und 26):
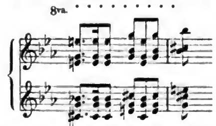
Wallala!
Lalalei!
Heia haha!
Schäme dich, Albe,
Schilt nicht dort unten,
Höre, was wir dich heissen.
Warum, du Banger,
Bandest du nicht das Mädchen,
Das du minnst?

Jedoch ist nicht die Bitterkeit der Grund dieses Hohnes, wenn auch die Rheinkinder den hässlichen Alben verabscheuen, er ist der Ausdruck rein kindlich kindischen Uebermuths, der Vergnügen an Neckereien findet, und dieser Stimmung entspricht auch das instrumentale Gewand um den Gesang der Rheintöchter. Woglinden's Weise wird in Octaven von einer Flöte, Oboe und Clarinette im zarten piano vorgetragen — schon in der Mischung dieser Tonfarben liegt das Weiche und Spröde zugleich, aber aus der Oboe klingt auch das Schelmische hervor, das zum entschiedenen Durchbruch gelangt, sobald bei den Worten: „Schäme dich, Albe" die Singstimmen von drei Oboen und dem englischen Horn (tiefer Oboe) in kurzen Accenten begleitet werden. Die Streichinstrumente hingegen halten durchweg den Charakter der ausgelassenen Freude fest. Da beginnt vor Allem die Bratsche einen langen Triller, während die Geigen in Arpeggien den Gesang umgaukeln; späterhin vertauschen die Streichinstrumente gegenseitig ihre Rollen: die Geigen vermitteln in Doppeltrillern der Freude übermüthigen Ton, die Bratsche aber wird zur Gesellin des Gesanges. Dieses klare, wolkenlose Bild wird plötzlich verdüstert durch das ungestüme Dazwischenfahren Alberich's, der sich von Neuem zur Jagd nach den Rheintöchtern aufrafft. Ueberwältigend, mit äusserst prägnanter Declamation ist hier der Sturm der Leidenschaft wiedergegeben (A. 27, Z. 2). („Wie in den Gliedern" u. s. w.) Diesen Sturm führt das Orchester fort, während dessen Alberich sich bemüht, die Schwestern zu haschen. Die Anklänge an den Gesang Woglinden's stärken seine Kraft, von Riff zu Riff emporzuklimmen. In den tiefklingenden Saiteninstrumenten (Vcll. und Bss.) findet nicht blos

der grollende Zorn Alberich's Widerhall, auch dessen mühsames Ringen nach der Höhe geben sie wieder (A. 28):
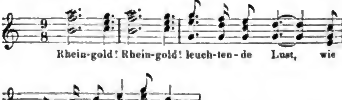


in den auf Halbtönen niedersteigenden Figuren lassen sie das Abgleiten Alberich's erkennen (A. 28, Z. 5), dazwischen klingt in Oboen, Clarinetten und Flöten das lustige Gekreische der Rheintöchter, wenn sie den Verfolgungen Alberich's zu entkommen suchen (A. 28, Z. 4). Die lockende Weise Wellgunden's (A. 28, Z. 6) reizt Alberich zu neuem Muthe, — zum zweiten Male stürzt er zurück (A. 28, Z. 4), um sogleich frischen Sturmlauf zu beginnen, bis er endlich athemlos innehält (A. 29, Z. 5). In einem hastigen, Zorn athmenden Motiv:
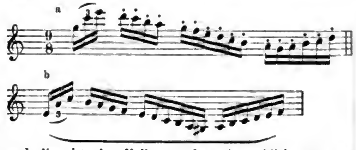


unter dem schrillen, gellenden Klang der Oboen und Clarinetten durch Flöten und Piccolos hinauf und wieder herab zu den Oboen verhallt Alberich's Erregtheit (A. 30, Z. 1—3). Allmählich macht der Aufregung eine feierliche Stimmung Platz, auf welche eine ruhige Bewegung im $^9/_8$-Takt hinweist, wozu im Rhythmus des $^3/_4$-Taktes das majestätische Rheingold-Motiv ertönt.



Schon während sich die Leidenschaft Alberich's legt, freilich nur, um später mit verdoppelter Wuth sich zu entfalten, deutet das Orchester wie ein Mahnruf aus der Tiefe den geheimnissvollen Dämmerschein des Rheingoldes an (A. 30, Z. 1—3: die rhythmischen Einschnitte auf dem kleinen g), und zwar von der Basstrompete ausgeführt, deren Tonfarbe sich mit jenen Holzinstrumenten, wie die Stimme eines Heroldes, am füglichsten mengt, während bei der eintretenden Begleitung der Violinen das eigentliche Rheingold-Motiv den weicheren Hörnern zugetheilt ist. Stets mächtiger drängt sich dem Hörer das Rheingold-Motiv auf (zwei- und dreistimmig). Des Goldes Glanz flimmert in immer helleren Lichtstrahlen, die Begleitungsfigur wächst aus der Achtelbewegung zu der in Sechszehnteln und Zweiunddreissigsteln an; endlich bricht auch aus dem Dominantaccord auf g das freudige C dur hervor, und mit dem Klang des Rheingold-Motives erheben die Rheintöchter ihren Jubelgesang: „Heiajaheia! Rheingold, leuchtende Lust" (A. 32).



Uebermächtig wächst der Jubel auch im Orchester an, die Holzblasinstrumente jauchzen in langanhaltenden Trillern, sogar die zarte Harfe rührt ihre Saiten, Triangel und Becken schwirren darein, die Trompete schmettert lustig das Rheingold-Motiv. Die Begleitungsfigur, mit welcher diesen Dreigesang die Geigen umspielen, verdient unsere Aufmerksamkeit um so mehr, als sie verschiedenartig vorgetragen auch der Situation verschiedenen Charakter verleiht. Während sie zuerst als Sinnbild der hüpfenden Freude der Rheintöchter im Staccato auftritt (A. 33), ist der Eindruck ein besänftigender, sobald die Figur ihrer ganzen Ausdehnung nach legato gespielt wird:



und dies ist der Fall von dem Augenblick an, wo Alberich sich mit der Frage an die Rheintöchter wendet (A. 36): „Was ists, ihr Glatten, was dort so gleisst und glänzt?" Woglinde und Wellgunde, die geschwätzigen Schwestern, kommen der Neugierde des lüsternen Alben entgegen: „Des Goldes Schmuck verschmähte er nicht, wüsst er all seine Wunder" singt Woglinde; jedoch

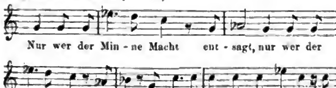
wichtiger ist für Alberich, was Wellgunde verräth (A. 39, Z. 3 zu 4):
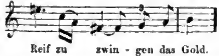
Der Welt Erbe
Gewänne zu eigen,
Wer aus dem Rheingold
Schüfe den Ring,
Der maasslose Macht ihm verlieh.

Musikalisch ist dieses Thema von grosser Wichtigkeit; aus ihm gestaltet sich das **Reif-Motiv**, welches wie der Ring selbst im Verlauf der Handlung sinnvoll zur Erscheinung gelangt.
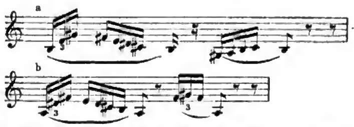


Die bedächtigere Flosshilde aber mahnt zum Schweigen: „Der Vater sagt es und uns befahl er, klug zu hüten den klaren Hort" — und als ob sie an die gefährlich drohenden Wutbausbrüche Alberich's mahnen wollte, erklingt im piano das Motiv S. 242, Sp. 1, Bsp. 2 (A. 40, Z. 3), welches in der Scene, wo die Rheintöchter den Nibelung schmählich enttäuschten, so gewaltig die Stimmung beherrscht. Ungeachtet der Warnung Flosshilden's verräth Woglinde auch, wem zum Reif das Gold zu zwingen vergönnt sein soll (A. 40).





Charakteristisch ist im Anschluss an dieses **Entsagungs-Motiv** den Worten: „zum Reif zu zwingen das Gold" das Reif-Motiv untergelegt. Diese innige Verbindung beider Motive liegt in der sinnvollen Bedeutung des Ringes, dessen Schmiedung erstlich dem gelingt, welcher der Liebe entsagt, dessen Besitzer aber sodann dem Fluche anheimfällt, den Alberich ausspricht, als später der Ring ihm durch Wotan geraubt wird. Es ist wohl ein Schauer erregender Gedanke, wenn Einer um schnöder Habsucht, um herrischer Gelüste willen die Liebe aus dem Herzen bannen, um Gold die Liebe verkaufen will. In dumpfen Traueraccorden begleitet daher die Musik jene alles menschliche Fühlen höhnenden Worte Woglinden's, es durchdringt geheimer Schauer den Hörer, wenn er plötzlich das Dröhnen der Tuben und Posaunen aus dem Orchester vernimmt — doch als wehrten Stimmen rettender Liebe dieser unseligen schmerzlichen Wonne, nehmen die sanft schwingenden Saiteninstrumente in Abwechselung mit jenen Bläsern die accordliche Begleitung zum Entsagungs-Motiv auf, bis zuletzt die Clarinetten uns dieses trübe Bild entrücken und den Blick auf die heitere, sorglose Lust der Rheinkinder richten helfen. Denn nichts Schlimmes ahnend, ohne Bangen um den Besitz des Rheingoldes ergehen sich die Rheintöchter in neckenden Redensarten gegen Alberich (A. 41 und 42), der, ein lüsterner Kauz, wohl am wenigsten geneigt scheint, der Liebe zu entsagen; sie erheben von Neuem ihren fröhlichen Dreigesang, der aus dem hellen E dur sich zum majestätischen Rheingold-Motiv nach C dur wendet (A. 44) und unter dem Klange der Chorweise, „Rheingold leuchtende Lust" (S. 242, Sp. 2, B. 1) schwimmen die Rheintöchter im Glanze des Goldes auf und ab.

Bevor wir uns weiter wenden, werfen wir noch einen Blick rückwärts, um uns über die musikalische Factur klar zu werden. Jenes Begleitungsmotiv S. 242, Sp. 2, B. 2, welches in früheren Momenten der Handlung überwiegend sich geltend machte, hat neben der Aufgabe, durch die eben näher bezeichnete verschiedene Vortragsweise die Stimmung zu charakterisiren, auch noch scenische Bestimmung, insofern es uns den Schauplatz der Handlung vergegenwärtigt. In der letztgenannten Scene, man möchte sie Plauderscene nennen, tritt dasselbe durch rhythmische Einschnitte unterbrochen auf (A. 39, 41).



Weil aber hier das Motiv so zu sagen nur decorativ wirken soll, so musste gleichzeitig der Stimmung in der Scene durch passendere Beigabe Ausdruck verliehen werden. Um die Sorglosigkeit, in welche sich die Rheintöchter einwiegen, wirksam zu unterstützen, musste jener treibenden Unruhe ein stabilerer Rhythmus entgegentreten.
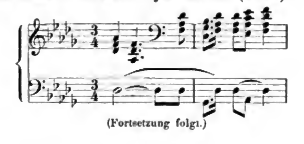
In den Violinen nämlich schlängelt sich die Wellenbewegung (letztes Bspl.) fort, während dem Wechselgesang der sorglos spielenden Rheintöchter Bratschen, Fagotte, und Clarinetten in geschmeidig weichem Melodienfluss sich anschmiegen (A. 41, Z. 2, und A. 42). Von um so grösserer Wirkung aber ist sodann das reiche rhythmische Leben, welches die erste Scene zum Abschluss bringt. — In Alberich, welchen der Glanz des Goldes mächtig gefesselt, reift der Entschluss, durch den Raub des Rheinschatzes sich der Welt Erbe zu gewinnen, und die Musik folgt dem Vorgange im Innern Alberich's. Alles sich unterthan machen zu können, dieses Bewusstsein ist zu verlockend, als dass von demselben nicht auch der rauhe Nibelung mit stets wachsendem Zauber gewonnen würde. Das allmähliche Festwurzeln des Gedankens an des Ringes Zauberkraft erklärt uns die öftere Wiederkehr des Reif-Motivs. Da bringen in verhaltenem piano die Violoncelle und Hörner das Entsagungs-Motiv, — der Entschluss, der Liebe zu entsagen, hat

bei Alberich gesiegt, und nun droht auch dem Rheingold die höchste Gefahr. Mit durchdringendem Tone verkünden dies drei Oboen, wenn sie in synkopirtem Rhythmus hastiger Eile jenen Ruf wiedergeben, welcher beim Aufleuchten des Rheingoldes in majestätischer Ruhe von der Trompete ertönte (A. 45, Z. 4, 5, vergl. A. 30, Z. 1—3).

fp cresc. fp ff

Zum Schrecken der Rheintöchter begeht Alberich den frevelhaften Raub. — Jetzt erscheint aber das Rheingold-Motiv nicht mehr in Dur, sondern in Moll, nicht mehr im freudigen Dreiklang, sondern im verminderten Septimenaccord; denn das Gold erglänzt nicht mehr dem heiteren Sinn der Rheintöchter, es wird von nun an der Gegenstand ihrer Klage. Diese Schicksalswendung deutet auch höchst sinnvoll die Instrumentation an. Als der glänzende Tand noch Spielzeug der Rheintöchter war, als die Kinder sich in taumelnder Lust um dasselbe auf und ab jagten, da erklang das Rheingold-Motiv von der Trompete als freundliche Fanfare in Dur, jetzt hören wir aus dem in Moll wiederkehrenden Motiv gleichsam die schmerzliche Ahnung zerrinnender Freude, sogleich aber nehmen die Oboen im verminderten Septimenaccord dasselbe auf und vermitteln, vom fortissimo zum pianissimo verhallend, die aufwallende Angst wie die erwartungsvoll bangen Gemüther der jungfräulichen Geschöpfe (A. 47, Z. 2 und 3). Der Räuber Alberich stürzt mit dem Schatz in die Tiefe, die Rheintöchter ihm nach, zugleich sinkt die ganze Fluth in die Tiefe hinab. Diesen scenischen Vorgang versinnlicht das schon mehr genannte Begleitungsmotiv, indem dasselbe auf stets niedrigeren Tonstufen anhebt, bis es endlich in der Tiefe dumpf verhallt, und wie zu Anfang der Scene das tiefgehaltene Es den Hörer zwang, sich mit seinem Geiste in die Tiefen des Gewässers zu versenken, so ist es als ein höchst geistreicher Zug Wagner'scher Conception zu bezeichnen, dass derselbe Ton am Schluss der Scene leise verhallend Nibelheims gespenstige Welt ahnen lässt, wo nun Alberich den verhängnissvollen Reif schmieden wird. Doch aus des Rheines schauerlichen Tiefen sollen wir zu freundlich lichten Höhen emporgehoben werden (A. 51).

Die Scene verändert sich, die Wogen gehen in Gewölk über, welches sich zu feinem Nebel abklärt, der hervorbrechende Tag beleuchtet die Zinnen der Götterburg W a l h a l l a. Auch hier begleitet die Musik den Uebergang aus der Finsterniss zum freundlichen Tageslicht, indem das bekannte Begleitungsmotiv räumlich verkürzt im zartesten pianissimo von den Geigen, den Flöten und schliesslich von den Harfen aus der Tiefe zur Höhe aufsteigt, dazwischen aber macht sich das von jetzt an so bedeutungsvolle Reif-Motiv geltend (A. 51) und führt uns in die zweite Scene ein, wo wir W o t a n mit seiner Gemahlin F r i c k a schlafend auf blumigem Grunde finden. Wenn am Schluss der 1. Scene das Reif-Motiv vorwiegend auftritt, so hat dies wohl auch seinen tief innerlichen Grund. Das Gold und damit den Ring zu gewinnen, war Alberich's höchstes Begehren; aber auch Wotan lockt die Versuchung, in den Besitz dieses Gutes zu gelangen, und er ist es auch, in dessen Hände nach Alberich Hort und Reif übergehen, und zwar nach Loge's Rath ebenfalls durch Raub. So spielt das Motiv des Reifes hinüber auf die Person Wotan's, und wenn man das die 2. Scene einleitende Motiv formell prüft, so wird man darin nur eine rhythmische Umgestaltung des Reif-Motivs erkennen. Von dieser Umgestaltung überzeugen uns wohl Auge und Ohr, aber auch der Empfindung drängt sich das neue Motiv als W a l l h a l l - M o t i v mit aller Macht majestätischen Glanzes auf, denn Wotan, der Repräsentant der höchsten Gewalt unter den Göttern, hat Walhalla zum stolzen Wohnsitz für jene erkoren (A. 52).



(Fortsetzung folgt.)

Einige Vorzüge des Carlsruher Hoftheaters.

Mitgetheilt von **Carl v. Radeçki.**

Jede Erscheinung im geistigen, wie im materiellen Leben, die sich vor anderen Erscheinungen auszeichnet, verdient beachtet, besprochen zu werden. In Carlsruhe weilenden Kunstverständigen wird es bald auffallen, wie sehr sich diese Stadt durch sein Hoftheater vor allen deutschen Städten von gleicher Einwohnerzahl nicht allein, sondern auch vor viel grösseren Städten rühmlichst auszeichnet.

Ist es aber die höchste Aufgabe der Kunst, nicht blos durch das Schöne zu ergötzen, sondern auch durch das Edle und Erhabene zu veredeln und zu erheben, so kann das Carlsruher Hoftheater durch sein im besten Sinne des Wortes wahrhaft aristokratisches Repertoire gewiss Anspruch darauf machen, nicht allein eine Vergnügungs- und Zerstreuungsanstalt, sondern zugleich eine veredelnde Bildungsanstalt für das Volk zu sein.

Neben diesem Vorzug eines alles Triviale und Gemeine ausschliessenden Repertoires besitzt das hiesige Hoftheater noch einen anderen, der dasselbe vor namhaften und für tonangebend geltenden Bühnen auszeichnet — wir meinen den eines ungewöhnlich lebendigen und präcisen Ensembles; ein Vorzug, der, wie man uns versichert, zwar schon traditionell sein soll, aber von den gegenwärtigen Leitern der Regie und von der Musikdirection jedenfalls auf das Sorgfältigst gepflegt wird.

Da wir es hier nur mit der Oper zu thun haben, wollen wir blos diejenigen Vortheile constatiren, welche die eben erwähnten Vorzüge des hiesigen Hoftheaters für die musikalische Bildung des Publicums mit sich bringen.

Während sich bei der gewöhnlichen Theaterwirthschaft das Interesse des grossen Publicums meist seinen Günstlingen unter den Sängern zuwendet und über der leidenschaftlichen, oft parteiischen Beurtheilung dieser die Seele der Musik, die Harmonie im Ensemble, Orchester und Chor oft ganz überhört und durch unzeitige Beifallssalven erstickt wird, — muss das Publicum, wenn der Schwerpunct der Leistungen neben einigen vorzüglichen Sängern sich in so hervorragender Weise im intelligenten, abgerundeten und lebensvollen Zusammenspiel geltend macht, wie hier, seine Aufmerksamkeit immer häufiger auf die innerliche Seite des Kunstwerkes lenken.

Haben wir diese Vorzüge der hiesigen Bühne als eine ebenso hervorragende, als erfreuliche Erscheinung in der deutschen Theaterwelt constatirt, so müssen wir zugleich bedauern, dass dieselbe von der Kritik nicht gehörig beachtet und besprochen wird.

Vor einigen Jahren erinnern wir uns allerdings in einem Fachblatt eine Aufzählung des Jahresrepertoires der hiesigen Oper von 1867 gelesen zu haben, ein Jahresrepertoire, wie es an musikalischer Gesinnungstüchtigkeit von keiner anderen deutschen Bühne, selbst nicht einmal von der Münchener, welche mehr Concessionen an Bellini, Donizetti, Verdi und Meyerbeer macht, übertroffen wird. Ausser diesem eben angezogenen Bericht ist uns nie wieder eine eingehende, die charakteristischen Eigenschaften der hiesigen Oper gehörig würdigende Besprechung vor die Augen gekommen.

Wir bemühen uns nun, das Versäumte nach Kräften nachzuholen und beginnen mit einer Aufzählung des an Qualität und Quantität gleich ausgezeichneten Repertoires, wie es die Carlsruher Oper seit längeren Jahren besitzt.

Der in dieser Zeit auf dem hiesigen Hoftheater gegebenen Opern und scenisch behandelten Concertmusiken sind nicht weniger als 95. Zertheilen wir diese ansehnliche Schaar in drei Gruppen, in deutsche, französische und italienische Opern, soweit, als es der nicht immer ganz bestimmt ausgesprochene Nationalcharakter dieser Kunstwerke gestattet:

Deutsche Oper:

Gluck. „Iphigenie in Aulis", „Iphigenie in Tauris", „Alceste", „Armide", „Orpheus". — Mozart. „Don Juan", „Figaro", „Zauberflöte", „Entführung", „Titus", „Cosi fan tutte", „Idomeneo", „Schauspieldirector". — Cherubini. „Medea", „Wasserträger". — Beethoven. „Fidelio". — Spohr. „Faust", „Jessonda". — Spontini. „Vestalin", „Cortez". — Weber. „Freischütz", „Oberon", „Euryanthe". — Schubert. „Der häusliche Krieg", „Fierabras" (wird vorbereitet). — Mendelssohn. „Die Heimkehr aus der Fremde", „Sommernachtstraum", „Walpurgisnacht", „Antigone", „Loreley". — Schumann. „Genoveva". — Wagner. „Rienzi", „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Meistersinger". — Marschner. „Hans Heiling", „Templer". — Dittersdorf. „Doctor und Apotheker". — Weigl. „Schweizerfamilie". — Lortzing. „Czaar und Zimmermann", „Undine", „Waffenschmied", „Wildschütz", „Die beiden Schützen". — Kreutzer. „Nachtlager von Granada". — Nicolai. „Die lustigen Weiber". — Lachner (Franz). „Catharina Cornaro". — Abert. „Astorga", „König Enzio". — Hiller. „Katakomben", „Deserteur". — Schmidt (Gustav). „La Réole". — Herzog von Coburg-Gotha. „Santa Chiara". — Liebe. „Braut von Azola". — Viardot-Garcia (Pauline). „Der letzte Zauberer".

Im Ganzen 56 deutsche Opern.

Französische Oper:

Grétry. „Richard Löwenherz", „Blaubart". — Méhul. „Jacob und seine Söhne", „Die beiden Füchse", „Uthal". — Adam. „Postillon", „Giralda". — Boieldieu. „Weisse Dame", „Johann von Paris", „Rothkäppchen". — Auber. „Die Stumme", „Schwarzer Domino", „Fra Diavolo", „Teufels Antheil", „Krondiamanten", „Maurer und Schlosser", „Feensee", „Glückstag". — Halévy. „Die Jüdin", „Der Blitz", „Die Musquetiere der Königin". — Meyerbeer. „Robert", „Hugenotten", „Prophet", „Afrikanerin". — Gounod. „Romeo und Julie". — Bazin. „Die Reise nach China". — Grisar. „Gute Nacht, Herr Pantalon".

Im Ganzen 28 französische Opern.

Italienische Oper:

Cimarosa. „Heimliche Ehe". — Rossini. „Barbier", „Tell", „Othello". — Bellini. „Norma", „Nachtwandlerin". — Donizetti. „Regimentstochter", „Favoritin", „Lucia", „Dom Sebastian". — Verdi. „Trovatore".

Im Ganzen 11 italienische Opern.

Wohl nur wenige deutsche Bühnen werden ein an Reichhaltigkeit und Vollständigkeit ebenbürtiges Repertoire aufzuweisen haben.

Dass diese 95 Opern nur in mehreren Jahren vollständig an dem Carlsruher Publicum vorüberziehen konnten, ist selbstverständlich, denn indem die hiesige Bühne jährlich 40 bis 47 verschiedene Opern gibt, zeichnet sie sich schon vor den meisten Theatern aus; da die Theaterferien zwei Monate dauern, kommt auf jede Woche im Jahr eine neue (andere) Oper. Lacht dem Musiker und Musikverständigen nicht aber das Herz im Leibe, wenn er dieses Repertoire nach seiner musikalischen Qualität betrachtet? Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann und Wagner so vollständig ihren Ehrenplatz behaupten zu sehen, das macht einem doch rechte Freude! Von Cherubini vermissen wir die in München gegebenen „Ali Baba", „Lodoiska" und „Faniska"; auch der hier fehlende „Vampyr" von Marschner dürfte noch seine Freunde haben.

Manchem Leser wird vielleicht auffallen, dass die heitere Spieloper namentlich in Auber und Lortzing so

zahlreich vertreten ist; der Grund davon, dass diese lustigen Vögel uns mit ihren harmlos heiteren Weisen öfter als sonst wo ergötzen, liegt wohl in dem Umstande, dass die Posse vom hiesigen Hoftheater, bis auf den Carneval und wenige andere Gelegenheiten, gänzlich ausgeschlossen ist; dieses edlere Genre soll sie ersetzen.

Die vielen neuen Opern wie „Der letzte Zauberer", „Die Braut von Azola" u. s. w. haben zum Theil nur eine ganz ephemere Existenz gehabt und sind bei zwei- oder dreimaligen Aufführungen für den Geschmack des Publicums gewiss nicht von Bedeutung gewesen. Dass die Thomas'schen Verballhornungen classischer Stoffe, wie „Hamlet" und „Wilhelm Meister" („Mignon") mit ihrer theils wirklich niederträchtigen Musik der Carlsruher Bühne fern blieben, ist derselben nur als Verdienst anzurechnen; dass hier **noch nie** ein Offenbach'sches Stück gegeben wurde, ist für die hiesige Geschmacksrichtung ebenfalls bezeichnend.
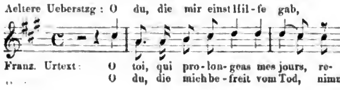
Franz von Holstein's neue Oper „Der Haideschacht" ist zur Aufführung angenommen.
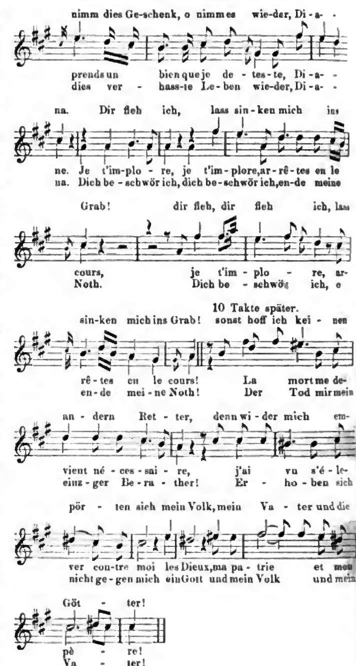
Fügen wir nach der Aufzählung des Repertoires nun noch einige Worte über die Art und Weise, **wie** die bedeutenderen Opern hier gegeben werden, hinzu; wohl nur auf wenigen deutschen Bühnen mögen diese Werke in solcher **Vollständigkeit**, mit so wenigen Strichen gegeben werden, wie hier. Einige Beispiele: Mozart's „**Figaro**" hörten wir hier zum ersten Mal vollständig, mit sämmtlichen Recitativen, ohne Dialog; selbst Basilio's Lied von der Eselshaut fehlte nicht. Mozart's „**Don Juan**" geht ebenfalls vollständig (bis auf die übliche Kürzung des Finales) über die Bühne, Masetto und Leporello werden jeder noch mit einer Arie bedacht; Rossini's „**Barbier**" hörten wir ebenfalls zum ersten Mal vollständig, mit Recitativen von Hermann Levi (Hofcapellmeister) ganz ohne Dialog; Cherubini's „**Medea**" ist auch nach der französischen Originalpartitur vervollständigt worden, während sie die meisten Theater nach der für die Wiener Aufführung, 1806, bestimmten Verballhornung geben. —

Lenken wir unsere Aufmerksamkeit von den leidigen Capellmeisterstrichen auf einen anderen schwarzen Punct in der gewöhnlichen Theaterwirthschaft — auf **die landläufigen Uebersetzungen der italienischen und französischen Urtexte classischer Opern**.
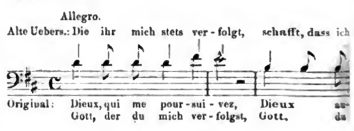
In den nun folgenden Beispielen steht die ältere, allgemein gebräuchliche Uebersetzung obenan, dann folgt der Urtext und endlich die in Carlsruhe übliche unter Beirath des Hofcapellmeister Levi geschehene Uebersetzung von Otto Devrient.
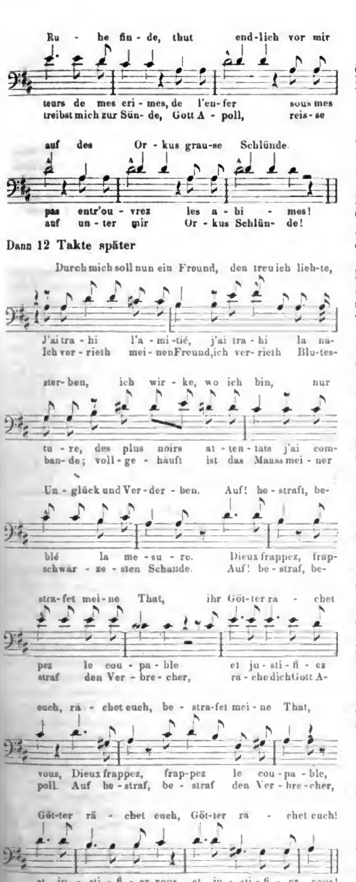
Gluck, „Iphigenie in Tauris", Act I. Arie der Iphigenie.





Das zweite Beispiel geben wir aus der Arie des Orest in D, hier wird gleich zu Anfang die charakteristische Wirkung der verzweifelten Ausrufe des Orest durch die ganz willkürliche alte Uebersetzung vollständig aufgehoben.





Durch mich soll nun ein Freund, den treu ich lieb-te,

J'ai tra - hi l'ami - tié, j'ai tra - hi l'ami-
Ich ver - rieth mei - nen Freund, ich ver - rieth Blu - tes-

Der Mangel an Raum verbietet uns leider, von diesen Verballhornungen, die Jedermann in einem französisch-deutschen Clavierauszug mit leichter Mühe weiter verfolgen kann, noch mehr anzuführen.

Wie sehr der musikalischen Charakteristik auch Mozart's durch die allgemein übliche Uebersetzung seiner Opern Eintrag gethan wird, dafür wollen wir ein Beispiel aus „Figaro's Hochzeit" anführen. In der Arie des Figaro in Cdur, welche nach der gewöhnlichen Uebersetzung mit den Worten anfängt: „Dort vergiss leises Flehn, süsses Wimmern, da wo Lanzen und Schwerter dir schimmern, sei dein Herz unter Leichen und Trümmern" u. s. w. ist während der ersten 42 Takte weder im italienischen Urtext, noch in der Musik von Lanzen, Schwertern, Leichen und Trümmern die Rede, sondern nur von einem kleinen verliebten Taugenichts, von Xarus, Adonis, flatternden Bändern und Rosen. Der erste Theil der Arie schildert den Pagen Cherubino, der zweite Theil den Soldaten, welcher Cherubino werden soll; diese Gegensätze sind sowohl im Urtext als auch in der Musik streng auseinander gehalten. Im ersten Theil wird der lose Page durch spielende Sechszehntheilfiguren der Flöten, Oboen und Violinen charakterisirt, mit dem 42. Takte treten Pauken und Trompeten ein, und von jetzt ab ist längere Zeit nur vom Soldaten die Rede.

Diesen Gegensatz, welcher in der alten Uebersetzung g a n z v e r w i s c h t i s t, hat Hr. Devrient durch die seinige wiederhergestellt, diese ist der von Dr. Jul. Rietz revidirten, kürzlich bei Breitkopf und Härtel erschienenen neuen Partiturausgabe des „Figaro" zum Theil untergelegt: nun sollte man glauben, dass die verehrlichen Theaterdirectionen solche Reformen freudig auf- und annehmen würden, um den längst gefühlten Uebelständen endlich abzuhelfen, — doch die Sänger lernen nicht gern um, die Herren Capellmeister probiren auch nicht gern ohne besondere Noth, und so wird wohl noch v o n v e r s c h i e d e n e n S e i t e n t ü c h t i g u n d o f t g e r ü t t e l t w e r d e n m ü s s e n, bis man an maassgebender Stelle die Mängel der älteren Uebersetzungen einsieht und beseitigt.
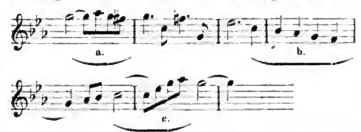
Kritik.

Max Bruch. Rorate coeli. Gedicht aus dem Lateinischen übersetzt von K. Simrock. Für gemischten Chor und Orchester (Orgel ad libitum), Op. 29. Leipzig, Kistner.

Die Signatur der Bruch'schen Werke ist eine fest ausgeprägte und in der musikalischen Welt zu allgemeiner Werthschätzung durchgedrungene, welche sie ebenso sehr vor verfälschender Nachahmung, als vor geringschätzendem Beiseitesetzen schützt; auch das uns

hier vorliegende Werk ist als ein echtes Kind der Bruch'schen Muse unverkennbar. Das „Rorate coeli“ ist eine Composition, welche ebenso durch die Klarheit der formellen Gestaltung fesselt, als durch die innere musikalische Bedeutsamkeit der Motive ihrer Wirkung gewiss ist. Die Eigenschaften, welche die früher erschienene und auch in diesen Blättern bereits besprochene kleinere Messe kennzeichnen, finden wir auch hier wieder: Klarheit und Bestimmtheit der formellen Anlage, langathmige, meistens ausdrucksvolle, sangbare Motive, reich entwickelte Polyphonie und zu alledem noch eine stark hervortretende Vorliebe für diatonisches Klangwesen, ein Zug, welcher mehr oder weniger bei allen denjenigen zeitgenössischen Componisten bemerkbar ist, welche nicht der neudeutschen Schule angehören. Die von dieser letzteren ausgehende häufige Verwendung des chromatischen Wesens, eine Folge der principiell als maassgebende systematische Grundlage hingestellten gleichschwebenden Temperatur ist freilich geeignet, eine reiche, mannichfaltig abgestufte Klangschattirung herzustellen, den Glanz der äusseren Erscheinung zu verleihen; dagegen kann aber auch nicht geleugnet werden, dass jenes, auf einer logisch-strengen, unverrückbaren Gesetzmässigkeit beruhende einfachere, wir möchten sagen reinere System der Diatonik um so mehr auf Verinnerlichung der musikalischen Motive hindrängt, auf eine innere Kraft und Fülle des musikalischen Ausdrucks, welche, auf dem tiefen Sinn jener ewigen Gesetze beruhend, aus diesen geschöpft werden müssen. Dass sich hiermit auch ein reiches, kühnes modulatorisches und harmonisches Gebahren verbinden lässt, das zeigt uns der Meister dieser Richtung, Brahms, in überzeugendster Weise.

Was an der vorliegenden Composition von Bruch eigenthümlich und besonders anziehend ist, das ist die Art und Weise, wie die Polyphonie in den zwei, sich eng an einander schliessenden Sätzen in durchaus charakteristisch verschiedenem Sinn angewandt ist, ein Punct, den wir in den folgenden Zeilen näher entwickeln wollen. Das zu Grunde gelegte, von Simrock aus dem Lateinischen übersetzte Gedicht fleht den Heiland an, unter dem Bilde des vom Himmel fliessenden Thaues aus der Himmelssaal herabzuträufeln und Trost auszugiessen über das irdische Jammerthal. Es ist in jenem alterthümelnden Stil verfasst, welcher in dem Bestreben nach Klarheit und Anschaulichkeit mit Vorliebe zu einer hyperconcreten Schilderungs- und damit zusammenhängend auch gewöhnlich zu einer etwas derben Ausdrucksweise greift, welche, ähnlich den süsslichen Lamentationen der späteren Pietisten-Sänger, mehr den Eindruck der Absichtlichkeit in Bezug auf naive, volksthümliche Redeweise, als den der Ursprünglichkeit naiver, volksmässiger Gefühls- und Anschauungsweise macht. Ein eigentlicher Entwickelungsgang der Gedanken liegt nicht vor, sodass der Componist in der musikalisch vortheilhaften Lage war, die formelle Anlage einzig nach musikalisch ästhetischen Gesetzen gestalten zu können. Die Composition besteht aus zwei Sätzen, welche beide in derselben Tonart (nur geschlechtlich unterschieden — Cmoll und dur) stehen, beide in der Hauptsache ein gleiches Tempo haben (Andante) und welche gleichwohl ganz verschieden charakterisirt sind und zwar durch die wesentlich verschiedene Bedeutung der polyphonen Stimmbehandlung. Ein choralmässiges, durch die üblichen Fermatenschlüsse periodisch gegliedertes Adagio non troppo, Cmoll, ₵, leitet das Stück ein; hier erscheint der musikalische Gehalt in der geschlossenen vierstimmigen Harmonie des Chores vollständig und erschöpfend; das Orchester tritt blos verstärkend und verdoppelnd hinzu. Nach einem Schluss auf der Tonica tritt mit einer kurzen entschiedenen Ausweichung nach Esdur ein Andante con moto auf, der Kern dieses ersten Satzes, welcher, von Esdur ausgehend, über Gmoll und dur und verwandte Tonarten nach Cmoll als der Haupttonart zurückkehrt. Durch diesen ganzen Satz nun zieht sich, fast ohne Unterbrechung ein fortlaufender melodischer Faden, welcher, wesentlich homophoner Natur, sich in mannichfach wechselnden Gängen auf die verschiedenen Stimmen vertheilt, zugleich aber durch andere, ganz selbständige, nur verwandtschaftlich anklingende melismatische Gänge in die übrigen, jeweilig freien Stimmen umspielt, begleitet, unterstützt, verstärkt und verdichtet wird. In allen Stimmen tritt diese selbständige melodiöse Tendenz wesentlich hervor; ein fester thematischer Kern ist aber eigentlich nicht vorhanden. Das folgende Motiv:



nimmt zwar vor den übrigen eine erhöhte Bedeutung in Anspruch, insofern es sowohl im Ganzen als auch in den einzelnen mit a. b. c. bezeichneten Motiven öfter wiederkehrt; als Kernthema aber möchten wir es nicht bezeichnen, weil es an sich zu lang, aus ganz verschiedenen Bestandtheilen zusammengesetzt ist und weil dasselbe nicht in der von dem Begriff eines solchen Grundthemas untrennbaren polyphonen Durcharbeitung in den einzelnen Stimmen auftritt. Die Tendenz des Satzes geht ersichtlich auf den ungehemmten Fluss der melodischen Bewegung, aber dieser Fluss theilt sich meistens in verschiedene neben einander hergehende Arme, deren jeder eine andere Uferlandschaft durchströmt; in seiner Gesammtrichtung und Gesammtwirkung homophoner Natur zeigt sich dieser breite melodische Strom als der Zusammenfluss selbständiger, unabhängiger polyphon bewegter Stimmen; alle flehen sie theils einzeln, theils zusammen den Himmel um den Thau der Heilandssendung an, aber jede einzelne fleht auf ihre besondere Weise; nur in einigen ganz kurzen Anläufen treten die Stimmen zu vereinigter dringender Bitte zusammen, um dann gleich wieder auf eigenen selbstgewählten Pfaden weiter zu gehen. (S. die Partitur S. 8, u. Takt 4, 5

S. 9, Takt 5 ff.). In diesem auseinandergehenden Zusammenwirken der Stimmen als selbständiger Individualitäten bietet der Satz das Bild höchster innerer Bewegtheit, trotz aller Einfachheit der harmonischen Bewegung, trotz der Gemessenheit des Tempos und der rhythmischen Figuration im Orchester, welche nirgends über Achtelbewegung hinausgeht. — Nach einem energischen Schluss in C moll tritt, der Einleitung entsprechend und das Andante symmetrisch umrahmend, der Choral wieder ein, diesmal jedoch in gesteigerter Bewegung, insofern kein Aufenthalt durch die dazwischenfallenden Fermaten stattfindet. (Schluss folgt.)

Biographisches.

August Wilhelmj.

(Mit Portrait.)

Der Zufall will es, dass sich unsere heutige Skizze abermals mit einem Künstler beschäftigt, der seine



August Wilhelmj.

Studien wenigstens zum Theil am Leipziger Conservatorium gemacht hat. Wie der in den vorigen Nummern d. Blts. in Biographie und Bild gebrachte J. S. Svendsen eines der bedeutendsten schöpferischen Talente war, welche jenes Institut unter seinen Schülern gezählt, so darf man bei obengenanntem Künster behaupten, dass

er unter den in dieser Anstalt unter David's Leitung gebildeten Violinspielern dieselbe Rangordnung einnimmt. Kommt nun noch dazu, dass Wilhelmj diese Stellung nicht nur errungen, sondern eine solche überhaupt unter den Violinspielern der Gegenwart unangefochten behauptet, so wird man diese kleine biographische Skizze wohl am Platze und an der Zeit finden.

Victor August Wilhelmj steht gegenwärtig im 26. Lebensjahre. Als Sohn des Rechtsanwaltes Dr. Wilhelmj im Städtchen Usingen bei Frankfurt a. M. erblickte er am 21. September 1845 das Licht der Welt. Das musikalische Talent des Knaben zeigte sich bald, und kam seiner Ausbildung der vier Jahre später stattfindende Umzug der Eltern nach Wiesbaden sehr zu Gunsten, wo er in die Hände des späteren herzoglich nassauischen Hofconcertmeister Fischer gelangte. Schon im 10. Jahre wagte der kleine Geiger sein erstes öffentliches Auftreten, das ihm reichen Beifall der Zuhörer einbrachte. Trotz der immer sichtlicher zu Tage tretenden Fertigkeit auf seinem Instrument und trotz der sonst auch auffällig genug sich zeigenden Befähigung zum Musiker gelang es unserem Künstler doch schwer, den Vater für Verfolgung seiner künstlerischen Pläne zu gewinnen, der seinen Sohn am liebsten einer Universität zugeführt hätte. Seine volle Zustimmung zur Künstlerlaufbahn desselben machte der Vater schliesslich von dem Urtheil eines competenten Meisters über die Befähigung des Sohnes abhängig, und so reiste denn im Jahre 1860 unser Kunstnovize nach Weimar, um Franz Liszt die Entscheidung über seinen zukünftigen Lebenslauf anheimzugeben. Zu seiner Probeleistung hatte er neben einem Ernst'schen Virtuosenstück Spohr's Gesangsscene gewählt. Meister Liszt erkannte natürlich sofort nach den ersten Takten die hohe Begabung; seine Freude über die gemachte Bekanntschaft und das für diese erweckte Interesse liessen ihn den jungen Geiger sogar nach Leipzig begleiten, wo er denselben zunächst den erprobten Händen Ferdinand David's mit der Bemerkung, dass er ihm einen neuen Paganini bringe, zuführte. Hier trat denn Wilhelmj nun gleichzeitig auch als Schüler in das Conservatorium ein, wenn sein Hauptstudium auch fast ausschliesslich nur seiner Geige zugewandt blieb. Von seinen Mitschülern wurde Wilhelmj schon anfangs seines Leipziger Aufenthaltes als ein helles Wunder angestaunt und oft in seiner Wohnung um Extraproben seiner Virtuosität bestürmt. Wahre Triumphe aber feierte Wilhelmj mit dem Vortrag des Ernst'schen Fis moll-Concertes in der letzten öffentlichen Prüfung beim Abgang vom Conservatorium. Wir erinnern uns nicht, bei derlei Gelegenheiten ein stärkeren Beifallssturm erlebt zu haben, als der war, welchen W. mit jenem der Virtuosität so volle Entfaltung vermittelnden Concert hervorrief. Mit Verlassen des Institutes ging für unseren Künstler jedoch der Leipziger Aufenthalt noch nicht zu Ende; derselbe studirte im Gegentheil auch ferner noch, wie schon als Conservatorist, privatim bei David weiter, und dessen Interesse und Liebe für den aussergewöhnlichen Schüler nahm mit der Zeit derart zu, dass er ihn ganz in sein Haus zog. Wenn auch Wilhelmj in der letzten Zeit seines Leipziger Aufenthaltes durch schwere Krankheit gezwungen wurde, seine Studien eine geraume Weile zu unterbrechen, so konnte er doch immerhin im Frühjahr 1865 seine erste Kunstreise antreten.

Es war Holland, wo der junge Virtuos die ersten ausländischen Triumphe feierte, wo er Publicum und Presse durch seine aussergewöhnliche Meisterschaft enthusiasmirte und zahlreiche Ehrenbezeugungen die Folge waren. Das nächste Jahr vermehrten London und die grösseren Städte Englands und Schottlands das Contingent seiner Bewunderer, wie auch sein Auftreten in Paris bei Pasdeloup, der damals mit seiner Liebe zu deutscher Kunst und deutschen Künstlern noch coquettirte, von gleichem Erfolge begleitet war. In letzterer Stadt sah man Wilhelmj vielfach für den nächsten Erben Paganini's an. Eine italienische Reise Ende 1867 trug ihm in Anerkennung seiner trefflichen Wiedergabe classischer Musik die Ernennung zum Protector der Sociéte à del Quartetto in Florenz ein und in Russland ernannte ihn die Grossfürstin Helena Paulowna zu ihrem Kammervirtuosen. Spätere Reisen durch die Schweiz und Belgien, sowie wiederholte Besuche Frankreichs, Englands und, ganz in jüngster Zeit, Hollands vergrösserten und befestigten seinen Ruf als einer der bedeutendsten Violinspieler der Gegenwart. Im eigenen Vaterland hat W. bis jetzt hauptsächlich in Leipzig, Bremen, Hamburg, Cassel, Frankfurt a. M., Aachen, Cöln, Mannheim und Darmstadt Beweise seiner Künstlerschaft gegeben und zwar unter derselben wärmsten Anerkennung der Hörer und Kritiker.

Wilhelmj's Beherrschung seines Instrumentes, rein technisch betrachtet, erklärt allerdings vollständig schon die Erfolge, welche den Künstler überall begleiteten. Ausgestattet mit einer Handbildung, wie sie sich ein Geiger für seine linke Hand nicht günstiger denken kann, hat Wilhelmj die Fertigkeit seiner Finger aber auch zu der denkbar höchsten Vollkommenheit zu bringen gewusst. So wird man beispielsweise Terzen-, Sexten-, Octaven- und Decimengänge anderswo selten noch in derselben Unfehlbarkeit und Reinheit hören, wie auch die Schnelligkeit und Deutlichkeit von ihm ausgeführter einfacher Passagen kaum überboten werden dürfte. Die phänomenalen Eigenschaften dieser linken Hand erleiden nun glücklicherweise auch durch die Bogenführung unseres Geigers keine Einbusse, wie das in manchen Fällen — wir erinnern an Besekirsky — wahrzunehmen ist. Wilhelmj herrscht in derselben Souveränität über den Bogen wie über das Griffbrett; Meister der schwierigsten Stricharten, ist auch in der Cantilene seine Bogenführung musterhaft. Zu allen diesen Vorzügen gesellt sich ein stets durch gesundesten Wohlklang sich auszeichnender Ton und edle Phrasirung. — Liess sich Wilhelmj in der ersten Zeit seiner öffentlichen Laufbahn durch seine eminente technische Fertigkeit oft zu einem blossen Prunken mit dieser verführen, und ging die Berücksichtigung classischer Werke

manchmal mehr so nebenher, so geben seine neueren Kunstreisen in erfreulichster Weise einen Umschwung kund, denn wir finden als bevorzugte Repertoirestücke Bach's Chaconne, Beethoven's Concert etc., wie auch die neueste gute Violinliteratur — Werke von Rubinstein, Bruch und neuerdings Raff — einen warmen Vertreter in ihm findet. Nach den Berichten über seine Befähigung in diesen Richtungen — wir selbst können nur den gediegenen Vortrag Spohr'scher Concerte constatiren — scheint Wilhelmj auch hierin bereits so Hervorragendes zu leisten, dass man bei Aufführung der nach Seite der Technik wie des Vortrags gleich ausgezeichneten grossen Violinmeister der Gegenwart auch ihn wird nennen müssen.

August Wilhelmj hat sich bis jetzt an eine feste Stellung noch nicht gebunden, sondern lebt unabhängig seiner Kunst in dem schönen Wiesbaden.

Tagesgeschichte.

Correspondenzen.

Leipzig, 9. April. Am Charfreitag, den 7. d. M., fand in der Thomaskirche, wie alljährlich, zum Besten des Orchester-Wittwenpensionsfonds eine Aufführung von Bach's Matthäus-Passion statt. Man begeht hier mit der regelmässigen Wiederholung des genannten Werkes, das auch wie kaum ein anderes zu der Bedeutung des Tages passt, einen Act der Pietät, wie man ihn gern allen Werken Bach's zu Gute kommen sehen würde, da trotz der vom Bach-Verein in so einzig vollkommener Weise vermittelten Gelegenheit bisher die praktische Bekanntschaft mit Bach's Cantaten und grösseren Kirchenmusiken immer nur in geringstem Maasse gepflegt wird. Andererseits führt aber auch die regelmässige und gewissermaassen statutarische Wiederkehr einer und derselben Aufführung leicht eine andere Gefahr mit sich, die den ganzen Werth der eigentlich liebevollen Idee illusorisch macht. Das herabdrückende Gefühl des Gewohnheitsmässigen, der Eindruck eines unumgänglichen Zwanges stört und kümmert doch in beträchtlichem Grade die Lust und Begeisterung, mit der ein grosses Kunstwerk aufgefasst und studirt sein will, und daher mag es wohl kommen, dass seit langen Jahren schon die Aufführungen der Bach'schen Matthäus-Passion bei ernsteren und mit dem Werke vertrauteren Kunstfreunden eine Menge billiger Wünsche unbefriedigt gelassen haben. Die diesjährige Wiedergabe war, wir müssen dies um gerecht zu sein erwähnen, besser als manche frühere, aber trotzdem doch nur eine recht mittelmässige, und wenn man an ihr einen besonderen Vorzug hervorheben will, so mag es der sein, dass gar nicht umgeworfen wurde. Man sieht, wie bescheiden selbst ein Leipziger sein kann. Im Uebrigen jedoch würde uns für die Aufführung von wesentlichen Ungenauigkeiten, Unterlassungssünden und positiven Fehlern Material genug zu Gebote stehen. Die Einsätze der Chöre bei den kleinen Nummern sollten, um der Composition, die gerade in ihnen ganz unvergleichlich ist, würdig zu werden, durchweg schlagfertiger, weniger schwunglos und schüchtern gegeben werden. Wenn, wie es hier der Fall, der zahlreiche Chor aus fast lauter gebildeten Leuten besteht, so kann es, nach unserer Ansicht, gar nicht schwierig sein, die Sänger durch ein liebevolles Eingehen auf das Wesen der grossartigen Composition, durch einsichtige Mittheilung der hohen Schönheiten zu einer viel lebensvolleren und geistig mehr beschwingten Wiedergabe ihrer Partien fortzureissen. Und wenn nur ein kleiner Stamm von Sängern für diese charakteristische Auffassung herangezogen wird, so ist dies schon genug. Vielleicht legt man sich in späterer Zeit auch einmal die Frage nahe, ob nicht in den Ensemblenummern die Flöten doppelt zu besetzen seien, vielleicht erleben wir auch einmal eine Aufführung der Passion, in der die Blasinstrumente mit der Orgel zusammenstimmen. Was die Eintritte dieses von Hrn. Papier gespielten Instrumentes bei den kleineren Chorsätzen betrifft, so sind wir zwar über die Correctheit nicht schlüssig, meinen jedoch, dass das vorgreifende Erbrausen der Orgel der Wucht des Choreintrittes entschieden Abbruch thut. Mit Geist und Sinn geschah die Begleitung der Recitative, namentlich die des Jesus durch das Quartett. Auch die Solopartien des Jesus und die schwierige des Evangelisten waren bei Hrn. Behr und Hrn. Wolters, der allerdings seit vorigem Jahre an Stimme verloren, in guten Händen. So innig und keusch, wie Frau Milde ihre Sopranpartie ausführte, haben wir lange in der Kirche nicht singen gehört. Hr. Ehrke befriedigte mit der Wiedergabe der kleineren Basssoli vollkommen. Höchst unsympathisch dagegen war uns der Abgesang, welchen die Altpartie durch Frl. Emma Schmidt aus Berlin erfuhr. Die geehrte Dame ist zwar im Besitze einer sehr umfangreichen Altstimme, die vielleicht auch weniger kernlos tönt, als dies jetzt noch erscheint, aber nach dem dermaligen Stande ihrer technischen Schulung und besonders durch ein etwas überreichliches geistiges Phlegma behindert, für eine würdige Lösung der betreffenden Aufgabe in die Schranken zu treten. Rk.

Bremen. Am Charfreitage d. J. fand in der Domkirche eine grössere Musikaufführung statt, welche u. A. die Werke „Ein deutsches Requiem" und „Triumphlied", nach Offenb. Joh., Cap. 19, für Doppelchor und Orchester von Johannes Brahms brachte. Ersteres Werk ist ebensowohl als ein grossartiges wie für die protestantische Kirche zeitgemässes erkannt, während das zweite neuere Opus seine Rundreise erst beginnt. Es besteht aus einem breit angelegten Chore, dessen Aufbau sich bis zu einer gewaltigen Höhe erhebt und in fortwährender Steigerung bis zum Schluss durch die Wucht der musikalischen Gedanken und deren immer kühnere Entwickelungen und durch die vielstimmige Ausdrucksweise der gewaltigen Orchestermittel einen tief erschütternden Eindruck hervorbringt. Der gut geübte Chor von etwa 200 Mitgliedern und das tüchtige Orchester von 80 Mann vereinigten sich zu einer ganz vorzüglichen Gesammtleistung unter des Componisten sicherer Leitung; dasselbe Lob gebührt zugleich den Solisten, Fr. Wilt, kaiserl. österr. Kammersängerin aus Wien, und Hrn. Otto Schelper, k. k. Hofopernsänger aus Berlin. Während sich Erstere durch kräftigen, herrlichen Metallklang ihrer Stimme und durch eine hohe Leidenschaftlichkeit im Vortrage auszeichnete, wirkte Letzterer durch einfach würdigen, voll- und wohltönenden Gesang auf die Andacht der Zuhörer. Frau Wilt sang ausser den Solopartien im Requiem die Arie von Händel „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" und die Bravourarie von Graun „Singt dem göttlichen Propheten". So vollendet letztere Arie auch vorgetragen wurde, so war die Wirkung derselben durch die Ueberladung mit Trillern bis ins dreigestrichene C hinein, mehr eine sirenenartige als eine kirchlich erbauende. Ein schön von Hrn. Schelper gesungenes Händel'sches Lied mit Orgelbegleitung und der Händel'sche Chor „Seht, das ist Gottes Lamm" dienten noch als wirksame Einlagen. — Nach einer so glücklichen Aufführung fühlt man sich unwillkürlich gedrungen, wenigstens den Dirigenten, HH. Brahms und Reinthaler, dankend die Hand zu drücken, den übrigen Mitwirkenden aber Dank zu sagen. H. S.

Frankfurt a. M. Die beiden letzten Museumsconcerte, das 11. und 12., durch deren Abhaltung sich schon stark das Ende der Wintersaison ankündigt, brachten an Symphonien Spohr's „Weihe der Töne" und die Eroica. Beide sind Werke, deren Inhalt von ihren Verfassern bestimmt bezeichnet ist. Dort handelt es sich um die Absicht, gewisse Situationen des Lebens in Tönen darzustellen, und gefällt sich die Tonmalerei selbst in Nachahmung von kleinlichen Aeusserlichkeiten; hier bilden die Töne den unmittelbaren Ausdruck des Seelenzustandes eines erhabenen und grossen Geistes, wie er uns etwa in dem Bilde eines wahren Helden vorschwebt. Aus dem Vergleich der beiden Meister er-

gibt sich von selbst, wie hoch Beethoven durch Tiefe und Kraft der Idealität, durch seine mit allen Kunstmitteln den Hörer hinreissenden musikalischen Sprache über seinem Kunstgenossen Spohr steht, während doch auch dieser durch seine Art melodischer Erfindung, durch harmonische und contrapunctische Reize, durch Formgewandtheit wie Schönheit orchestraler Behandlung den Namen des Meisters mit Recht beanspruchen darf. Ausgeführt wurden die Werke mit seltener Präcision und feinstem Ausdruck, Vorzüge, die wir auch dem Vortrag der Jubelouverture, der „Egmont"- und der Rossini'schen „Tell"-Ouverture nachrühmen können. Der Dirigent, Hr. Müller, wurde vom Publicum hiefür, wie für seine dem Gelingen aller Concerte gewidmete Sorgfalt und Thätigkeit herausgerufen. Brachte uns das vorletzte Concert durch die freundliche Mitwirkung des Cäcilienvereins und zwar in geschmackvollster Wiedergabe mehrstimmige Gesänge von Bruch, Hauptmann und Mendelssohn, so führte uns das letzte noch eine recht tüchtige Sologesangkraft in Frl. Natalie Carola vor. Dieselbe sang eine Arie aus dem Oratorium „Eli" von Costa, die uns an die Art der Arien aus Mozart's „Idomeneo" erinnerte, und ausserdem Lieder von Beethoven und Schubert. Eine ausgibige, durch italienische Schule gebildete Stimme, gute Intonation und Leichtigkeit der Coloratur prävalirten über die geistige Darstellung der Sängerin. Die Instrumentalsolisten waren Hr. Valentin Müller von hier, welcher mit edlem Ton und meisterhafter technischer Beherrschung das Dmoll-Concert für Violoncell von Goltermann vortrug, sowie Hr. Carl Hallé aus Manchester, der durch Wahl und vollendete Wiedergabe des Mendelssohn'schen Dmoll-Concertes aufs Neue bestätigte, wie jeder Zoll an ihm ein Künstler ist. Seine Solostücke, meist von Heller, hätten wir gern durch bedeutendere, mehr auch dem Virtuosen gerecht werdende Clavierpiècen ersetzt gesehen. — Der Rühl'sche Verein führte unter sorgfältiger Leitung seines Directors Hrn. Friedrich am 6. März Händel's „Judas Maccabäus" auf. Die Solisten waren Frl. Thomae und Frau Rasor von hier (ich nenne ihren Namen, da sie, zwar Dilettantin, sich so tüchtig bewährte), sowie HH. Gunz und Ossenbach. Die Chöre verriethen den Fleiss und Eifer des Studiums. — Der Männerverein Liederkranz gab am 16. März einen grossen musikalischen Abend; die Männerchöre, eine reiche Auswahl vaterländischer Gesänge von Klein, Weber, Kreutzer, Zöllner, Speyer und Gellert, Letzterer der wackere Dirigent des Abends, bildeten eine Art Sieges- und Friedensfeier. — Der Orchesterverein, unter Leitung des Hrn. Carl d'Ester, führte vor einem kleineren Kreis seiner Freunde Haydn's Symphonie in C und Ouverture zu „Tancred" auf. Eine junge Dame, Frl. Louise Kessler, Schülerin der hiesigen Musikschule, spielte recht brav den ersten Satz des Gmoll-Concertes von Moscheles, sowie „Wiegenlied" von Dreyschock und Scherzo in Bmoll von Chopin. — Ein Privatconcert des Hrn. Musikdirector Eliaton, in welchem namentlich Hr. Theodor Wachtel die Aufmerksamkeit auf sich zog, und ein solches des jugendlichen Pianisten und Schülers von Tausig, Hrn. Herzog, unterstützt durch Frau Barnay-Kreutzer und Hrn. Val. Müller, sollen mit dem Zeugniss bemerkenswerther Leistungsfähigkeit ausgestellt den Schluss meines diesmaligen Monatsberichtes bilden. H. H.

München, 4. April. Die letzte Soirée der kgl. Vocalcapelle bot in einzelnen Nummern ihres Programmes grosse Genüsse, zu deren schönsten wir ein „Miserere" von Leo und ein „Crucifixus" von Lotti zählen. Warmes Interesse erregten die Claviervorträge des Hrn Heinrich Barth aus Berlin, welcher in München zum ersten Male öffentlich spielte und der durch die tadellos wiedergegebenen Variationen von Beethoven und eine ganz eminent ausgeführte Chaconne von Händel das ihm fremde Publicum zu ungetheiltem, aufrichtigem Beifall hinriss. Der edle Vortrag, die durchgebildete Technik, welche jede Reclame verachtet und durch ihre Ruhe dem Spielenden eine eigenthümliche Würde verleiht, nahmen sehr für Hrn. Barth ein, sodass man mit Freude seinem zweiten Auftreten entgegensieht. Eine andere neue Erscheinung war der Baritonist Hr. Harlacher aus Stuttgart, welcher zwei geistliche Lieder von Schütz und Beethoven einfach und weihevoll vortrag. Nächst dem schönen Portamento ist die deutliche Aussprache sehr an dem jugendlichen Sänger zu rühmen. — Gestern fand ein Concert der Musikalischen Akademie statt, welches endlich einmal den Odeonssaal annähernd wie in fernen Jahrgängen füllte. Das Programm bestand aus 1) Ouverture zur Oper „Genoveva" von Schumann, 2) Concertarie von Beethoven, „Ah perfido", von Frau Förster mit guter Schule, aber nicht mehr frischer Stimme gesungen (auch war das erste Tempo des Adagio zu langsam), 3) Concert für 2 Violinen, Violoncell und Orchester von Händel, ein herrliches, liebenswürdiges Stück, 4) Lieder von Brahms und Schumann, von Frau Förster etwas theatralisch vorgetragen, 5) Sinfonica eroica von Beethoven. M.

Concertumschau.

Barmen. Am 1. April von Hrn. A. Krause geleitete Aufführung von Bach's Matthäus-Passion unter Mitwirkung der Damen Frau A. Lissé aus Elberfeld (Sopran), Frl. Ad. Assmann (Alt), sowie der HH. C. Schneider aus Rotterdam (Tenor), J. Bletzacher aus Hannover (Bass), G. Ewald aus Leipzig (Orgel) und F. Seiss (Violinsolo).

Bremen. 11. Privatconcert: Sinfonia eroica von Beethoven, „Freischütz"-Ouverture von Weber, Violinconcert von Bruch (Hr. Jacobsohn), Gesangssoli (Frl. Regan).

Carlsruhe. Concert am 2. April: Sinfonia eroica von Beethoven, „Hallelujah" von Händel (Frl. Murjahn), Violoncellconcert von A. Lindner (Hr. W. Lindner), „Kampf und Sieg" von Weber.

Chemnitz. 12. Symphonieconcert unter Direction von Müller: Ddur-Symphonie von J. S. Svendsen, Sinfonie concertante für Violine und Viola von Mozart (HH. Müller und Kaiser) etc. — Von Hrn. Director Schneider geleitete Musikaufführung in der St. Jacobikirche am 7. April: Bach's von Esser instrumentirte Passacaglia, Kirchenarie von Stradella (Frl. Gutzschebauch aus Leipzig), Arie von Mendelssohn (Hr. Schmidt aus Leipzig), Ein deutsches Requiem von J. Brahms.

Eisenach. Concert des Kirchenchors am 6. April: Präludium und Fuge von Walther und Pastorale von Bach für Orgel (Hr. Krause), „Ehre sei Gott in der Höhe", achtstimmiger Chor, und „Sei getreu bis in den Tod", Arie von Mendelssohn, „Herr, bleibe bei uns" von Müller-Hartung, „Ave Maria" von Liszt und weitere Vocalcompositionen von Prätorius, Bortniansky, Reissiger und Meyerbeer. Ein uns vorliegender Bericht über dieses Concert ist besonderen Lobes voll über die Chorleistungen.

Genf. 7. Concert des Nationalorchesters: 3. Symphonie von Mendelssohn, Vocalsoli (Frl. Burenne), Violoncellsoli, u. A. Davidoff's Hmoll-Concert (Hr. Krumbholz aus Stuttgart).

Goes. Musikabend des Frauen-Gesangvereins mit anerkennenswerthem Programm: Drei- und vierstimmige Chöre von Brahms (aus Op. 44), Hiller (aus Op. 123) und Reinecke (aus Op. 100), Gesangsduette von A. Rubinstein, Claviersoli von St. Heller, Henselt, Jensen und Seeling etc.

Hannover. Kirchenconcert am 7. April: Motette (in D) von Jos. Haydn, Messe (in C) von Beethoven.

Lindau. Geistliches Concert in der St. Stephanskirche am 24. März mit Chören von Händel, Klein, Mendelssohn und Palestrina, dem Duett „O Friede, reich an Heil des Herrn" von Händel, Arien von Händel und Rosetti, Orgelsoli von Bach und Mendelssohn und Kirchenarie für Viola mit Orgel von Stradella.

Linz. Feier des fünfzigjährigen Bestehens und Beethoven-Jubiläum des Musikvereins am 2. April mit Beethoven'schen Werken: „Fidelio"-Ouverture, Violinconcert (Hr. Krancevics aus Wien), Clavierphantasie Op. 80 (Hr. W. Gericke), Symphonie No. 9.

Mannheim. Am 28. März Aufführung von Händel's „Josua" durch den Musikverein.

Ofen. 13. Concert der Sing- und Musikakademie: „Salve Regina" von Hauptmann, Brautlied für Soli und Chor von Jensen, Jupiter-Symphonie von Mozart, „Die heilige Nacht" von Gade, „Die Allmacht", von Liszt für Männerchor und grosses Orchester eingerichtetes Lied von Schubert.

Prag. 3. Conservatoriumsconcert am 4. April mit folgendem bemerkenswerthen Programm: „Prometheus"-Ouverture von Bargiel, Violoncellconcert von Eckert (Hr. Popper), Orchestervariationen von Wuerst, Emoll-Scherzo für Orchester von C. Goldmark, Adagio aus dem Dmoll-Violoncellconcert von

Popper (der Autor), 2. Symphonie von Ch. Gounod. — Am 9. April von Dr. Lud. Procházka geleitete Aufführung von Liszt's Szegzarder Vocalmesse mit für vier Harmoniums eingerichteten Fragmenten aus desselben Autors symphonischer Dichtung „Die göttliche Komödie" als Einlage nach dem „Credo" der Messe.

Schwerin. 4. Abonnementconcert: Adur-Symphonie von Mendelssohn, „Erlkönigs Tochter" von Gade", „Frithjof" von M. Bruch.

Stuttgart. Aufführung des „Vereins für classische Kirchenmusik" am 7 April: Passionsmusik von G. F. Händel.

Torgau. Rede- und Entlassungsactus im Gymnasium: „Am 3. September", von C. Reinecke, „Das Lied vom Kronprinzen", von O. Claudius etc.

Wien. Compositionen-Aufführung von C. D. v. Bruyck: Claviertrio, Makamen-Gesänge (Hariri-Rückert), Pianofortestücke: a) Capriccio, b) A la Marcia, c) Variationen über ein Originalthema. — Concert des Violinisten Hrn. Rob. Heckmann aus Leipzig: Claviertrio in Dmoll von Schumann, Präludium und Fuge in Gmoll für Violine von Bach, Violinsonate in Bdur von Händel, Phantasiestück für Pianoforte und Violine von Stockhausen, Vocalsoli von Scarlatti, Lotti, Mozart und Schumann (Frl. Schmerhofsky).

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Frl. Louise Lauterbach vom deutschen Landestheater zu Prag wurde kürzlich für dramatische Rollen an das hiesige Kroll-Theater engagirt; die junge talentvolle Sängerin debutirte am 5. d. M. mit Erfolg als Recha in der „Jüdin". An demselben Tage debutirte im Réunion-Theater Hr. Sigismund Kaufmann aus Lemberg in Flotow's „Martha". Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater erringt Frl. Meinhardt in Offenbach'schen Operetten billige Erfolge.— **Bremen.** Am 9. d. M. („Afrikanerin") eröffnete Frau Marie Wilt von der Wiener Hofoper ihr hiesiges Gastspiel. — **Breslau.** Im Lobe-Theater setzen Hr. Witte und Frl. Chorherr ihre Gastdarstellungen in Offenbach'schen Operetten fort. Am 10. d. M. gesellten sich zu den beiden Vorgenannten noch Hr. Emil Hampl vom grossherzogl. Hoftheater zu Schwerin und Hr. Stephan vom Stadttheater zu Chemnitz. Im Stadttheater eröffnete Hr. Heinrich Sontheim am 18. d. M. als Eleazar sein hiesiges Gastspiel und trat ferner am 10. als Masaniello auf. — **Cöln.** Hr. von Bignio vom Hofoperntheater zu Wien eröffnete hier am 3. d. M. als Wolfram im „Tannhäuser" sein Gastspiel. Tags darauf begann auch Hr. Gustav Walter, ebenfalls von der Wiener Hofoper, als Faust sein hiesiges Gastspiel. Als zweite Gastrolle gab Hr. Walter am 9. d. M. den Raoul in den „Hugenotten". — **Frankfurt a. M.** Im Stadttheater gastirte am 2. d. M. Frl. Paumgartner vom Hoftheater zu München als Recha in der „Jüdin". Im Thalia-Theater eröffnete Frl. Lina Mayr aus St. Petersburg am 1. April als Boulotte im „Blaubart" ein längeres Gastspiel. Am 10. d. M. gab Frl. Mayr bereits ihre 6. Gastrolle. — **Hamburg.** Nachdem Hr. Sontheim am 2. d. M. noch den Robert in „Robert der Teufel" gegeben hatte, beschloss er am 4. d. M. als Eleazar sein hiesiges Gastspiel. Hr. Nachbaur aus München hat sein Gastspiel bereits am 5. d. M. als Lohengrin mit sehr günstigem Erfolge eröffnet. Am 9. liess Hr. Nachbaur als zweite Gastrolle den Walther in den „Meistersingern" folgen. Am 10. gastirte hier Frl. Thoma Börs als Margarethe in Gounod's „Faust". — **Magdeburg.** Am 5. d. M. trat Hr. Theodor Wachtel hier als Postillon von Lonjumeau auf. — **München.** Der vor ungefähr zwei Jahren mit sehr hoher Gage und zehnjährigem Contract für Wagner'sche Heldenrollen an die hiesige Hofoper engagirte Tenorist Hr. Bachmann, der bekanntlich bald darauf seiner Stimme verlustig ging, hat sich nun endlich bereit erklärt, gegen Empfang einer bedeutenden Entschädigungssumme auf die Lösung seines Contractes einzugehen. — **Stuttgart.** Frl. Schröder vom Stadttheater zu Breslau eröffnete am 10. d. M. hier als Margarethe von Valois in den „Hugenotten" ein Gastspiel. — **Weimar.** Am 10. d. M. („Barbier von Sevilla") gab Impresario Pollini mit seiner italienischen Operngesellschaft im hiesigen Hoftheater ein einmaliges Gastspiel. — **Wien.** Am 1. d. M. eröffnete Hr. Carl Adams im hiesigen Hofoperntheater in Gounod's „Faust" ein Gastspiel. Als zweite und dritte Gastrolle folgten am 9. der Vasco („Afrikanerin") und am 11. der Edgar („Lucia von Lammermoor"). In letzterwähnter Oper begann ausserdem noch Frl. von Murska aus London ihr hiesiges Gastspiel. Hr. Carl Hill vom grossherzogl. Hoftheater zu Schwerin eröffnete sein bereits früher erwähntes Gastspiel im hiesigen Hofoperntheater am 10. d. M. als Wolfram im „Tannhäuser".

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 5. April: „Christe, du Lamm Gottes", von M. Hauptmann. Am 6. April: „Wir drücken dir die Augen zu" von J. G. Schicht. Am 8. April: 1) „Ite noctes" (nach „Lauda sion") von A. Tottmann. 2) „Ehre sei dir, Christe", von Schütz. Am 10. April: 1) „Kyrie" und „Gloria" von Haydn. 2) Hymne von Mozart. — b) Nicolaikirche am 9. April: 1) „Kyrie" und „Gloria" von Haydn. 2) Hymne von Mozart. — **Breslau.** St. Elisabethkirche am 7. April: „Der Tod Jesu", Oratorium von Graun. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 26. März: 1) „An dir hab ich gesündigt", von Allegri. 2) „Jerusalem, Jerusalem", von Biordi. 3) „Adoramus" von Palestrina. Am 2. April: „Auf Gott allein", von Mendelssohn. Am 6. April: 1) „Jerusalem, Jerusalem, die du tödtest die Propheten", aus „Paulus" von Mendelssohn, für Doppelchor bearbeitet von H. Giehne. 2) „Schmücke dich, o liebe Seele", von J. Crüger. 3) „Liebe, die für mich gestorben", von Mozart. 4) „Preis und Dank sei dir, o Christe", von Palestrina. 5) „Auf Gott allein will hoffen ich", von Mendelssohn. 6) „Heilge Wunden jener Stunden", von Bortniansky. 7) „Jesus Christus ward für uns", von F. Anerio. 8) „Heilig, heilig ist Gott", von Bortniansky. 9) „O gütger Jesu", von T. Baj. Am 7. April: 1) „Wenn ich einmal soll scheiden", von Bach. 2) „O vos omnes", von Vittoria. 3) „Tenebrae factae sunt", von M. Haydn. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 7. April: „Tenebrae factae sunt", von M. Haydn. Am 9. April: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", von J. M. Bach. Am 8. April: Ostercantate von F. Schneider. — b) St. Jacobikirche am 7. April: „Tenebrae factae sunt", von M. Haydn. Am 9. April: Ostercantate von F. Schneider. Am 10. April: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", von J. M. Bach. — **Dresden.** Kirche zu Neustadt am 7. April: Messe für Männerstimmen (Chor und Soli) und Orchester von J. G. Müller. — **Magdeburg.** Domkirche am 7. April: 1) Improperien von Palestrina. 2) Graduale von M. Haydn. 3) „Jesu', dir sei ewig Preis", von Gumpelzhaimer. Am 9. April: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", von M. Bach. Am 10. April: „Es strahlen hell die Gerechten", von Mendelssohn. — **Prag.** St. Josephskirche der Kapuziner am 7. April: 1) „Stabat mater", von Palestrina. 2) „Miserere" (achtstimmig) von Leonardo Leo. — **Torgau.** Am 9. April: 1) „Preis dem Todesüberwinder", von Fr. Schneider. 2) „Ave verum", von Mozart. 3) „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", von M. Bach. Am 10. April: „Die Güte des Herrn ist, dass wir nicht gar aus sind", von Rolle. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 9. April: 1) Messe in F von Joh. Herbeck. 2) Graduale („Haec dies") von Jos. Haydn. 3) Offertorium („Terra tremuit") von Eybler. Am 10. April: 1) Messe in C, 2) Graduale („Surrexit") und 3) Offertorium („Domine Deus") von L. Rotter. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 4., 5. u. 6. April: Lamentationen von verschiedenen Componisten. Am 9. April: 1) Festmesse von Gyrowetz. 2) Graduale von Mozart. 3) Offertorium von Schubert. Am 10. April: 1) Krönungsmesse von Mozart. 2) Graduale (Tenorsolo) von Joh. Krall. 3) Offertorium (Sopran- und Violinsolo) von Proch. — c) Dominicanerkirche am 8. April: 1) „Te Deum" in D von W. Horak. 2) „Regina coeli", von Mozart. 3) „Tantum ergo" (fünfstimmig), von J. Skraup. Am 9. April: 1) Krönungsmesse von Mozart. 2) Graduale (Sturmchor, von Eybler. 3) Offertorium („In Deo

speravit", Chor) von L. Rotter. Am 10. April: 1) Festmesse in C von Reissiger. 2) Graduale (Duett) von L. Rotter. 3) Offertorium (Altsolo in Es) von Telle. — d) Italienische Nationalkirche am 4., 5. und 6. April: Lamentationen von verschiedenen Componisten. Am 8. April: „Regina coeli", von R. Führer. 2) „Te Deum" in C von L. Rotter. 3) „Tantum ergo", von Hummel. Am 9. April: 1) Grosse Messe in B von Wittassek. 2) Graduale (Bassolo) von L. Weiss. 3) Offertorium (Kirchenarie) von Alessandro Stradella. 4) Sopransolo („O salutaris") von Joh. Krall. — e) K. k. Universitätskirche am 8. April: 1) „Te Deum" in D (mit Männerquartett) von R. Führer. 2) „Regina coeli", von Schubert. 3) „Tantum ergo", von Josef Wolf (Domcapellmeister in Raab). Am 9. April: 1) Messe von R. Führer. 2) Graduale (Sopransolo) von L. Weiss. 3) Offertorium („Confitemini", Chor) von Zsasskowsky. — f) Pfarrkirche zu St. Carl am 8. April: 1) „Te Deum", von Wittassek. 2) „Regina coeli", von Cherubini. Am 9. April: Paukenmesse in C von Jos. Haydn. Am 10. April: Messe in B von R. Führer. — g) Pfarrkirche zu St. Ulrich am 7. April: „Hiob", Oratorium von Weinzierl. Am 9. April: 1) Nelson-Messe von Jos. Haydn. 2) „Tantum ergo", von Blumenthal. 3) Graduale (Sturmchor) von Haydn. 4) Offertorium (Duett für Sopran und Alt) von L. Weiss. Am 10. April: 1) Messe in C von Drobisch. 2) „Tantum ergo", von Carl Fischer. 3) Graduale von Winter. 4) Offertorium (Bassolo mit Chor) von Führmann. — h) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 7. April: „Christus am Oelberg", Oratorium von Beethoven. Am 8. April: „Stabat mater", von Pergolese. Am 9. April: 1) Messe in As von Méhul. 2) Graduale (Duett für Sopran und Bass) von L. Weiss. 3) Offertorium (Sturmchor) von Eybler. 4) „Tantum ergo", von Abbé Stadler. Am 10. April: 1) Messe in G von Haydn. 2) Offertorium („O salutaris hostia", Tenorsolo in G) von J. Krall. — i) Pfarrkirche zu Mariahilf am 9. April: 1) Theresien-Messe von Jos. Haydn. 2) Graduale von Schubert. 3) Offertorium von L. Weiss. 4) „Tantum ergo", von Kloss. Am 10. April: 1) Messe von Schöpf. 2) Graduale von E. Wolf. 3) Offertorium von L. Weiss. — k) Pfarrkirche zu St. Peter und Paul in Erdberg am 9. April: 1) Festmesse von Horak. 2) Graduale (Bassolo) von L. Weiss. 3) Offertorium (Sopran- und Violinsolo) von Proch. 4) „Tantum ergo", von J. Sauer. 5) Vierhändige Orgelphantasie von A. Hesse. — **Zweibrücken**. Friedensfeier in der evangelischen Kirche am 12. März: 1) Jauchzet dem Herrn", von E. F. Richter. 2) Psalm 103 von E. Stein. 3) Lobgesang, von G. H. Rink. Am 7. April: „Siehe, da wir ihn ansahn", von Palestrina. 2) „O Lamm Gottes unschuldig", von Eccard. 3) „Siehe, das ist Gottes Lamm", von J. G. Wecher. Am 9. April: „Macht auf das Thor der Herrlichkeit", von M. Altenburg. 2) „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", von M. Bach. 3) „Christus ist auferstanden", von J. H. Lützel.

Opernübersicht.

(Vom 1. bis 10. April.)

Leipzig. Stadtth.: 1. und 9. Dornröschen. — **Berlin**. Königl. Opernhaus: 1. Don Juan; 2. Joseph in Egypten; 4. Jessonda; 5. Hugenotten; 9. Tannhäuser. Kroll's Th.: 5. Jüdin; 8. Traviata; 9. Troubadour. Réunion-Th.: 1. und 5. Martha; 4. Postillon von Lonjumeau; 9. Wildschütz; 10. Fra Diavolo. Walhalla-Volksth.: 9. Czaar und Zimmermann. Friedrich-Wilhelmstädtisches Th.: 2. und 4. Schwätzerin von Saragossa; 3. und 5. Blaubart; 9. Insel Tulipan; 10. Perichole. — **Bremen**. Stadtth.: 2. Reise nach China (Bazin); 9. Afrikanerin. — **Breslau**. Stadtth.: 3. Troubadour; 6. Fidelio; 8. Jüdin; 9. Wilhelm Tell; 10. Stumme von Portici. Lobe-Th.: 1., 2. u. 4. Schöne Helena; 10. Blaubart. — **Cassel**. Königl. Hofth.: 2. Templer und Jüdin. — **Cöln**. Thalia-Th.: 3. Tannhäuser; 4. Margarethe; 6. Norma; 9. Hugenotten. — **Dresden**. Kgl. Hofth.: 9. Armide. — **Frankfurt a. M**. Stadtth.: 2. Jüdin; 3. Krondiamanten; 10. Margarethe. Thalia-Th.: 1. und 10. Blaubart; 2. und 8. Pariser Leben; 5. Schöne Helena; 6. Grossherzogin von Gerolstein; 7. Banditen. — **Hamburg**. Stadtth.: 2. Robert der Teufel; 4. Jüdin; 5. Lohengrin; 9. Meistersinger; 10. Margarethe; — **Hannover**. Königl. Hofth.: 1. Hans Heiling; 10. Hugenotten. — **Magdeburg**. Stadtth.: 2. und 10. Freischütz; 5. Postillon von Lonjumeau; 9. Tannhäuser. — **Mannheim**. Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 4. Joseph in Egypten; 10. Hugenotten. — **München**. Königl. Hof- und Nationalth.: 10. Tannhäuser. — **Nürnberg**. Stadtth.: 2. Stumme von Portici; 9. Maskenball (Verdi); — **Prag**. Deutsch. Landesth.: 2. Regimentstochter; 5. Lohengrin; 10. Prophet. Czech. Nationalth.: 1. Kryspin a kmotra (Luigi e Fred. Ricci); 9. Robert der Teufel. — **Regensburg**. Stadtth.: 4. Weisse Dame. — **Stuttgart**. Königl. Hofth.: 10. Hugenotten. — **Weimar**. Grossherzogl. Hofth.: 10. Barbier von Sevilla. — **Wien**. K. k. Hofopernth.: 1. Margarethe; 9. Afrikanerin; 10. Tannhäuser. Carl-Th.: 1., 2., 3., 4., 5. und 9. Prinzessin von Trebizonde.

Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), „Prometheus"-Ouverture. (Prag, 3. Conservatoriumsconcert.)

Brahms (J.), Ein deutsches Requiem. (Bremen, Charfreitagsconcert in der Domkirche. Chemnitz, Musikaufführung in der St. Jacobikirche.)

— — Triumphlied, Doppelchor mit Orchester. (Bremen, Charfreitagsconcert in der Domkirche.)

— — Clavierquintett. (Hamburg, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

— — Claviertrio Op. 40. (Leipzig, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Bruch (M.), „Frithjof". (Schwerin, 4. Abonnementconcert.)

— — Violinconcert. (Bremen, 11. Privatconcert.)

Bruyck, (C. D. v.), Claviertrio. (Wien, Concert des Autors.)

Eckert (C.), Concert für Violoncell mit Orchester. (Prag, 3. Conservatoriumsconcert.)

Goldmark (C.), Scherzo für Orchester. (Ebendaselbst.)

Gounod (Ch.), 2. Symphonie. (Ebendaselbst.)

Holstein (F. v.), Claviertrio in Gmoll. (Cöln, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Jensen (Ad.), Brautlied für Soli und Chor. (Ofen, 13. Concert der Sing- und Musikakademie.)

Liszt (F.), „Ave Maria". (Eisenach, Concert des Kirchenchors.)

— — Szegzarder Vocalmesse. (Prag, Musikaufführung im Convictsaale.)

Popper (D.), Adagio für Violoncell mit Orchester. (Prag, 3. Conservatoriumsconcert.)

Raff (J.), „Im Walde", 3. Symphonie. (Wiesbaden, 5. Symphonieconcert.)

Steuer, Symphonie in Esdur. (Nürnberg, 5. Musikvereinsconcert.)

Stockhausen (E.), Phantasiestück für Pianoforte und Violine. (Laibach und Wien, Concerte des Hrn. R. Heckmann.)

Svendsen (J. S.), Symphonie in Ddur. (Chemnitz, 12. Symphonieconcert.)

Wüllner (F.), Violinsonate. (Cöln, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Wuerst (R.), Variationen für Orchester. (Prag, 3. Conservatoriumsconcert.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 10. A. E. Grell's sechszehnstimmige Messe. — Besprechungen (Phantasiestücke von L. Schlösser [Op. 81 33] und Vocalisen von Ferd. Sieber [Op. 85]. — Berichte und Notizen.

— — No. 11. Beethoven als Patriot. (J. Rodenberg's „Das Erwachen der Künste betr.) — Berichte.

Echo No. 14. Besprechungen. — Kunstnachrichten. — Beilage: Berichte und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 14. Mittheilung vom Ableben des bisherigen Herausgebers dieser Zeitung, Emil Bock. — Recensionen (Die Lehre von der Harmonik von M. Hauptmann und Festcantate, Op. 48, von Ph. Tietz). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 15. Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger (Orchesterserenade, Op. 55, von R. Wuerst und Lieder, Op. 32, von R. Radecke).

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Joh. Brahms' neueste Composition, ein doppelchöriges Triumphlied mit Orchester, kam am Charfreitag in Bremen unter Leitung des Componisten zur ersten Aufführung und wird als ein des Meisters vollständig würdiges Werk geschildert, das bald seinen Umzug in Deutschland halten werde. Im selben Concert gelangte gleichzeitig eine weitere Composition dieses Tonsetzers, das Epoche machende „Deutsche Requiem" zur Wiedergabe, welches man am gleichen Tage auch noch in einer anderen Stadt, in Chemnitz, auf das Programm einer kirchlichen Musikaufführung gesetzt hatte.

* Die Helbig'sche Stiftung am Conservatorium der Musik in Leipzig zur Belohnung des Fleisses ist in diesem Jahre Frau Laura Isham aus New-York und den HH. Ludwig Maas aus London, Paul Klengel aus Leipzig, Wilhelm von Kaulbaars aus Petersburg, Joseph Sautier aus Freiburg im Breisgau, Ferdinand Grau aus Cassel und Alexander Kummer aus Dresden zu Gute gekommen.

* Das Leipziger Tageblatt enthielt vor Kurzem eine mit der Unterschrift „Die Ihnen bekannten Unterzeichner des Briefes an Hrn. B. Senff (26. Januar 1871)" versehenen offenen Brief an Hrn. Ed. Bernsdorf. In demselben wird, nachdem man Hrn. Bernsdorf die in seinen Referaten über die im Januar im Gewandhaus stattgefundene Aufführung von Svendsen's Symphonie enthaltenen „Irrthümer bez. der Grösse des Beifalls und der Quelle desselben" nachgewiesen, wörtlich gesagt: „Wir kennen aber den Standpunct, den Sie von Anfang an gegen Svendsen eingenommen, wir wissen, dass Sie für denselben nie ein Wort der Aufmunterung hatten, denn selbst wenn Sie loben mussten, geschah dies, um den Tadel dadurch greller hervorzuheben (z. B. „blendende Orchestertünche" soll ausdrücken, dass der Componist die Behandlung des Orchesters versteht). Wir wissen auch und können es nachweisen, wie wenig Achtung Sie vor den Bestrebungen gewisser Componisten unserer Zeit haben, blos weil diese auf eigenem Wege zum hohen Ziele hinaustreben. Wie stehen Sie z. B. zu Wagner, Brahms etc., wie verhalten Sie sich in Concerten, wo Werke dieser Künstler vorgebracht werden? Durch Wort und Geberde beirren Sie Ihre Umgebung im Urtheil, stören Sie Unbefangene, verletzen Sie überhaupt die Würde des Richteramts, das Sie sich genommen. Mit einem Worte: Sie arbeiten planmässig daran, die Erfolge gewisser Componisten, die Ihnen persönlich nicht behagen und unter welche wir auch Svendsen zählen, auf jede Weise zu verringern und zu verkümmern." — Hr. Bernsdorf hat, wie vorauszusehen war, auf diese Anklage bis jetzt nichts zu erwidern vermocht.

* Der schon vor Jahresfrist gefasste Plan, in Frankfurt a. M. ein neues Stadttheater in grossartigem Maassstabe zu erbauen, ist neuerdings wieder angeregt worden. Es soll zu dem Zweck der Erlangung geeigneter Baupläne eine Concurrenz unter den deutschen Architekten ausgeschrieben werden.

* Rich. Wagner's neueste Schrift „Ueber die Bestimmung der Oper" bildet den Text zu einem Vortrage, welchen der Meister Ende d. M. in der k. Akademie der Künste in Berlin halten wird.

* In den Tagen vom 28. bis 30. Mai findet in Cöln das 48. Niederrheinische Musikfest statt. Auf dem Programm stehen vorläufig: Festouverture von Reinecke, Cantate „Ein feste Burg" von Joh. Seb. Bach, 9. Symphonie von Beethoven, Oratorium „Josua" und Krönungshymne von Händel, „Freischütz"-Ouverture (!) von Weber u. s. w.

* Zur Ergänzung resp. Berichtigung unserer in der vorigen Nummer enthaltenen Notiz über Langert's „Dornröschen" theilen wir noch mit, dass diese Oper nachträglich noch eine warme Besprechung durch Dr. J. Schucht in der „Neuen Zeitschrift für Musik" gefunden hat. — Das „Echo" hat sich in seiner „nächsten Nummer" des Weiteren über dieses Werk noch nicht ausgelassen.

* Die von der Società del Quartetto zu Mailand im vorigen Jahre ausgeschriebene Preisbewerbung, mit einer Ouverture zu Shakespeare's „König Lear" als Gegenstand, ist kürzlich dergestalt zur Erledigung gekommen, dass Sgr. Benedetto Maglione in Neapel den ersten und Sgr. Antonio Bazzini in Brescia den zweiten Preis erhalten hat.

* Die renommirte Schweizer Musikalienhandlung Gebr. Hug in Zürich, Basel und St. Gallen hat vor Kurzem ein neues Zweiggeschäft in Strassburg begründet.

* Thooft's Oper „Aleida von Holland" ist am 29. März zum ersten Mal in Haag in Scene gegangen und hat ebenso wie in Rotterdam und Utrecht grossen Beifall gefunden.

* Das neue, geschmackvoll eingerichtete Hoftheater zu Altenburg soll am 16. April eröffnet werden.

* Am 9. April wurde Verdi's „Maskenball" zum ersten Mal im Stadttheater zu Nürnberg aufgeführt.

* Die Leipziger Sängerin Frl. Marie Klanwell hat in einem Concert der Componistin Frl. A. Hundt in Berlin ganz besonderes Furore mit dem Vortrag einiger von Capellmeister Eckert vorgeschlagenen Lieder von Liszt gemacht. Auffälliger Weise wird aber nun in mehreren Referaten dortiger Zeitungen gerade letzterer Name ganz ungenannt gelassen. Auch eine hübsche Taktik.

* Musikdirector B. Bilse in Berlin wird sich mit seiner Capelle für die Dauer des nächsten Sommers nach Warschau begeben. Im Berliner Concerthause wird er am 1. Mai durch die Capelle von Jos. Gungl aus München abgelöst werden. — Die uns seinerzeit aus glaubwürdigem Munde gewordene Nachricht von einer Endschaft der Bilse'schen Dirigentenherrschaft scheint sich somit nicht erfüllen zu wollen.

* Der Violinist Hr. Rob. Heckmann, welcher in letzterer Zeit unter enthusiastischem Beifall in Graz und Laibach seine hervorragende Meisterschaft geltend gemacht hat, concertirt gegenwärtig mit gutem Erfolg in Wien.

Gestorben. In Venedig starb am 20. März der erste Capellmeister der dortigen St. Marcuskirche, Ant. Buzzola. — Der Chef der renommirten Pianofortefabrik Streicher & Sohn in Wien, J. B. Streicher, ist am 28. v. M. im Alter von 78 Jahren verschieden. — Am 28. März starb im 75. Lebensjahre der Breslauer Dommusicus und Paukenvirtuos Carl Scheer. — Aus Leipzig sind aus der letzten Woche zwei Todesfälle zu nennen. Am 4. April starb im 32. Lebensjahre der durch treffliche Clavierbearbeitungen vorzüglicher Werke, (z. B. Op. 52, 86 und 97 von Schumann) auch in weiteren Kreisen bekannt gewordene Dr. Ph. Lampe, ein in seiner Vaterstadt auch als tüchtiger Violinspieler geschätzter Musikliebhaber, dessen Tod allgemeines Bedauern wachgerufen hat. Etwas später verschied während eines Curaufenthaltes in der sächsischen Schweiz der durch seine eigenen Fabrikate, sowie Reparaturen alter guter Instrumente berühmt gewordene Geigen- und Bogenmacher Ludw. Bausch jun., ein herber Verlust für seine Kunst. — In Fulda starb am 5. April der königl. Seminarmusiklehrer Dr. Georg Andreas Henkel. Veröffentlichte Compositionen, sowie eine grössere Anzahl von Manuscripten für Orchester legen Zeugniss von der Kunstfertigkeit und dem Talent ihres Verfassers ab.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: Jos. Joachim, Zwei Märsche für grosses Orchester. — Ant. Rubinstein, 4. Claviertrio, Op. 85. — Dom. Scarlatti, Zwei Pianofortesonaten, für den Concertvortrag bearbeitet von Carl Tausig. — Isidor Seiss, Zwei kleine Clavierstücke, Op. 9. — S. de Lange, Sonate für Orgel, Op. 5. — F. Doppler, „Judith". Oper. Clavierauszug. — Ant. Deprosse, Drei Balladen für Alt- oder Baritonstimme mit Pianoforte, Op. 32.

In Sicht: Claviersuite, Op. 162, von J. Raff. — Claviersonate in Cmoll von F. v. Holstein.

Berichtigung. In voriger Nummer Seite 226, 2. Sp., 3. Z. von oben muss es heissen „Beethoven hat vor seinem Trio Op. 97 niemals" etc.

Briefkasten. *P. F.* in *Z.* Die Prämien sind vollzählig an das hiesige Oberpostamt abgeliefert worden; reclamiren Sie daher gef. wegen des Schumann-Verzeichnisses bei Ihrer Postexpedition. — *W. T.* in *B.* Die letzte Sendung ist nur leihweise zu verstehen; wir hatten es zu bemerken vergessen. — *G. B.* in *H.* Wir bitten um Ansichtsendung, von der jedoch Claviermusik zu zwei Händen und Männerquartette ausgeschlossen sein müssen.

Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 21. April 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 17.

Beethoven's Claviersonaten.

Ein Beitrag zur Secularfeier 1870.

Von Wilhelm Tappert.

(Fortsetzung.)

7. Sonate Ddur, Op. 10, No. 3. (1798.)

Im 22. Takte des ersten Satzes darf — selbstverständlich — das hohe fis nicht länger fehlen. Moscheles schliesst merkwürdigerweise die aufstürmende Octavenreihe noch in der alten Weise ab:

Die Peters-Ausgabe ergänzt (kleinlaut) die letzte Octave. Fünf Takte vorher (ebenso wie am Anfange des Satzes) bietet sich eine der seltenen Gelegenheiten, mit Fug und Recht in die tiefsten Tiefen der Claviatur hinab zu steigen. Wer das Sub-Contra-A besitzt, soll getrost den Bass so anfangen:

coll' 8va bassa

In der Peters-Ausgabe beginnen die Octaven erst beim fis, Moscheles fügt bereits dem vorhergehenden Viertel das Contra-D hinzu. Wer über ein Clavier von reichlich 7 Octaven verfügt, der statte das Hauptthema jedesmal so aus, wie es Beethoven vermuthlich heute thun würde. Ich glaube, der Meister erklärte sich auch damit einverstanden, wenn Jemand den Hauptgedanken mit beiden Händen durchweg in Octaven spielte. Es ist kein triftiger Grund vorhanden, der rechten Hand so zwischendrein einmal 6 (Takt 2 und 3), dann 2 (Takt 17) einzelne Töne zu geben.

Auch im zweiten Theile ist die absteigende Tonleiter bis zum Contra-D in Octaven weiter zu führen, wie Moscheles frank und frei, Peters jedoch in reservirter Weise vorschreibt. Es finden sich noch mehrere derartige Stellen, ich halte es aber für überflüssig, jede einzelne hier anzuführen. Im Wiederholungssatze des zweiten Theiles muss Takt 15 und 16 die Oberstimme so lauten:

31 Takte später ist der chromatische, in der Weise der alten Bravour-Cadenzen mit einem Triller abschliessende Gang auf folgende Art zu Ende zu führen:

tr

oder



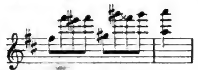
Ich berufe mich hier auf die Fassung, welche dieselbe Cadenz im ersten Theile (dort in Adur) hat.

In demselben Satze, 27 Takte vor dem Wiederholungszeichen, beginnt eine Gradatio (Steigung und

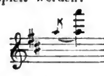
daher Steigerung) gebrochener und durch hinzugefügten Leiteton variirter Octaven, welche sich durch 7 ganze Takte hinzieht und mit dem Abschlusse auf dem hohen a beendet werden soll. Auf dem dreigestrichenen e angelangt (T. 6) musste der Componist von der consequenten Weiterführung absehen und sich — zu helfen suchen. Das geschieht in der Weise, welche die Ausgaben von Breitkopf und Härtel, Peters u. A. beibehalten haben, nämlich:



Schon die ältere Braunschweiger Edition, bei Spehr erschienen, wagt es, die beiden Schlusstakte sinn- und zeitgemäss umzubilden:

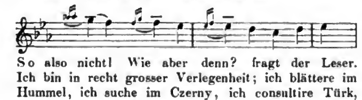


Ihr schliesst sich Moscheles an (Hallberger's Prachtausgabe), und es wäre zu wünschen, dass auch die anderen Herausgeber dem Beispiele folgten. Einleuchtender kann die Nöthigung kaum sein, als hier. Nach meinem Dafürhalten muss aber die letzte Octave so geschrieben und gespielt werden:
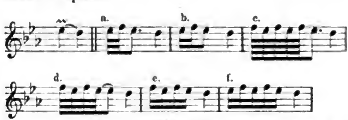


8. Sonate pathétique, Op. 13. (1799.)

Wenn ich diese allbekannte Sonate hier anführe, so geschieht es nicht in der Absicht, irgend welche Zusätze zu machen, es liegt keine Veranlassung vor, die Idee des Tonsetzers irgendwo aus den beengenden Schranken des Instruments zu erlösen. Beethoven hat sich überall nach der Decke gestreckt; mit 7 Octaven hält man Haus, mit fünfen kam er aus. Ich will nichts weiter, als gegen die Verunstaltung protestiren, welcher sich viele Spieler seit geraumer Zeit schuldig machen. Der Protest betrifft die Ausführung der „Manier", deren sich der Componist im Allegro-Satze zur Ausschmückung des zweiten Themas bedient. Weil in neueren Lehrbüchern der Schneller durch das Zeichen ~ angedeutet wird, setzen die Meisten voraus, auch in der Sonate bedeute es nichts anderes als den Schneller. Ist sicher gefehlt! Beethoven will ein kurzes Trillo, und er würde sich gegen die Zumuthung verwahren, Folgendes verschuldet zu haben:



So also nicht! Wie aber denn? fragt der Leser. Ich bin in recht grosser Verlegenheit; ich blättere im Hummel, ich suche im Czerny, ich consultire Türk, Löhlein, Wolf; ich klopfe beim alten Marpurg und bei dem noch älteren Hamburger Bach an, — zwar erfahre ich Viel, doch „sie können mir Alle nicht sagen, was ich erfuhr so gern!" nämlich Gewissheit, einen bündigen Bescheid. Je nach dem Zeitlaufe, je nach dem Einer die Zeichen ~ ~~ ~~~ *) für identisch hält oder nicht, item ob Einer das Trillo mit der Hauptnote zu beginnen oder mit der Nebennote anzufangen verordnet, erhalte ich sehr abweichende Auskunft. Viel Köpfe, vielerlei Sinn! Um mich kurz zu fassen, will ich ohne weiteren Commentar die Möglichkeiten zusammenstellen, welche aus den älteren, hier allein in Betracht kommenden Anweisungen sich ergeben. Die ersten beiden Viertel des zweiten Taktes (es d) sind auf sechsfache Weise zu spielen:



Ich vermuthe, dass von diesen Varianten keine einzige den Beifall des Lesers erhält, am ehesten vielleicht würde man sich mit der zweiten (unter b mitgetheilten) befreunden, aus welcher muthmaasslich die Triole entstanden ist, die heutigen Tages die meisten Anhänger wenn nicht hat so doch verdient:
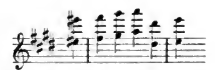


Auf gleiche Weise behandle man die ähnlichen Stellen in den Sonaten Op. 7, 31 und im grossen Trio Op. 97. Ich halte es für keinen glücklichen Einfall, dem Trillo die Versetzungszeichen für die Hilfsnote vorzudrucken, wie das in der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe des Bdur-Trio geschehen ist. Die Spieler, welche derartige Winke überhaupt nöthig haben, dürften infolge der ungewöhnlichen, missverständlichen Art der Andeutung eher verwirrt als belehrt werden. Man urtheile selbst:

9. Sonate Edur, Op. 14, No. 1. (1799.)

Wenn man im ersten Satze den 17. Takt vor dem Schlusse des ersten Theils als maassgebend gelten lässt, so muss die Oberstimme des correspondirenden Taktes im Da capo (T. 27 vor dem Ende des Satzes) nachstehende Umbildung erfahren:

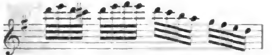
*) Jedes derartige Zeichen gibt ein treues Abbild der Tonfigur. Wie die geknitterte Linie zur graden, wie die Rüche zum Band — wegen dieses Gleichnisses erbitte ich mir einen Extra-Pardon! — so verhält sich der getrillerte Ton zum einfachen.
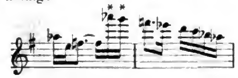


Wie weit der Bass zu verändern sei, ergibt sich aus der angeführten Beweisstelle.

10. Sonate G dur, Op. 14, Nr. 2. (1799.)

Im 21. Takte des Allegro (vom Theilschlusse zurückgezählt) zeigt sich wiederum der Mangel des dreigestrichenen fis. Der Wiederholungssatz ermächtigt uns, diesen Takt zu spielen:



Im zweiten Theile ist dort, wo das Hauptthema in Es dur auftritt, im 5. und 6. Takte eine Wiederherstellung nöthig:
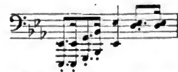


11. Sonate B dur, Op. 22. (1800.)

Im Rondo ist der 35. Takt in Folge der Unzulänglichkeit des Claviers verunstaltet. Er lässt sich nach Maassgabe des entsprechenden Taktes bei der späteren Wiederkehr der Accordfiguration in B dur ohne Mühe correct, d. h. so darstellen:
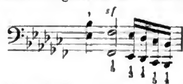


12. Sonate As dur, Op. 26. (1801.)

Bisher empfand man stets nur den Mangel höherer Töne, in dieser Sonate fehlt es unten. Der Trauermarsch, weit über die Grenzen des Claviers hinaus orchestral gedacht*), leidet empfindlich unter dem Zwange, sich nach der Tiefe hin stets innerhalb der damaligen Bannmeile bewegen zu müssen. Die Grundbässe sollen angenscheinlich überall durch Octaven verstärkt werden, mit Ausnahme der Takte 3 und 23, in welchen die Klangfülle durch anderweite Mehrstimmigkeit erzielt wird. Schon im zweiten Takte muss es heissen:



Am dringendsten fordert der 5. Takt vor dem Schlusse des ersten Theiles den Zusatz coll' ottava bassa; zwischen dem Vorhergehenden und dem, was folgt, nimmt sich der gebrochene Des dur-Accord in seiner herkömmlichen Gestalt sehr ruppig und fadenscheinig aus. Ich hoffe, dass die meisten Lehrer schon längst von selbst darauf verfallen sein werden, zu Gunsten der besseren Wirkung ihren Schülern die volle Ausbeute der reichen Mittel, welche das moderne Clavier uns bietet, wenigstens an dieser einen Stelle zu gestatten. Bedenklicher möchte es dagegen Vielen scheinen, auch für eine „Verbesserung" des Ueberleitungstaktes sich auszusprechen:



der beigefügte Fingersatz*) ermöglicht das geforderte Legato, das langsame Tempo die Ausführung überhaupt selbst denen, welche kein Talent zum Octavenspiel und keine Zeit für Octavenstudien haben.

Die As dur-Sonate enthält einige interessante Notizen über den Pedalgebrauch der damaligen Zeit. Weil es, namentlich wegen der „Mondschein-Sonate", nöthig ist, sich über die Bezeichnungsweise Beethoven's zu verständigen, will ich bei diesem nicht unwichtigen Puncte einige Augenblicke verweilen.

Der alte Türk, eingenommen für das Tangenten-Clavier, kennt den Ausdruck Pedal nur in der Bedeutung von Fuss-Clavier**). Einmal spricht er in seinem Werke auch von Zügen, nennt als solche Cölestine, Pantalon, kann aber ihren Gebrauch, im Ganzen genommen, eben nicht empfehlen, weil das Clavier sich leicht verstimmt und der Lernende einen schlechten (hackenden) Vortrag bekommt. Fünfzehn Jahre später war das Pianoforte (Hammerclavier) wegen seiner Ueberlegenheit bereits allgemein verbreitet, und Löhlein's Fortepiano-Schule (7. Aufl., ed. A. E. Müller, 1804) hat für das Aufheben und Fallenlassen der Dämpfer schon die Zeichen „Pedale" und * oder ⊕. In der nächsten Zeit vermehrten sich die „Züge"; alte Wiener Flügel haben deren bisweilen sieben, darunter ein Fagott-Pedal, schnurrigen Andenkens, ein Harfen-Pedal, eines zur Nachahmung von Trommel und Glockenspiel und andere „Kindereien" mehr, wie Czerny sich geringschätzend ausdrückt. Man entschied sich dann eine Weile lang für drei Pedale, nämlich: 1) Das Dämpfungs- oder Forte-Pedal, 2) das Verschiebungs-Pedal (Una corda) und 3) das Piano- oder Flauto-Pedal, durch welches eine mit Tuch

*) „Der Trauermarsch entstand aus den grossen Lobsprüchen, womit der Trauermarsch Paer's in dessen Oper „Achilles" von den Freunden Beethoven's aufgenommen wurde". Ries, Notizen.

*) Dem Einwande, für kleine Hände seien derartige Spannungen unausführbar, lässt sich leicht begegnen. Der Trauermarsch ist nicht für Kinder bestimmt, und die Besitzer kleiner Hände vermögen auch die von Beethoven für die rechte Hand vorgeschriebenen Accorde nicht zu greifen. Wer also die nothwendige Mitgift nicht hat, bleibe vorläufig ganz davon.

**) „Das Pedal (Fussclavier), welches gewöhnlich nur die tieferen zwei Octaven enthält und mit den Füssen gespielt wird, ist ein besonderes Instrument für den Bass zum Clavier". Türk, Clavierschule, Leipzig und Halle, 1789.

belegte Leiste zwischen Hämmer und Saiten geschoben wurde. In Hummel's Clavierschule (1827) sind nur zwei erwähnt, das Fortepedal (⊕ und *) und der Pianozug, für welchen ein Dreieck mit einem Puncte in der Mitte als Zeichen angenommen ist. Die Menge der Pedale mochte es wünschenswerth erscheinen lassen, das erste, wichtigste, fälschlich Fortepedal genannt, auf eine besondere, genauere Weise anzuzeigen, nämlich durch **senza sordino,** ohne, d. h. mit aufgehobener Dämpfung und **con sordino,** die Dämpfung findet wieder statt. Im Anfange unseres Jahrhunderts waren diese Bezeichnungen gar nicht selten; Eins ist mir immer merkwürdig gewesen, dass weder Czerny noch Hummel etwas davon sagen. Kein Wunder, wenn die Ueberschrift der „Mondschein-Sonate" so oft ganz und gar missverstanden wird und selbst hochberühmte Professoren des Clavierspiels nicht mehr wissen, was senza sordino eigentlich heissen soll. Beethoven notirt in den Sonaten Op. 26, 27, 28 nach dem (möglicherweise localisirten) Gebrauche seiner Zeit senza und con sordino, erst in der grossen Cdur-Sonate (Op. 53) findet sich die moderne Schreibweise. Er macht aber ausserdem in der Asdur-Sonate zunächst noch einen feinen Unterschied zwischen sordin**o** und sordin**i**, eine Finesse, welche bisher noch Niemand aufgefallen zu sein scheint. Am Schlusse der 5. Variation heisst es „senza sordini", im Trauermarsche und in den letzten 4 Takten des Allegro liest man „senza sordino". Die Schlesinger'sche neue Ausgabe bringt diese Pedal-Bezeichnungen treu nach dem Original, andere Herausgeber haben gemeint, es sei gleichviel, ob Singular, ob Plural, sordino oder sordini. Die meisten übersetzen Ped. und *, einige schreiben in der Variation und im letzten Satze senza sord., im Marsche jedoch Ped. oder umgekehrt; ja in der Sonate Op. 28, wie ich vorweg bemerken will, finden sich bei Hallberger-Moscheles beide Angaben friedlich neben einander. Welche Mannichfaltigkeit! Was soll aber die subtile Unterscheidung bedeuten? Sie beweist uns, dass Beethoven an seinem Hammerclavier bereits im Jahre 1801 ein Kunstpedal besass, eine Vorrichtung, um nach Gefallen und Bedürfniss die tieferen oder die höheren oder alle Töne ungedämpft weiter klingen zu lassen. Diese meine Vermuthung wird zur Gewissheit erhoben durch eine Notiz von Beethoven's eigener Hand, welche sich in dem Originalmanuscript der Sonate Op. 53 (componirt 1803?) findet. Es heisst dort wörtlich: „NB. Wo Ped. steht, wird die ganze Dämpfung, sowohl vom Bass als Diskant aufgehoben, O bedeutet, dass man sie wieder fallen lasse. „Das Autograph ist (nach Thayer's Angabe) im Besitz des Hrn. Johann Kaffka in Wien. Der Ausdruck ganze Dämpfung besagt, dass man auch die halbe allein gebrauchen konnte. Die Theilung scheint auf dem eingestrichenen des oder es stattgefunden zu haben, wie aus der Sonate deutlich hervorgeht. Für den Trommelwirbel im Trio des Marsches und für die Schlusstakte des Finale genügt die Bassdämpfung, daher senza sordino; in der fünften Variation muss auch die Discant-Dämpfung gelöst werden, also senza sordini.

Leider besitze ich Zachariä's Werk über das Kunstpedal nicht und bin daher ausser Stande, anzugeben, ob der Verfasser davon Kenntniss hatte, dass bereits vor 70 Jahren Anfänge zu seiner zeitgemässen Reform vorhanden waren.

(Forsetzung folgt.)

Kritik.

Richard Wagner, Kaiser-Marsch für grosses Fest-Orchester. Leipzig und Berlin, C. F. Peters. Partitur 1 Thlr. Orchesterstimmen 1 Thlr. $22\frac{1}{2}$ Sgr.

Wenn Einer unter den lebenden deutschen Künstlern berechtigt und berufen ist, das Wiedererstehen Deutschlands in neuer Kraft und Hoheit durch seine Kunst zu feiern, so ist es gewiss Richard Wagner. Lange schon, bevor es galt, die Bedrohung der nationalen Existenz Deutschlands durch die That der Waffen zurückzuweisen, ist Richard Wagner ein Hort deutschen Wesens gewesen gegen alle Unwahrheit und Verkommenheit, wie sie uns namentlich in der französischen Kunst verkörpert entgegentritt. Wagner hat in einer Zeit, in welcher in der Kunst Gesinnungs- und Stillosigkeit herrschte und dem Publicum das Bewusstsein von der Würde derselben so sehr abhanden gekommen war, dass es sie überhaupt nur als sinnliches Genussmittel ansah, in einer Zeit, in welcher die Künstler, da ihnen „der Glaube an die sieghafte Gewalt des Höheren" fehlte, nicht den Muth hatten, solchen Anschauungen thatkräftig entgegenzutreten, — an dem Ideal mit echt deutscher Festigkeit und Unerschütterlichkeit festgehalten und es treu gehegt; er hat sich dabei nicht, wie viele Künstler es thaten und auch noch jetzt thun in den Nebel eines unfruchtbaren rein formellen Idealismus verloren, der, dem wirklichen Leben abgewendet, selbstgenügsam in abgethanen Kunstformen seine Zuflucht suchte, sondern er versenkte sich in das geheime Schaffen und Wirken des nach Erneuerung strebenden guten Genius Deutschlands in dem Schoosse der Gegenwart, und was er da, erst noch als Ideal, gewahrte, das verwirklichte er als Künstler ebenso rein und unverfälscht und in seiner ganzen Fülle und Tiefe, wie in voller edelster und keuschester Sinnlichkeit. Und wenn nun jetzt „die holde Kunst zur That" geworden, so ziemt es wohl vor Allen unserem Künstler, das vollendete Werk nun auch mit seiner Kunst zu schmücken. —

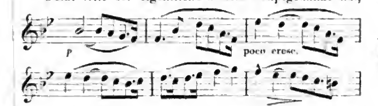
Während wir in Wagner's dramatischen Schöpfungen mittelbar das Wirken deutschen Geistes erkennen, gibt uns Wagner im Kaiser-Marsch gleichsam ein Bild dieses deutschen Geistes, des deutschen Charakters selbst, ein Bild, dessen Grundzüge Kraft und Energie auf der einen, Milde und Innigkeit auf der anderen Seite sind. Und zwar erscheinen diese beiden Seiten nicht in streng abgegrenzter Darstellung, sondern sie entwickeln sich aus einander, alterniren beziehungsvoll mit einander, durchdringen sich, sodass wir ein lebensvoll

bewegtes Ganze erhalten. Die herkömmliche Marschform ist somit aufgelöst und in Fluss gebracht, doch dem allgemeinen Charakter nach, namentlich in der feierlich-festlichen Rhythmik, beibehalten.

Gleich der Hauptgedanke (s. letztes Notenbeispiel, Takt 1—9) ist von wuchtiger Kraft und rhythmisch wie melodisch originell. Mit dem Abschluss auf dem d der Melodie führen die Saiteninstrumente, von den Holzbläsern unterstützt, über einem Paukenwirbel folgende Figur 4 Takte lang auf immer höheren Stufen durch:
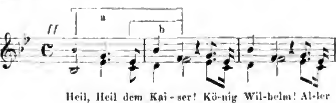
ff
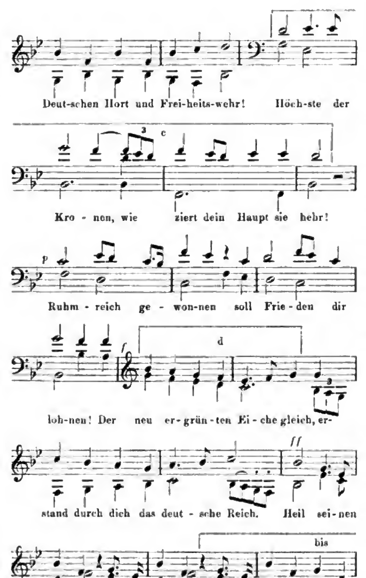
Takt 6—8 des Hauptgedankens wird dann wiederholt, aber nur bis zum Dominantseptimenaccord geführt, worauf die ebengenannte Figur 6 Takte hindurch wieder aufgenommen wird und in einer Fermate auf demselben Accord endet. Die tiefen Blechbläser und Fagotte intoniren hierauf 4 Takte lang, begleitet von immer bewegteren rhythmischen Accenten der Pauken, einen aus den halben Noten b—f bestehenden und dann auch von den Streichinstrumenten aufgenommenen Basso continuo, zu dem dann die Flöten, Hoboen und Clarinetten unisono einen seinem Gehalte nach auf den zweiten Hauptgedanken (s. 2. Notenbeispiel) hinweisenden melodischen Gang ausführen. Hier haben wir allerdings schon einen Gegensatz zum ersten Hauptgedanken; allein derselbe liegt, wie die ganze Instrumentation dieser Stelle beweist, noch in der Charaktersphäre des Pompös-Feierlichen und wird als eigentlicher Gegensatz im strengen Sinne nicht empfunden. — Im 12. Takte dieser Stelle wird nach längerem crescendo forte in dem A dur-Accord abgeschlossen und das gesammte Orchester, ausgenommen die Schlaginstrumente, stimmt in B dur (von G moll ausgehend) die erste Strophe des Chorals „Ein feste Burg" an. Wie glücklich diese Einführung ist, leuchtet ein. In diesem Kernlied sieht der Deutsche die Verkörperung des glaubensstarken und weltüberwindenden Idealismus, der ja auch in den letzten grossen Ereignissen sich als treibende und zum Sieg führende Kraft erwiesen hat. Auf dem F dur-Accord angelangt, beginnt jene kräftig bewegte Figur aufs Neue, an die sich dann wieder das gesangartige Motiv in ununterbrochenem *ff*, von Fanfaren und zugleich einem Basso continuo f—c begleitet, anschliesst und in einen länger durchgeführten punctirten Rhythmus ($^3/_{16}$—$^1/_{16}$) übergeht. Nach dem Schlusse auf dem D dur-Accord wird abermals die erste Strophe des Chorals in Es dur intonirt (von C moll ausgehend), die dann in längerem Diminuendo in B dur cadenzirt. — Jetzt tritt der eigentliche zweite Hauptgedanke auf,
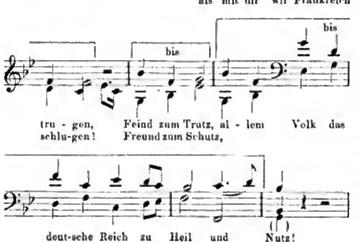




der sich in ununterbrochenem melodischen Zuge fortspinnt. In ihm erkennen wir das nach innen gewendete Wesen des deutschen Charakters, das Gemüthvolle im tiefsten Sinne des Wortes, das Träumerisch-Innige und Zarte. Hier entfaltet Wagner den ganzen reichen Zauber seiner Melodik und Harmonik, wie die Farbenfülle der Instrumentation. Dabei ist die Stimmführung von anziehendster Polyphonie, jedoch der Art, dass sich Alles in einen harmonischen Fluss auflöst. — Zeitweilig lassen Blechbläser das Motiv a aus dem ersten Hauptgedanken oder auch einige gewichtige Accorde in halben Noten erdröhnen (S. 16 ff.), auf welche dann die Holzbläser piano erwidern und wieder in die ruhig dahinziehende Weise einlenken. Immer reicher und bewegter wird das Gewebe. S. 20 begegnen wir, während bis jetzt in diesem zweiten Theile Achtel- und Viertelbewegung vorherrschte, in den Violinen feurig andringenden Sechszehntelfiguren, 2 Takte später lassen die Posaunen 4 Takte des Hauptthemas forte und scharf markirt ertönen, ein Theil der übrigen Bläser geht ebenfalls in scharfe staccato-Rhythmen über, wie zur That auffordernd, während ein anderer, sowie das Streichquartett wieder in zurückhaltendes legato und piano zurücksinkt (letztes Beispiel, c). Dieses Alterniren wiederholt sich, bis S. 24 eine Combination beider Elemente eintritt, aber so, dass der erste Gedanke (in der Gestalt von T. 18—22) ebenfalls zunächst noch legato und piano erscheint. Wir gelangen nun zum Höhepunct des Werkes. In mächtiger Steigerung wird Motiv d, dem noch eine Triole angehängt erscheint, sowie dann der erste Takt dieses Motives allein mit der Triole als letztem Viertel gegen den zweiten Takt allein durchgeführt. Wir haben hier das Bild eines gewaltigen Ringens; schwer und gewichtig, mit Riesenkraft geführt, fallen die Schläge. Wieder ertönt *ff* die erste Strophe des Chorals, der bald auch die zweite folgt. Mit Abschluss dieser letzteren wird das Leben im Orchester immer bewegter, die ersten Violinen und Bratschen ergreifen wieder die Sechszehntelbewegung, während die Bläser abwechselnd kräftige Rufe (Motiv b mit vorausgehender $^3/_{16}$-Note) erschallen lassen. Endlich lichtet sich der Kampf; auf dem Dominantseptimenaccord von B dur concentriren sich die Orchestermassen; nach einem feurigen Anlauf des Streichquartettes intonirt das Orchester folgende Melodie, in welcher wir die bisher verwendeten gedanklichen Elemente zusammengefasst finden:







Das ist ein echter Nationalgesang, in dem sich Kraft, Ursprünglichkeit, Adel und Volksthümlichkeit vereinigen und der dem deutschen Volke so ganz aus dem Herzen und ins Herz gesungen ist, dass wir an seinem Eindringen ins Volk keinen Augenblick zweifeln. Es ist nach Seite der Melodie wie der Worte eine Apotheose der deutschen Nation, auf welche dieselbe stolz sein kann. Denn auch in den Worten kommt das Bewusstsein des deutschen Volkes, seine Bestimmung, ein Hort und Vorkämpfer des verklärten Menschenthums zu sein, in so kerniger, bündiger Weise zum Ausdruck, dass dieselben ganz dazu angethan erscheinen, sich in den Herzen Aller fest einzuprägen. — Ueberblicken wir noch einmal die Entwickelung des Werkes von seinem zweiten Hauptgedanken an, so erkennen wir, wie aus dem Innerlichkeitsleben heraus immer mehr das Princip der That sich Geltung verschafft, erst in einzelnen majestätisch breiten Accorden der Blechbläser, später in immer kräftigeren, bewegteren Rhythmen. Vor dem vollen Durchbruch der That trat uns aber zunächst eine Combination der beiden Elemente entgegen als ein Symbol der Vereinigung von festem Muth, von Tapferkeit und echter Menschlichkeit, wie sie das deutsche Volk in Wirklichkeit in diesen Kampf begleitet hat. Im Kampfe selbst fühlt sich der Deutsche als Führer einer Sache Gottes, ist es Gotteskraft, die seinen Arm stählt, und darum auf dem Höhepunct des Ringens die gewaltige Intonation des Chorals. Als schönste Frucht des Sieges aber begrüsst der Deutsche das neugewonnene Bewusstsein seiner selbst, und wie dieses Bewusstsein in der Wirklichkeit jetzt sein Gegenbild findet, so strömt es nun auch in klar bewusster Empfindung, in der mit dem Wort verbundenen Melodie aus.

Möge denn das Werk, in welchem der Schöpfer ebensowohl der deutschen Nation als sich selbst, seiner Gesinnung wie seiner Kunst, ein schönes Denkmal gesetzt hat, seinen Weg ins Leben nehmen und in diesem Sinne zur Freude und zum Frommen Beider ebenfalls zur That werden.
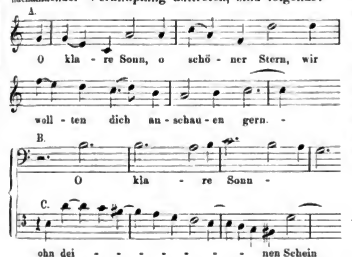
F. Stade.

Max Bruch. Rorate coeli. Gedicht aus dem Lateinischen übersetzt von K. Simrock. Für gemischten Chor und Orchester (Orgel ad libitum), Op. 29. Leipzig, Kistner.

(Schluss.)

Mit dem Schlussaccorde in C dur beginnt unmittelbar der zweite Satz, ein Andante, $^6/_4$; in Charakter und Stimmbehandlung ein wirksamer Gegensatz gegen den ersten, fusst dieser Satz durchaus auf einer festen thematischen Basis und zeigt eine überaus reiche und mannichfaltige Durcharbeitung der Haupt- und Nebenmotive in allen Stimmen. Die Vielheit der einzelnen auf sich gestellten Individualitäten hat sich auf [illegible] Boden einer gemeinsamen Empfindungsweise gesammelt; nun sprechen sich diese einzelnen Stimmen in demselben Sinn und in derselben Form, nämlich der einer reichen polyphonen Verarbeitung derselben Motive aus. Dieser Charakter der Einheitlichkeit macht sich trotz [illegible]

Freiheit und Selbständigkeit der formellen Bewegung der Stimmen in dem Maasse geltend, dass der Componist nunmehr als Gegengewicht eine gesteigerte Beweglichkeit in das Orchester verlegen konnte. Die Hauptmotive, welche gleich anfangs und zwar meist in enger nachahmender Verknüpfung auftreten, sind folgende:



Eine längere Durcharbeitung derselben schliesst in der Dominant-Tonart (G dur) ab; nur entfaltet sich zu den Worten: „Hier leiden wir die grösste Noth" ein modulatorisch reich bewegter Zwischensatz: die Polyphonie tritt zurück; die Stimmen treten in geschlossener Harmonie an einander und verdichten sich endlich, bei immer dringender werdender Noth zu den Worten: „Vor Augen steht der Tod", vorübergehend zum Unisono; der thematische Fluss stockt, immer heftiger drängen die Harmoniefolgen an, die Streichinstrumente wogen auf und ab durch ihren ganzen Tonumfang in aufgeregter (in Violinen und Viola in Sechszehntel aufgelöster) Viertelsbewegung, während die Bläser die wiederholten Angstrufe des Chors: „ach komm" unterstützen. Auf einem Quartsextaccord $\overset{b}{\underset{c}{\text{6}}}$ macht diese Bewegung endlich Halt, und nun ergreift die ganze Masse, wie in plötzlicher energischer Ermannung aus der Verzagung sich emporrichtend, in gemessenen Schritten wieder die thematische Bewegung. Als Hauptsache wird das Motiv B und zwar in der Haupttonart erfasst, zu welchem ein neues Nebenmotiv contrapunctirt:

B.

D.

B.

D.

auf dem Dominantaccord angelangt, ergreifen die Stimmen über dem liegenden G das Motiv A, nehmen sich in gedrängtester kanonischer Folge gleichsam das Wort vom Munde weg und sammeln sich aus dieser zerstreuten polyphonen Bewegung erst über einem Schluss-Orgelpunct auf der Tonica bei den Worten: „O Sonn, geh auf" zu gewichtigem Schluss, Harmonien, welche die Ueberzeugung aussprechen, dass solche Bitte keine Fehlbitte sein könne.

Bruch hat sich mit diesem nicht eben umfangreichen Werk alle Freunde guter Chormusik zu Dank verpflichtet, und wir sind überzeugt, dass die Gesangvereine, denen wir dasselbe hiermit angelegentlichst empfehlen, je länger je mehr darin eine interessante und für die ausführenden Singkräfte zugleich äusserst dankbare Aufgabe erkennen und schätzen lernen werden.

A. Maczewski.

Biographisches.

Notizen über Orlando di Lasso.

Von **F. Rh.**

Wer durch die interessanten Säle des bayrischen Nationalmuseums in München wandert, der wird an einem Pfeiler zwischen hohen, wappengeschmückten Rundglasfenstern einen rothen Marmor-Grabstein sehen, der die Inschrift trägt:

Epitaphem.

Orlandi cineres, eheu! modo dulce loquentes,
Nunc mutos, eheu! flebilis urna premit.
Lassae sunt flendo Charites tua funera, Lasse,
Principibus multum, chareque Caesaribus.
Belgica quem tellus genitrix dedit ingeniorum,
Ingeniorum altrix Boja fovit humus,
Corporis exuvias eadem quoque Boja texit,
Post lustra ac hyemes sena bis acta duas.
Robora, saxa, feras Orpheus, at hic Orphea traxit
Harmoniaeque duces perculit harmoniā.
Nunc quia complevit totum concentibus orbem,
Victor cum superis certat apud superos.

:,: Orlando's Asche, die einst so milde gesprochen,
Wie liegt so stumm sie in klagender Urne geborgen.
Müd weinten, o Lassus, um dich die Charitinnen sich,
Denn theuer warst du den Fürsten und werth dem Kaiser.
Dich zeugte belgische Erde, belgischer Geist,
Doch Bayerland hat dich genährt und liebend gepflegt,
Nun deckt es dir mütterlich zu die Rüstung des Leibes,
Darin du länger denn siebenzig Winter gewandelt.
Die Eichen, Felsen und Thier lockt Orpheus heran,
Doch du zogst diesen an dich mit gewaltigen Tönen.
Jetzt, da du erfüllt hast mit Wohlklang den mächtgen Erdkreis,
Streitest du siegreich im Himmel mit himmlischen Geistern. :,:

Mächtiger und schöner hat wohl nie ein Sohn des Vaters befleckten Namen wiederhergestellt, als dies Orlando di Lasso gethan, auch wenn er Roland de Lattre auf seine Werke geschrieben hätte, wie er im Taufregister zu Mons in Hennegau eingetragen steht. Der Falschmünzerei überwiesen, war sein Vater verurtheilt worden, vor seiner Familie und vor allem Volke mit einer Kette falscher Münzen um den Hals mehrere Male das Schaffot zu umschreiten.

Diese furchtbare Erfahrung veranlasste den talentvollen Knaben, der schon im siebenten Jahre vom Chor der Nicolaikirche aus durch seine reizende Singstimme die Musikfreunde entzückte und in dessen Seele eine Fülle von Harmonie schlummerte, seine Geburtsstadt zu verlassen und der Aufforderung des berühmten Ferdinand Gonzaga zu entsprechen, welcher ihn in seine Dienste nahm und nach beendigtem Feldzuge in den Niederlanden nach Mailand führte. Man findet in den reichen Aufzeichnungen über Lasso grosse Widersprüche nicht nur über sein Geburtsjahr, sondern auch über die Art, wie er in die Dienste Ferdinand Gonzaga's (General im Heere Kaiser Carl V. und Vicekönig von Sicilien) kam, und während die Einen versichern, Lasso sei 1520 geboren und zu wiederholten Malen wegen seiner schönen Singstimme gewaltsam aus dem elterlichen Hause entführt worden, suchen Andere darzulegen, dass sein Geburtsjahr 1532 sei und dass er sich selbst in die Dienste Gonzaga's begab. Mag, hinsichtlich des ersten Zweifels wenigstens, die Geschichte entscheiden, indem sie die Bezwingung Gent's durch Gonzaga mit der Jahrzahl 1540 bezeichnet und wir genau wissen, dass Lasso um diese Zeit als Knabe und Sopranist in das Gefolge Gonzaga's kam und seinen Gönner verliess, als sein Stimmwechsel eintrat. Jahres- und Monatstag seiner Geburt sind jedenfalls weniger bedeutungsvoll, als dass er schon in zartem Alter grossartige, reich contrastirende Eindrücke in sich aufnahm; denn die durch den Vater erlittene Schmach mochte, bei aller Pracht, allem Glanze, dessen Zeuge er am Hofe Gonzaga's war, an seiner jungen Seele nagen. Die im Jahre 1563 zu Venedig erschienene Chronik „Del valorosissimo e gran capitano di tanta prudenza, che à suoi di non hebbe pari“ spricht zwar nur von kriegerischen Thaten desselben und erwähnt den Namen des damals noch weniger berühmten Orlando nicht; doch hat dieser längst einen leuchtenden Strahl der Dankbarkeit auf den mächtigen Helden der Zeit Carl V. zurückgeworfen, gleich wie Titian durch seine Briefe an Federigo Gonzaga Erhebliches zum Ruhme des Letzteren beitrug. Einem zweijährigen Aufenthalt in Neapel bei dem Marchese della Terza, wohin Lasso nach seinem Abschied vom „gran capitano“ durch Constantin Castriotto geführt worden war, folgte die Reise nach Rom, wo sich Orlando mit grösstem Wohlwollen von dem Erzbischofe von Florenz, der eben in Rom weilte, aufgenommen sah. Dieser einflussreiche Gönner empfahl seinen zwanzigjährigen, würdigen Schützling als Capellmeister in die Kirche S. Giovanni in Laterano, deren amtliche Bücher ihn auch als „Maestro di putti in Laterano a Rom 1541“ verzeichnen. Inmitten dieser ehrenvollen Thätigkeit, reich an Erinnerungen, umringt von allem Schönen, was einer Künstlerseele begehrenswerth und zum Schaffen anregend sein mag, traf Lasso ein trüber Klang aus der fernen Heimath: die Nachricht der Krankheit seiner Eltern, und nun drängte die Sehnsucht nach ihnen alle anderen Rücksichten und Empfindungen zurück, sodass er allsogleich Rom verliess, leider aber bei seiner Ankunft in Mons die Eltern nicht mehr lebend traf. Zu rechter Zeit ein treuer Freund ist Gottesgabe. Orlando empfand dies, als er sich in seiner trüben Stimmung von dem kunstsinnigen, geistvollen Edelmann Cesare Brancaccio aufgefordert fand, mit diesem England und Frankreich zu durchreisen. Mochten diese Länder Manches bieten, wodurch Lasso's allgemeine Bildung gefördert wurde, so liessen doch zu damaliger Zeit die Niederländer gerade der Musik die sorgfältigste Pflege angedeihen, sodass man sie die Patriarchen der Musik nannte, und deshalb wählte sich Orlando nach zweijähriger Wanderung Antwerpen zum bleibenden Aufenthalt. War für ihn das Reisen eine Zeit des Säens gewesen, war sein Talent dem jungen Erdreich gleich, auf das die miterlebte Blüthezeit eines Michel Angelo, eines Rafael, eines Benvenuto Cellini reiche Saat warf, so kam nun die volle, fruchtbringende Sommerzeit für Orlando's Schaffen; belebt und gehoben durch den Umgang mit den bedeutendsten Männern, wovon wir nur Einen hervorheben wollen: Nicolas Perrenot, der später als Kanzler Carl's V. unter dem Namen Granvella eine so hervorragende Rolle spielte (und welchem auch Lasso ein im Jahr 1556 bei J. Latio erschienenes Werk „Il primo libro de' Motetti à cinque voci nuovamente posti in luce“ widmete), entstand nun jene lange Reihenfolge grossartiger Schöpfungen, die noch heutzutage gleich mächtigen Säulen und Eckpfeilern vor unserem staunenden Auge stehen. Als sprechende Boten seines Ruhmes durchflogen die gedruckten Compositionen alle Lande und warben auch am Hofe Albrecht's V. um die Freundschaft des kunstsinnigen Bayernfürsten. Dieser Regent, welcher den Grundstein zu der mit Recht hochberühmten Hof- und Staatsbibliothek in München gelegt, leistete für Kunst und Wissenschaft grosse Opfer. Lasso's Werke erregten ihm den Wunsch, den Meister für München zu gewinnen. Das Haus der Fugger (les Focquers, Allemands d'Augsbourg, wie Guicciardini in seiner „Histoire des Pays-bas“ sagt), welches eine mächtige Factorei in Antwerpen besass und durch dessen Vermittelung Albrecht auch aus Italien seine Schätze zu Kunstsammlungen bezog, sollte die Uebersiedelung Lasso's bewerkstelligen und ihn veranlassen, mehrere stimmbegabte Künstler mit sich aus Antwerpen an den bayrischen Hof zu nehmen. Gern entsprach Orlando der ehrenvollen Einladung, die ihm zugleich Garantie bot, dass seine Schöpfungen von nun an unter seiner eigenen Leitung durch eigene, von ihm gewählte Kräfte zu bester Aufführung kämen. Im Jahre 1557 in München

angekommen, rechtfertigte Lasso alsbald im weitesten Sinne das Vertrauen des Herzogs, indem er in kürzester Zeit dessen Capelle zu warmem Leben heranblühen machte. Ausser den von Antwerpen mitgebrachten Sängern waren ihm auch Chorknaben unterstellt, welche später in Lasso's eigenem Hause, das er sich von „Catharina Stainin, Wittib und Burgerin allhie in der Graggenau gelegen erkaufft, und wozu auf fürstlichen Bevelch Ime Orlando zu einer Khauffsteuer inhalt beiliegenden Zetels 1000 Fl. bezalt wurden", nicht nur Unterricht, sondern volle Verpflegung erhielten. (Ein ähnliches Institut für Chorknaben ist in Folge einer besonderen Stiftung seit Kurzem wieder in München ins Leben getreten und wird mit der Zeit bedeutenden Einfluss auf Kirchenmusik mit musikalischer Bildung der katholischen Geistlichen üben.) Der würdevolle Gedanke Albrecht's V., die Busspsalmen David's durch Orlando in Musik setzen zu lassen, bildet heute noch in seiner Ausführung die Bewunderung aller Kunstverständigen von nah und fern; denn dieses Werk, in zwei Foliobänden auf Pergament abgeschrieben, durch den Maler Hans Mielich mit Allem ausgestattet, was der Nation bedeutungsvoll und heilig ist, bildet in der Schatzkammer der bayrischen Hof- und Staatsbibliothek ein wahres Nationalwerk, das von jedem Beschauer mit Ehrfurcht betrachtet wird. Diese musikalische Arbeit Orlando's wurde im nackten Sinne des Wortes in Gold gefasst, denn in den Auszügen der Hofkammerrechnungen findet sich notirt: „Dem Unger (Ungar) Goldschmied um Arbait wegen Beschlagung eines Puechs 764 Fl." (eine Summe, die damals schwerer wog, als heute, da jeder gute Tenorist für einen Gastspielabend 1000 Fl. als Honorar beansprucht). Zur Vervollständigung dieses Werkes ward ein Freund Lasso's, Dr. Samuel Quichelberg, beauftragt, eine Beschreibung und Erklärung der in diesen beiden Prachtbänden befindlichen Rand-Zwischengemälde und Gegenstände zu liefern. Ludovico Bononiensi gibt in seinen „Lettere supra alcune particolarità della Baviera" etc. eine reizende Beschreibung der Auffindung dieses kostbaren Werkes, als man nach Abzug des Schwedenkönigs Gustav Adolph im Archive eine eisenbeschlagene Kiste entdeckte, die diesen Schatz barg. Er blättert in den Bänden herum, findet zu seinem Erstaunen neben den sieben Busspsalmen auch Orlando's Compositionen zu Oden von Horaz, unter Anderen auch das Zwischengespräch des Dichters und Lydia's, dem Meisterstücke der Poesie und Liebe. Ganz naiv schreibt er hierüber: „Da questo vedrete, che non erano tanto di cattivo gusto gli antichi Tedeschi che noi crediamo inculti, aggiungendo l'armonia del canto ai versi più vezzosi dell' antica Roma".

Infolge obgenannter Schöpfung im Jahre 1562 durch Herzog Albrecht zum obersten Capellmeister ernannt, war es Lasso's wärmstes Bemühen, seinem Gönner durch die Widmung eines neuen Werkes den empfundenen Dank auszusprechen, und er begleitete den Band neuer Motetten mit einer lateinischen Zuschrift: ... „ea propter, Heros illustrissime, idemque Patrone clementissime, ut grati animi specimen ergo te declarem ....„ welche von Nürnberg aus datirt, wohin Lasso wohl in Begleitung Herzog Albrecht's gekommen war, als sich dieser mit Gefolge zur Königswahl Maximilian's II. nach Frankfurt begab. Es sei hier gleich bemerkt, dass jene Worte der Grabschrift „claraque Caesaribus" volle Berechtigung haben, da Maximilian II. als Kaiser auf dem Reichstage zu Speyer unangesucht dem Orlando und seinen Nachkommen beiderlei Geschlechtes die Adelswürde und das ritterliche Wappen verlieh. In einem Schreiben d. d. Wien, den 28. August, an Albrecht (wahrscheinlich 1564) scherzte Maximilian: „Die Mess so mir E. L. zugeschickht haben ist nit bess" (bös) und früher einmal: „So hab ich die überschickten Zeitungen wol empfangen samht den orlandischen Gesängen, des ich mich gegen E. L. zum högsten thun bedanken".

Gleich hier wollen wir eine andere Auszeichnung erwähnen, welche Lasso zu Theil ward, als er im Frühling des Jahres 1574 nach Rom reiste, um dem Papste ihm gewidmete fünfstimmige Messen zu überreichen. Gregor XIII. verlieh ihm damals die Würde eines Ritters des goldenen Sporens (de numero participantium) und liess ihn durch die Ordensritter Honoratio Cajetan und Angelo Mazzatosta in der päpstlichen Hofcapelle mit dem Sporn und Schwerte feierlich bekleiden und umgürten. (Reise und Aufenthalt in Rom liess Herzog Albrecht durch Marx und Hans Fugger erlegen laut Rechnung den 1. Mai 1574: „Dem Orlando di Lasso in Rhom 400 Cronen".)

(Schluss folgt.)

Tagesgeschichte.

Correspondenzen.

Breslau, 8. April. Vorgestern brachte die unter Leitung des königl. Musikdirectors Hrn. Dr. Jul. Schäffer stehende Singakademie im Springer'schen Concertsaal Haydn's „Schöpfung" zur Aufführung. Die Chöre waren sorgfältig einstudirt und gingen vortrefflich; auch das Orchester hielt sich recht brav; schade nur, dass durch ein Versehen des ersten Flötisten in der Einleitung zum dritten Theil sich so bedeutende Schwankungen einstellten, dass ein nochmaliges Anfangen dieser Nummer nothwendig wurde. Die Solopartien waren in guten Händen: Hr. Georg Hentschel aus Berlin sang den Adam und den Rafael, Frl. Donniges den Gabriel, Frl. L. die Eva und Hr. Graf D. den Uriel. Der äusserst zahlreiche Besuch des Concertes bewies, dass Vater Haydn in unserer Stadt noch immer viel Verehrer hat.

1—p.

Buenos-Ayres, December 1870. Trotz der drückenden Zeitverhältnisse wollten es sich die Deutschen auch hier nicht nehmen lassen, Beethoven's hundertjährigen Geburtstag feierlich zu begehen. Die deutsche Singakademie veranstaltete zu diesem Behufe am 17. December im Coliseum ein Concert, dessen Programm wie folgt lautete: 1) Ouverture zu „Egmont"; 2) Chor: „Die Himmel rühmen"; 3) Arie aus „Fidelio", gesungen von Fr. Emma Rodenau; 4) a. Adagio aus Sonate Op. 22, b. Türkischer Marsch aus den „Ruinen von Athen", vorgetragen von Hrn. O. Pfeiffer; 5) „Meeresstille und glückliche Fahrt"; 6) Pianofortequartett in

Esdur — 2. u. 3. Satz — die HH. Schmied, Romberg, Dr. Weiss und A. Carius; 7) Arie „Ah! perfido", gesungen von Fr. Bertha Krutisch; 8) Missa solemnis, 1. u 3. Hymnus. An Schwierigkeiten aller Art fehlte es nicht, u. A trafen die von Europa verschriebenen Orchesterstimmen für Messe und „Egmont"-Ouverture nicht rechtzeitig ein, sodass man sich mit Streichquartett, Piano und Harmonium begnügen musste; das Wetter war ebenfalls wenig günstig (25° Wärme), das Concert verlief aber dennoch befriedigend und lieferte wieder den Beweis, wie sehr es sich die Singakademie angelegen sein lässt, deutsche Musik zu pflegen und zu verbreiten. — Die deutsche Singakademie ist überhaupt ein guter Pionier für deutsche Musik, und sind es nicht nur die Classiker, deren Compositionen gehegt und gepflegt werden. So kamen beispielsweise in den beiden letzten Jahren an grösseren Werken zur Aufführung: „Zigeunerleben" und „Requiem für Mignon", von Schumann, Finale aus „Loreley" von Mendelssohn, „Erlkönigs Tochter" und „Frühlingsbotschaft" von Gade, „Das Mädchen von Kola" von Reinthaler, „Schön Ellen" von Bruch etc.

Carlsruhe, 4. April. Das 3. Concert des Cäcilienvereins, welches am 29. März unter Leitung des Hofkirchenmusikdirectors Hrn. Giehne stattfand, war dem „ehrenden Gedächtniss des hundertsten Geburtstages von L. van Beethoven" gewidmet und bot ausschliesslich Compositionen des verewigten Tonheros. Der erste Theil des Concertes bot die Cdur-Messe, welche in höchst befriedigender Weise zur Ausführung gelangte. Chor und Orchester griffen wirkungsvoll ein, und auch die Solisten, die Damen Schneider und Boom und die HH. Scheidweiler und Maurer — sämmtlich vom hiesigen Hoftheater —, boten echt künstlerische Leistungen. Von besonders schöner Wirkung war das „Benedictus" (für Soloquartett und Chor). Den zweiten Theil des Concertes füllten weltliche Compositionen Beethoven's. Der feierliche Marsch mit Chor aus den „Ruinen von Athen", der laut Programm in der „zweiten Bearbeitung mit vermehrtem gesungenem Text für das Festspiel „die Weihe des Hauses" vorgeführt wurde, eröffnete den Reigen. Hierauf folgten zwei von Frl. Schneider ausgezeichnet wiedergegebene Gesänge: „Liebesklage" von Metastasio und „Mignon" von Goethe. Das als No. 4 des Programms folgende Brautlied für Frauenchor mit dem Festspiel „König Stephan", welches hier zum ersten Mal zu Gehör gebracht wurde, erwies sich als recht wirksam. Mit der Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester fand das Concert seinen würdigen Abschluss. Die Pianofortepartie in ebengenanntem Werk wurde von dem königl württembergischen Hofpianisten Hrn. W. Krüger aus Stuttgart verständnissvoll interpretirt, und Chor und Orchester trugen ebenfalls wesentlich zum Gelingen des Ganzen bei. Der Totaleindruck des Concertes war ein durchaus günstiger und vollkommen des Meisters würdig, zu dessen Gedächtniss dasselbe veranstaltet wurde. — L.

Cöln, 7. April. Der hiesige Bach-Verein, gegenwärtig unter Leitung des Hrn. Prof. Eduard Mertke, hat seine diesjährige öffentliche Aufführung am 19. März im Isabellensaale des Gürzenich abgehalten. Das Programm enthielt von Vocalsachen zwei vierstimmige Chöre a capella: „Jesu dulcis" von Vittoria und „Ecce quomodo moritur" von Gallus, sodann zwei grössere fünfstimmige Werke, nämlich ausgewählte Nummern aus der Motette: „Jesu, meine Freude" von J S. Bach und den 110. Psalm „Dixit Dominus" von Leonardo Leo. Die beiden vierstimmigen Chöre wurden ganz vorzüglich executirt, weniger die fünfstimmigen Compositionen. Bei der ohnehin etwas geringen Zahl der Mitwirkenden erwies sich die Fünftheilung als sehr ungünstig; die physische Anstrengung manifestirte sich zu deutlich. Obendrein wurden die Fugentempi sehr rasch genommen, und so war ein klares, anschauliches Tonbild geradezu unmöglich. Uebrigens erregt der Leo'sche Psalm nur geringes musikalisches Interesse. Leo bringt — wie das für seine Lebensepoche (1694—1756) natürlich ist — viel Modernes hinein, aber von einer so primitiven Naivetät, dass es heutzutage nur kunstgeschichtlichen Werth beanspruchen kann. Nicht minder naiv nahmen sich auch einige Tonmalereien aus, z. B. bei der Textstelle „conquassabit capita" etc. klettert der Bass durch zwei Octaven auf den Sprossen eines lange gehaltenen Dreiklanges herum und „schüttelt und rüttelt" auf diese Weise an den Grundvesten des Accordes. Abwechselung in das Concert brachten einige Violoncellpiècen älterer Meister, vorgetragen von Hrn. Jaques Rensburg. Da die Sachen zum Theil von gutem Werthe, jedenfalls aber alle recht dankbar für das Instrument und dabei doch einfach und edel geschrieben waren, so erwarb sich Hr. Rensburg grossen Beifall. — Am 25. März fand wieder ein gemeinsames Concert sämmtlicher hiesiger Männergesangvereine zu wohlthätigen Zwecken statt. Die Leitung hatte Hr Musikdirector Franz Weber. Die Ausführung der einzelnen Pièccen war ganz vortrefflich, aber leider das Programm durchaus auf „zeitgemässen", modernen Compositionen basirt, und was da zusammengeschrieben worden ist, weiss wohl jeder Musiker hinlänglich. Das non plus ultra, was an dem Abend geboten wurde, war jedenfalls „Kriegers Heimkehr" von F. Möhring. Eigentlich kaum glaublich von unserem Männergesangverein, dass er sich mit einer solchen Composition auch nur eine Minute befasst hat! Hübsche Beiträge zum Concert lieferten Pièccen für Clavier und Violine, von den HH. Fr. Gernsheim und Concertmeister Otto v. Königslöw gespielt. — Das herkömmliche Palmsonntagsconcert bot dieses Mal statt der Passion das Requiem von Mozart. Zur Einleitung dienten die Ouverture zu dem Oratorium „Paulus", dann der Chor „Tenebrae factae sunt" von Michael Haydn. Auf das Requiem folgte zum Schlusse die Cmoll-Symphonie von Beethoven. Die Aufführung des Requiem gelang im Ganzen recht gut. Die Soli lagen in den Händen von Frl. Marie Falkner (Sopran) und Frl. Louise Voss, Beide Concertsängerinnen aus Berlin und mit hübschen, gut gebildeten Stimmen begabt. Den Tenorpart hatte Hr. Denner aus Cassel, eine weiche, lyrische Stimme, die etwas zu wenig Kraft entwickelte und ausserdem — wenigstens anfänglich — ein gar zu willkürliches tempo rubato beliebte. Auch der Bassist, Hr. Ad. Schulze aus Hamburg, zeigte nicht die klangvolle Fülle, die männliche Kraft des Materials, die dem grossen Saale angemessen gewesen wäre. Die Durchführung war sonst recht gut und den Intentionen gemäss. — Im Thaliatheater erregt eine Reihe von bedeutenden Gästen erhöhtes Interesse. Den Anfang machte der königl. Kammersänger Hr Theodor Wachtel mit Arnold im „Tell" und — selbstverständlich Chapelou im „Postillon". Beide Male stand der Sänger übrigens nicht ganz auf der Höhe der Situation. Namentlich sein Arnold vermochte keineswegs den kurz vorhergegangenen Arnold unseres ständigen Bühnenmitgliedes, des Hrn. Gustav Warbeck, in Schatten zu stellen. — Darauf begann am 3. April der k. k. Hofopernsänger Hr. Louis v. Bignio aus Wien ein längeres Gastspiel mit Wolfram im „Tannhäuser". Hr. v. Bignio hat sich sofort die ganze Gunst des Cölner Publicums erworben, und gewiss nicht mit Unrecht, denn seine weiche, melodische Stimme, seine vortreffliche Schule, das durchdachte Spiel und dazu eine edle künstlerische Haltung, die auch den Schatten der Coulissenreisserei meidet, — alle diese Eigenschaften verdienen gewiss die höchste Anerkennung. Wir behalten uns für später Genaueres vor. A. G.

Danzig. Die Concertsaison naht ihrem Ende und ist, wie zu erwarten stand, im Allgemeinen wenig belebt gewesen. Ausser einem Cyklus von Triosoiréen der HH. F. W Markull, Fr. Laade und Merkel und den vier Symphonieconcerten unter Leitung des Hrn. Capellmeister Denecke sind aus vorigem Winter besonders noch zwei Aufführungen grösserer Chorwerke unter Leitung des Gesanglehrers Hrn. Fr. Joetze zu erwähnen. Den Hauptinhalt der ersten Aufführung bildete „Der Rose Pilgerfahrt" von Schumann, den der letzten (zur Geburtstagsfeier Sr. Maj. des Kaisers) „Erlkönigs Tochter" von Gade, „Jubilate" von M. Bruch u. A. m.; mit besonderem Beifall wurde Bruch's „Jubilate" aufgenommen. Einen befriedigenden Abschluss fand die Wintersaison durch das am Charfreitag in der Marienkirche von dem Organisten Hrn. Frühling zum Besten der Verwundeten veranstaltete Concert. Fast alle Mitglieder der hiesigen Oper, die sich in dieser Saison durch eine Fülle glänzenden Stimmmaterials auszeichnet, sowie ein grosser Sängerchor (Knaben- und Männerstimmen) hatten sich zur Durchführung des für diese Jahreszeit etwas langen Programms (18 Nummern) vereinigt. Der königl. Musikdirector Hr. F. W. Markull führte die Begleitung der Solopiècen in discreter Weise durch und erfreute ausserdem das Auditorium durch

den Vortrag von Schumann's Fuge über B A C H und des F dur-Pastorale von Bach. Den günstigsten Eindruck machten unter den Gesängen die „Messias"-Arie „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" und die „Paulus"-Cavatine „Sei getreu bis in den Tod", sowie das liebliche Engelterzett aus „Elias", gesungen von Frl. Bussenius, Krüger und Frau Director Lang. Frau Agnes Lang-Ratthey, sonst nur als Offenbach-Sängerin bekannt, überraschte das Publicum durch den Vortrag der „Paulus"-Arie „Jerusalem". Die Arien aus „Elias": „Sei stille dem Herrn" (Frl. Krüger), „Es ist genug" (Hr. Rübsam), aus dem „Messias": „Sie schallt, die Posaun" (Hr. Niering), sowie das „Ave Maria" von Cherubini (durch Fr. Dr. Möller sehr wirksam zur Geltung gebracht) reihten sich den erstgenannten Vorträgen in schöner Weise an. Unter den Chorleistungen sind besonders die Männerchöre von Palestrina, Lotti und Cordans hervorzuheben; der Vortrag zweier Motetten von Grell und Engel für gemischten Chor erfreute den Hörer durch die Frische der Klangfarben in den Knabenstimmen und die Präcision der Ausführung, wogegen die Eröffnungsnummer „Du, dessen Augen" von Graun in Bezug auf Intonation Vieles zu wünschen übrig liess. Im Ganzen jedoch war der Eindruck des Concertes ein guter, und wurde auch in pecuniärer Beziehung durch die vollständig gefüllten Räume der angestrebte Zweck erreicht. E. H.

London. Im Monday-Popular-Concert am 27. März, zum Benefiz der Frau Arabella Goddard, kamen Schubert's Pianofortesonate in B dur, Mozart's Violinsonate in G dur, Mendelssohn's Trio in D moll und Beethoven's Quartett in F dur Op. 135 zur Aufführung, und betheiligten sich an derselben ausser der Benefiziantin noch die HH. Joachim, Piatti etc. Am 3. April wurde die 13. Saison der Monday-Popular-Concerts mit Bach's Concert für 3 Claviere (Fr. Cl. Schumann und HH. Ch. Hallé und Pauer), einem Violinduett von L. Spohr (durch Fr. Norman-Neruda und Hrn. Joachim), Haydn's Streichquartett in F dur Op. 77, No. 2, und mit Vocalwerken (durch Fr. Joachim und Hrn. Santley) geschlossen. — Am 29. März wurde unter Mr. Barnby's Leitung im Oratorienconcert Benedict's „St. Peter" aufgeführt. An demselben Tage fand die feierliche Eröffnung der Royal Albert-Hall statt; 1200 Ausführende, worunter 150 Instrumentalisten, waren, dabei betheiligt, und sowohl die Ausführung von Vocal- und Instrumentalmusikwerken durch diese Massen, als auch die Soli und selbst die bei solchen Gelegenheiten unvermeidlichen Reden bewiesen durch ihre überall gleiche Vernehmlichkeit die ausgezeichnete Akustik des Baues. — In eigenen Concerten traten auf der Tenorist Hr. Sims Reeves, Frau Roney, der Componist Hr. J. L. Hatton. Ausserdem hatte das 3. und letzte Concert des Hrn. Hiller seinen ungestörten Verlauf und brachte ausser minder erwähnenswerthen Werken dessen Pianofortequartett Op. 133 (mit den HH. Joachim, Straus, Piatti). Zur Eröffnung der Industrieausstellung am 1. Mai werden Compositionen von Wagner, Hiller (Marsch), Pinsuti (Choral), Sullivan (Cantate), Gounod (Psalm „An Wasserflüssen Babylon") zur Aufführung kommen, und wird das Programm also ein ganz internationales sein. — Durch die Sacred Harmonic Society kam am 31. März Haydn's Oratorium „Die Jahreszeiten" und am 5. April, wie alljährlich vor Ostern, Händel's „Messias" zur Aufführung, während für das Concert am 14. April Mendelssohn's „Elias" gewählt ist. — Ein interessantes Programm, dessen Fortsetzung in gleicher Richtung recht wünschenswerth erscheint, bot das 2. der Concerte für Kammermusikwerke der modernen Musik mit der Violinsonate F moll, Op. 49, von Ant. Rubinstein (HH. Coenen und Zerbini), dem Pianofortequartett in A dur, Op. 24, von Joh. Brahms (HH. Coenen, Wiener, Zerbini und Daubert) und dem Streichquartett in G moll, Op. 14, von Rob. Volkmann. Im nächsten dieser Concerte, den 21. April, steht die Ausführung des Pianofortetrio D dur, Op. 38, von C. Reinecke durch den Componisten in Aussicht. — Im Crystal-Palace-Concert am 1. April kamen u. A. Gounod's 2. Symphonie (Es dur) und Mendelssohn's Pianoforteconcert in G moll (Fr. Arabella Goddard) zur Aufführung. — Die Royal Italian Opera wurde am 28. März mit „Lucia di Lammermoor" eröffnet, während Mr. Mapleson's italienische Operngesellschaft am 13. April ihre Vorstellungen im Drury-Lane-Theatre unter Mr. Costa's Leitung und die Operngesellschaft im Gaiety-Theatre die Saison mit Lortzing's „Czaar und Zimmermann" beginnen wird. — In der Royal Italian Opera trat den 8. April Fr. Lucca als Margarethe in Gounod's „Faust" auf, während Fr. Adelina Patti für ihr erstes Wiederauftreten am 15. April die Rolle der Amina in Bellini's „Nachtwandlerin" gewählt hat. Erstere, welche seit ihrem letzten Aufenthalte in St. Petersburg gegen bedenkliche Halsleiden zu kämpfen hatte, war unfähig gewesen, der Versuchung eines Honoraranerbietens von 900 L. St. für einen einzigen Monat, welches ihr Hr Morelli gemacht hatte, zu widerstehen. 9.

München, 14. April. Das dritte Abonnementconcert der Musikalischen Akademie brachte am Ostersonntag als Novität eine Suite von Volkmann, welche nicht gefiel. Desto lebhafter interessirte Herrn Barth's zweites Auftreten (Concert von Chopin E moll und Variations sérieuses von Mendelssohn), und wir bedauern, dass dieser junge, vorzüglich gebildete Pianist uns schon verlassen hat um so mehr, als auch sein einfaches Auftreten, dem jedes virtuosenhafte „Genialthun" fremd ist, den wirklich gediegenen Künstler zeigte. Das symphonische Werk des Abends war Mozart's Jupiter-Symphonie. — Die vielen, zum Theil vortrefflich executirten Kirchenaufführungen der Charwoche brachten nur eine Novität: das am Gründonnerstag vom Oratorienverein in der Basilika gesungene Miserere von Friedrich Riegel (Cantor an der evangelischen Kirche hier), ein Werk von kirchlicher Strenge und würdevoller Einfachheit. Ueber die Oper ist nichts Bemerkenswerthes zu berichten, zumal die Erwartungen, die sich an das Auftreten von Frl. Lüdecke aus Schwerin knüpften, getäuscht wurden. Das nächste und letzte Abonnementconcert der Musikalischen Akademie wird uns die neunte Symphonie bringen. M.

Oldenburg. Ueber drei Musikaufführungen haben wir diesmal zu berichten. Die erste, am 8. März, bestand in Kammermusik, woran sich die HH. Hofcapellmeister Dietrich, Concertmeister Engel und Kammermusicus Ebert betheiligten. Zum Vortrage kamen Trio (B moll) von R. Volkmann, Violinsonate (A dur, Op. 69) von Beethoven und Claviertrio (D moll) von Mendelssohn. Das etwas düster gehaltene Trio von Volkmann, obgleich vielen Zuhörern nicht unbekannt, wollte trotz seiner innewohnenden Kraft und Selbständigkeit nicht recht zünden, dagegen erwirkte die Beethoven'sche Sonate den ungetrübtesten Genuss, und das bekannte Werk von Mendelssohn verfehlte nicht, die Zuhörer in eine beschaulich ästhetische Stimmung zu versetzen. Der Vortrag war meisterhaft. — Die zweite Aufführung (das 7. Hofcapellconcert) am 24. März brachte die 4. Symphonie von R. Schumann, die Ouverture zu „Titus" von Mozart, das Concert in E moll für Violoncell von Servais, eine Sarabande von S. Bach und „Tre Giorni" von Pergolesi, letztere Stücke ebenfalls für Violoncell, ausserdem die Arie „Ach, nur einmal" von Mozart und Lieder von Dietrich, Schubert und Mendelssohn. Die poesievolle, schön durchgeführte, charakteristisch und durchsichtig instrumentirte Symphonie rief einen allgemeinen Beifall hervor, wogegen das Concert von Servais als Musikstück auffallend abfiel. Hr Concertmeister Louis Lübeck aus Hamburg hatte dieses Werk zu seinem Hauptvortrage gewählt und damit allerdings seinen Zweck, Virtuosität nach allen Richtungen hin zu entfalten, vortrefflich erreicht. Die Gesangnummern wurden von Fräulein Elisabeth Müller von hier mit schöner, voller Stimme, doch nicht mit freier Entfaltung des inneren Feuers vorgetragen. — Das Orchester liess nichts zu wünschen übrig. — Die dritte Aufführung fand am 29. März statt und brachte in würdiger Ausstattung Haydn's „Jahreszeiten". So schwach dieses Werk in Bezug auf den poesielosen, undramatischen Text ist, so bedeutend die Naivetät, Klarheit, Originalität in der Orchestermalerei. Die Solopartien hatten Frau Katharina Engel von hier (Hannchen), Hr. Opernsänger Norbert aus Bremen (Lucas) und ein Dilettant (Simon) übernommen. Fast möchte es scheinen, dass die Stimme der Frau Engel mit jedem Jahre frischer sich entfalte, wenigstens beseelter, inniger, lieblicher als an diesem Haydn's „Jahreszeiten" gewidmeten Abende haben wir Frau Engel nicht singen gehört, es scheint fast, als ob Haydn's naive Weise mit der inneren Natur

unserer Sängerin ganz besonders sympathisire. Hr. Norbert zeichnete sich durch Kraft und Umfang der Stimme, sowie durch eingehenden und belebten Vortrag aus. Die Chöre setzten frisch und präcis ein, doch fehlte namentlich die Fülle und Klarheit in den Männerstimmen, was lediglich der verhältnissmässig zu geringen Zahl derselben zuzuschreiben ist. Das Orchester verstand und löste seine Aufgabe bis ins Detail. Von dem hiesigen Singvereine war die Aufführung veranstaltet, und gebührt ihm das Lob, keine Kräfte und Mühen gespart zu haben, um eine so würdige Aufführung herzustellen. Die musikalische Leitung lag in den Händen des Vereinsdirigenten, des Hrn. Hofcapellmeister Dietrich, dessen Persönlichkeit die beste Garantie für dergleichen glückliche Aufführungen bietet. S.

Concertumschau.

Breslau. Productionsabend des Vereins für classische Musik am 15. April: Streichquartett in Adur von Mozart, Streichquintett in Esdur (Op. 4) von Beethoven.

Glauchau. Abonnementconcert unter Leitung des Musikdirectors Hrn. Schmidt: Bdur-Symphonie von Schumann, Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, Arie von Spohr und Mozart, Duett „Aus den Bildern des Orients" von H. Zopff, Lieder von Deprosse („Auf brauner Dänenhaide"), Schubert, Löwe und Taubert. Die Vocalwerke kamen — wie uns geschrieben wird — in ganz vortrefflicher Weise durch Frl. Marie Klauwell und Hrn. E. Gura aus Leipzig zu Gehör. Gleiches Lob sei der Wiedergabe der Orchesterwerke nachzusprechen.

Hamburg. 10. Concert des Philharmonischen Vereins am 14. April: Symphonie von J. Haydn, Suite (Op. 101) von J. Raff, „Les Préludes", symphonische Dichtung von Fr. Liszt, Symphonie in Ddur von Beethoven.

Leipzig. 58. (oder 5. letztwinterliche) Kammermusik-Unterhaltung im Riedel'schen Verein: 1) Claviertrio in Cdur (Frl. Hertwig und HH. Concertmeister Röntgen und Hegar). 2) Streichquartett Op. 127 von Beethoven (HH. Concertmeister Röntgen, Haubold, Hermann und Hegar). 3) Weihnachtslieder, Op. 8, von Peter Cornelius (Frl. Mühle). 4) Clavierquintett von Schumann (Frl. Hertwig und die unter 2) Genannten).

Marienwerder. Symphonieconcert am 18. März: Ouverturen von Mendelssohn („Schöne Melusine") und Cherubini („Medea"), Bdur-Symphonie von Haydn, Cdur-Clavierconcert von Beethoven.

Prag. Concert des deutschen Männergesangvereins am 18. März mit Compositionen von C. Kreutzer, J. Rheinberger („Jung Werner"), F. Schubert, E. S. Engelsberg, B. Hamma, Mendelssohn, J. Holfeld, W. Speidel, F. W. Markull, A. M. Storch und F. Möhring. — Concert der Pianistin Frl. S. Dittrich: Claviersonate in Gmoll von Schumann, Phantasie und Fuge in Gmoll von Bach-Liszt, „Liebeslieder" von Brahms, „El Contrabandista" von Schumann-Tausig etc.

Sondershausen. Concert der „Erholung" am 11. April: Zwei Entr'acts aus „Rosamunde" von Schubert, Serenade in Fdur für Streichorchester von R. Volkmann, Eine Faust-Ouverture von Wagner.

Speier. 5. Concert des Cäcilienvereins unter Leitung des Capellmeister Dr. Muck aus Würzburg: Ouverture zum „Wasserträger" von Cherubini, Gesangsduette von Mendelssohn, Chor aus den „Jahreszeiten" von Haydn, Esdur-Symphonie von Mozart, Schlusschor aus dem Oratorium „Die vier Menschenalter" von Witt.

Stuttgart. Abonnementconcert im Hoftheater am 15. April: „Die Schöpfung" von J. Haydn.

Wien. Compositionen-Aufführung von C. D. v. Bruyck: 1) Streichquartett in Cdur. 2) Gesänge aus Hariri-Rückert's „Makamen". 2) „Die Sirenen", für 2 Soprane, Alt und Tenor mit Pianoforte. 4) Claviervariationen über ein Originalthema. 5) Lieder a) Wanderlied; b. „Ihr alten Lieder". 6) Tänze für Pianoforte etc.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Am 19. d. M. wird Frl. Weckerlin vom Hoftheater zu Dessau im hiesigen Opernhause ein Gastspiel eröffnen. Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater begann Frl. Gneed vom Stadttheater zu Posen als Galathea am 14. d. M. eine Reihe von Gastdarstellungen. An derselben Bühne setzt ausserdem Frl. Meinhardt ihre Debuts in Offenbach'schen Operetten fort. — **Breslau.** Hrn. Sontheim's drittes Gastspiel im hiesigen Stadttheater fand am 13. d. M. („Jüdin") statt. Am 14. gab ebenda Hr. Kaps den Georg im „Waffenschmied" als Antrittsrolle. Im Lobe-Theater gastirten Frl. Chorherr und die HH. Stephan und Humpl in dem am 12., 14. und 16. d. M. wiederholten „Blaubart". — **Cöln.** Am 12. d. M. beschloss Hr. v. Bignio von der Wiener Hofoper als Rigoletto sein erfolgreiches Gastspiel im hiesigen Thalia-Theater. — **Frankfurt a. M.** Im Stadttheater trat am 15. d. M. Frl. Paumgartner von der Münchener Hofoper als Donna Anna im „Don Juan" auf. Für nächste Woche wird die italienische Operngesellschaft des Impresario Pollini hier erwartet. Leider wird dieselbe nur an drei Abenden auftreten. Im Thalia-Theater setzt Frl. Lina Mayr aus St. Petersburg ihr Gastspiel mit Erfolg fort. — **Hamburg.** Nachdem Hr. Nachbaur noch zweimal (am 13. und 15. d. M.) als Walther in den „Meistersingern" aufgetreten war, beschloss er am 17. als Chapelou sein hiesiges Gastspiel. — **Stuttgart.** Frl. Schröder vom Stadttheater zu Breslau setzte ihr hiesiges Gastspiel am 13. d. M. als Rosine im „Barbier von Sevilla" und am 16. als Margarethe im „Faust" mit solchem Erfolg fort, dass das Engagement der Sängerin als nahe bevorstehend zu betrachten ist. Für nächste Zeit werden Frau Desirée Artôt und Hr. Th. Wachtel zu Gastdarstellungen erwartet. — **Wien.** Am 12. d. M. gab im Hofoperntheater Frl. v. Murska aus London als Lady Harriet („Martha") ihre zweite und letzte Gastrolle. Hr. Adams setzt seine hiesigen Gastdarstellungen noch fort. Nach Beendigung des hiesigen Gastspiels des Hrn. Carl Hill aus Schwerin wird, wahrscheinlich am 1. Mai, Hr. Sontheim hier eintreffen, um als Eleazar in der „Jüdin" ein längeres Gastspiel im Hofoperntheater zu eröffnen.

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 15. April: 1) „Herr, hilf tragen", von Richter. 2) „Ins stille Land", von Kittan. — b) Nicolaikirche am 16. April: Hymne („Misericordias") von Mozart. — **Breslau.** a) In den drei protestantischen Hauptkirchen am 9. und 10. April: Cantaten und Psalmen von Hauptmann, Mendelssohn, Neukomm, Drobisch u. A. — b) Domkirche am 9. April: 1) Messe von Hahn. 2) Graduale von Nanini. 3) Offertorium von Brosig (Domcapellmeister). — c) Parochialkirche zu St. Dorothea am 9. April: Messe in Cdur von Bröer. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 9. April: 1) Psalm 100 („Jauchzet dem Herrn, alle Welt") von Mendelssohn. 2) Fünfstimmige Choralmotette („Ich weiss, dass mein Erlöser lebt") von Joh. Mich. Bach. 3) „Gloria" („Ehre sei Gott in der Höhe") von D. Bortniansky. Am 10. April: 1) Choral („Wie herrlich ist die neue Welt") von J. H. Schein. 9) „Regina coeli laetare" („Freut euch, ihr Christen, frohlocket, Hallelujah"), von A. Lotti. — **München.** Michaels-Hofkirche am 6. April, Morgens: 1) Missa „Aeterna Christi munera", von Palestrina. 2) Graduale und 3) „Pange lingua" von C. Ett. 4) Offertorium („Dextera Domini") von Orlando di Lasso. 5) „Adorate" von C. Ett. Nachmittags: 1) Mette, 2) Responsorien und 3) „Benedictus" von C. Ett. Abends: Psalmus poenitentialis 101 (a 4 voc.) von Orlando di Lasso. Am 7. April, Morgens: 1) „Popule meus", von C. Ett. 2) „Vexilla regis", von Pergolese. Nachmittags: 1) Mette, 2) Responsorien und 3) „Benedictus" von C. Ett. Am 8. April, Nachmittags: Vesper etc. von C. Ett. Abends: Solenner Auferstehungschor von C. Ett. Am 9. April, Morgens: Messe in D von Schlett. 2) Graduale und 3) Offertorium von C. Ett. Nachmittags: Vesper (solenn) von Abbé Vogler. Am 10. April: 1) Messe in D von Mozart. 2) Graduale und 3) Offertorium von Mich. Haydn. — b) Allerheiligen-

Hofkirche am 6. April, Morgens: 1) Messe für Doppelchor von Orlando di Lasso. 2) Graduale („Christus factus", vierstimmig) von Felice Anerio. 3) Offertorium („Dextera Domini", fünfstimmig) von Palestrina. Nachmittags: 1) Mette, 2) Responsorien und 3) „Benedictus" von Palestrina. Abends: „Miserere" (für Doppelchor und Soli) von Leonardo Leo (geb. 1694). Am 7. April, Vormittags: 1) Passio und Responsorien (vierstimmig) von Vittoria. 2) „Adoramus" (viertimmig) von G. A. Perti (geb. 1661). 3) „Popule meus" (vierstimmig) von Vittoria. 4) „Adoramus" (vierstimmig) von Roselli (geb. 1520). 5) „Vexilla regis" (fünfstimmig) von Aiblinger (geb. 1779). Nachmittags: 1) Mette und 2) Responsorien von Palestrina. 3) „Benedictus" von Franz Lachner. Abends: „Stabat mater" (zweichörig) von Palestrina. Am 8. April, Vormittags: 1) „Kyrie", Choral, „Gloria", „Sanctus" und „Benedictus" von C. Ett. 2) „Laudate Dominum" und 3) „Magnificat" von G. O. Pitoni (geb. 1657). Abends: „Pange lingua", von C. Ett. Am 9. April: 1) Messe für Chor und Soli (Emoll, No. 2) von Franz Wüllner. 2) Graduale („Haec dies", sechsstimmig) von Palestrina. 3) Offertorium („Terra tremuit", zweichörig) von P. Cannicciari (gest. 1744). Am 10. April: 1) Messe für Chor, Soli, Streichquartett und Orgel von Mozart. 2) Graduale („Haec dies", sechsstimmig) von Palestrina. 3) Offertorium („Terra tremuit", zweichörig) von Cannicciari. — c) Bonifaciuskirche am 6. April: „Miserere" von Allegri. Am 7. April: „Miserere" von Friedrich Riegel. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 16. April: 1) Missa in B von Hummel. 2) Graduale („Jubilate Deo") von Eybler. 3) Offertorium („Domine Dominus noster") von Salieri. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 16. April: 1) Messe von Fr. Schubert. 2) Graduale von Mozart. 3) Offertorium (Terzett für Sopran, Alt und Tenor mit Harmoniumbegleitung) von X. — c) Dominicanerkirche am 16. April: 1) Heiligmesse in B von Jos. Haydn. 2) Graduale (Sopran- und Violinsolo mit Chor) von Gänsbacher. 3) Offertorium (Altsolo in F) von Fr. Schubert. — d) Italienische Nationalkirche am 16. April: 1) Messe in G von R. Führer. 2) Graduale („Confitemini", Altsolo) von L. Weiss. 3) Offertorium (Sopran- und Violoncellsolo) von Randhartinger. 4) „O salutaris", von Joh. Krall. — e) Pfarrkirche zu St. Ulrich am 16. April: 1) Grosse Messe in B von J. Haydn. 2) Graduale („Tui sunt", Chor) von Kreutzer. 3) Offertorium (Violinsolo) von J. Hoven (Vesque von Püttlingen). — f) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 16. April: 1) Messe in D von Horak. 2) Offertorium („Diligam te", Violinsolo mit Chor) von Gänsbacher.

Opernübersicht.

(Vom 11. bis 15. April.)

Leipzig. Stadtth.: 12. und 15. Vampyr; 14. Margarethe. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 11. und 14. Frithjof; 12. Robert der Teufel. Kroll's Th.: 12. Favoritin; 14. Hans Heiling. Réunion-Th.: 11., 13. und 15. Teufels Antheil. Walhalla-Volksth.: 15. Verlobung bei der Laterne. Friedrich-Wilhelmstädt.-Th.: 12. und 15. Pariser Leben; 12. Insel Tulipan; 13. Perichole; 14. Schöne Galathea. — **Breslau.** Stadtth.: 13. Jüdin; 14. Waffenschmied. Lobe-Th.: 12. und 14. Blaubart. — **Cöln.** Thalia-Th.: 12. Rigoletto; 13. Wildschütz; 15. Schöne Helena. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 11. Margarethe; 13. Lustige Weiber von Windsor; 15. Don Juan. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 13. Krondiamanten; 15. Don Juan. Thalia-Th.: 12. Banditen; 15. Grossherzogin von Gerolstein. — **Hamburg.** Stadtth.: 13. und 15. Meistersinger. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 12. Templer und Jüdin; 14. Barbier von Sevilla. — **Magdeburg.** Stadtth.: 15. Afrikanerin. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 13. Barbier von Sevilla. — **Nürnberg.** Stadtth.: 12. und 14. Maskenball (Verdi). — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 12. Fortunio's Lied; 13. Afrikanerin. Czech. Nationalth.: 13. Semiramis. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 13. Barbier von Sevilla. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 13. Johann von Paris. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 11. Lucia von Lammermoor; 12. Martha; 13. Fliegender Holländer; 15. Stumme von Portici. Carl-Th.: 11., 12., 13., 14. und 15. Prinzessin von Trebizonde.

Aufgeführte Novitäten.

Abert (J. J.), Symphonie in Cmoll. (Prag, 6. Philharmonisches Concert.)

Bruyck (C. D. v.), Streichquartett in Cdur. (Wien, Concert des Autors.)

Herrmann (G.), Symphonie. (Lübeck, 6. Concert des Musikver.)

Raff (J.), Orchestersuite. (Hamburg, 10. Concert des Philharmonischen Vereins.)

Rubinstein (A.), Claviertrio in Amoll. (Klagenfurt, Concert des Hrn. Treiber und Genossen aus Graz.)

Vierling (G.), Symphonie in Cdur. (Berlin, Symphonieconcert von Bilse.)

Volkmann (R.), 2. Orchesterserenade. (Sondershausen, Concert der „Erholung".)

Wagner (R.), Vorspiel zu den „Meistersingern". (Prag, 6. Philharmonisches Concert.)

— — Kaiser-Marsch. (Berlin, Symphonieconcert von Bilse.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 12. Beurtheilungen (Compositionen von L. Schlösser [Op. 34] und C. Gerber [Op. 13 und Op. 15]). — Berichte und Notizen.

— — No. 13. Beurtheilungen (Compositionen von J. Dertfel, Ed. Brunner, W. Claussen [Op. 1] und J. v. Beliczay [Op. 6]). — Berichte und Notizen.

Cäcilia (Luxemburg) No. 3. Zur Abwehr und Verständigung. Von Fr. Xav. Haberl. — Das deutsche Kirchenlied in den Kirchentonarten. — Literatur. — Musikbeilage: Messgesänge mit deutschen Texten, harmonisirt von F. Diebels.

Echo No. 15. Ein wichtiger Unterrichtsgegenstand. — Berichte. — Beilage: Berichte und Notizen.

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik No. 4. Plaudereien aus dem Cölner Musikleben. — H. Berlioz über Akustik und Einschlägiges. — Vereinsnachricht.

Musica sacra No. 2. Tonbilder in bunter Reihe aus den modernen Kirchencomponisten. Von F. Witt. XI. O. Hahn's 5. Messe. — R. Eitner's Vorwort zu den von ihm herausgegebenen Orgelcompositionen J. P. Sweelinck's. — Umschau. — Notizen. — Feuilleton.

Neue Berliner Musikzeitung No. 15. Recensionen (Compositionen von F. Möhring [Op. 72], J. Beschnitt [Op. 35 und 32] und J. Rietz [Op. 48]). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 16. Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Rich. Wagner's Kaiser-Marsch hat seine erste Aufführung am 14. April durch die Bilse'sche Capelle in Berlin erhalten. (Ein dortiger sogen. Musikgelehrter hat Anklänge an „Ein feste Burg" in demselben entdeckt; nun, es ist ja auch durchaus nicht Jedem die Kenntniss dieses Chorals nöthig!) Der Meister selbst wird sein Werk zum ersten Male während seiner Anwesenheit in Leipzig (am 21. oder 22.) hören, wo dasselbe durch das Theaterorchester zur Wiedergabe gelangt. — Aus Anlass des Besuchs des Dichter-Componisten sollten anfänglich an einem der genannten Tage auch „Die Meistersinger" in unverkürzter Gestalt über die Leipziger Bühne gehen. „Lohengrin" ist für den 20. angesetzt.

* Der Intendant des Münchener Hoftheaters, Baron v. Perfall, hat die Anregung zu einer Verbindung der deutschen Hoftheater gegeben, welche eine vollständige Emancipation der Bühnen von den Theateragenturen und eine Verbesserung der Stellung der schaffenden und reproducirenden Künstler sich zur Aufgabe stellt. Besonders soll den Dichtern und Componisten die Aufführung ihrer neuen Werke erleichtert werden, indem dieselben dann nicht mehr nöthig haben werden, ihre Geisteskinder für ein einmaliges geringes Abstandsgeld irgend einem Agenten zum Vertrieb zu überlassen, sondern für jede Aufführung ihrer Schöpfungen Tantièmen erhalten sollen. Jedes

Werk, welches auf einer der zum Verbande gehörigen Bühnen die Feuerprobe bestanden hat, soll dann auch auf den anderen Theatern zur Aufführung kommen. Hoffentlich schliessen sich diesem Bunde nicht nur die Hoftheater, sondern auch die anderen deutschen Bühnen an, damit die leidige Theater-Agenturwirthschaft, unter der natürlich auch die ausführenden Künstler nicht minder zu leiden haben, zur Ausrottung gelangt.

* Unter allen letztwinterlichen Kammermusikveranstaltungen dürften die des Riedel'schen Vereins in Leipzig darin einzig dastehen, dass im Laufe derselben sämmtliche sogen. letzten Streichquartette Beethoven's (Op. 95, 127, 130, 131, 132 und 135) vollständig zur Aufführung gelangten und zwar durch die derzeit beste Quartettgenossenschaft Leipzigs, sodass sich diese Vorführungen in jeder Beziehung zu exquisiten Kunstgenüssen gestalteten.

* Die „N. Fr. Pr." schreibt: „Der berühmte Pianist und Compositeur Julius Schulhoff, welcher seit 25 Jahren in Paris ansässig ist und dort als „grand professeur" des Clavierspiels unbestritten die Stellung einnimmt, welche vor ihm Chopin behauptete, ist in Wien eingetroffen" etc. Da dürften die einsichtigen Leser denn doch etwas anderer Meinung sein, als der geistreiche Erfinder dieses Vergleichs, welchen man allenfalls noch motiviren könnte, bekäme man ihn in einem gewissen, mehr eigene verlegerische als allgemein künstlerische Zwecke verfolgenden Musikblatte aufgetischt. — Ein weiteres Curiosum lasen wir in der „Didaskalia". Diese schreibt u. A.: „Chopin und Schumann, die wir Beide hoch verehren, haben Schöneres, Bedeutenderes und Gewinnenderes geschrieben, als die vorgeführten Stücke: B moll-Scherzo, Asdur-Walzer, Novelette und No. 2 aus den „Kreisleriana". Besonders letztere gehören durchaus nicht in die grosse Oeffentlichkeit; sind sie ja doch nur die vertraulichen Eröffnungen einer absonderlichen Künstlerseele". Sehr Ergötzliches in dieser Art hat neulich auch ein Berichterstatter des „N. Elbinger A." fertig gebracht in Folgendem: „Liszt war durch eine sogenannte Transscription vertreten, d. h. durch die übliche Sauce von höchstgelegenen Tremoli und halsbrechenden, aber ziemlich inhaltslosen Rouladen um den hektischen, chromatisch kollersüchtigen holden Abendstern. Sollte das eine Andeutung sein, dass Fr. Liszt als selbstschaffender Musiker nicht die Stelle einnimmt, wie als Illustrateur anderer ihm ähnlicher Geister?"

* Berliner Blätter melden, dass der bereits vor länger als 17 Jahren verstorbene herzogl. Dessauische Hofcapellmeister Fr. Schneider auf seinem Sterbebette dem Berliner Bezirksvorsteher Schreiber ein „Kaiser-Tedeum" mit der Bestimmung übergeben habe, dasselbe dem König von Preussen zu dem Zeitpuncte, wo derselbe die deutsche Kaiserwürde annehme, zu überreichen, und dass nun, nachdem dieser Zeitpunct eingetreten, die Partitur jener Composition dem Kaiser durch den Berliner Magistrat übermittelt worden sei.

* Das diesjährige Händelfest in London findet am 16., 19., 21. und 23. Juni im Krystallpalast zu Sydenham statt. Der „Messias", „Israel in Egypten" und Bruchstücke aus anderen Werken Händel's werden bei dieser Gelegenheit von einem circa 8000 Personen starken Tonkörper (Chor und Orchester) unter Costa's Leitung zur Aufführung gebracht werden.

* Spanien ist eins der mit Theatern gesegnetsten Länder. Nach neueren statistischen Mittheilungen gibt es daselbst nicht weniger als 335 öffentliche Bühnen. Davon kommen 15 auf Barcelona, 11 auf Madrid, je 4 auf Cadix und Saragossa, je 3 auf Cordovilla, Sevilla, Valladolid u. s. w.

* Die so viel wir uns erinnern zuerst von Leipziger Localblättern gebrachte und auch von uns abgedruckte Notiz über die im kommenden Sommer bevorstehenden „Mustervorstellungen" Mozart'scher Opern auf der Leipziger Bühne scheint merkwürdigerweise jetzt erst, nachdem sie die Runde durch die meisten Musik- und Theaterzeitungen gemacht hat, der Direction dieses Theaters zur Kenntniss gekommen zu sein wenigstens bezeichnete letztere vor einigen Tagen diese Nachricht als unbegründet, insofern, als jene Bezeichnung nicht von ihr ausgegangen sei.

* Die erste Aufführung der „Meistersinger" von R. Wagner im deutschen Landestheater zu Prag ist auf den 24. April angesetzt.

* Hopffer's „Frithjof" ist endlich am 11. d. M. in Berlin in Scene gegangen. Die dortige Kritik urtheilt im Allgemeinen absprechend über diese Oper. Einer unserer Herren Mitarbeiter schreibt uns dagegen: „Frithjof" hat mir sehr gefallen, Anlage Wagnerisch, Text von einem Dichter gemacht, der Wagner nacheifert, keine Comptoir-Reimerei, wie z. B. die „Afrikanerin". Von Meyerbeer'schen Einflüssen nicht eine Spur" etc.

* Im Operntheater in Wien hat man in dem Zeitraum vom 1. April 1870 bis 31. März 1871 die höchsten Einnahmen mit den Vorstellungen von Gounod's „Faust" und von des sel. Meyerbeer's „Afrikanerin" erzielt; beide Opern haben ebenfalls die meisten Wiederholungen erlebt. Auch nicht übel!

* Das Teatro Riccardi in Bergamo hat die Fastenstagione mit Pedrotti's „Fiovina" eröffnet.

* Jules Beer's Oper „Elisabeth de Hongrie" errang bei ihrer ersten Aufführung in Brüssel am 22. März keinen durchschlagenden Erfolg. Gleiches Schicksal hatte dieselbe Oper bekanntlich bereits früher in Mailand.

* Suppé's neue Operette „Vineta", deren Text von dem Grafen Pocci verfasst sein soll, wird in München zuerst in Scene gehen.

* Capellmeister Reinecke, Frl. Brandes und Frau Cl. Schumann concertiren gegenwärtig in London. Herr und Frau Joachim sind von da bereits wieder abgereist; dagegen werden Hiller, Auer und Rubinstein erwartet.

* Franz Liszt begibt sich im Laufe des nächsten Monates nach Weimar und wird auf der Durchreise dahin in Leipzig einige Tage verweilen.

* Hr. Jos. Hellmesberger in Wien tritt von der Leitung der Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde daselbst wieder zurück, da er dieselbe nur für ein Jahr übernommen hatte. Als seinen Nachfolger nennt man auch jetzt Joh. Brahms.

* Der Violinist A. Wilhelmj hat in einem Wohlthätigkeitsconcert im Hoftheater zu Darmstadt mit dem Vortrag von Beethoven's Concert und des orchestrirten Abendliedes von R. Schumann Sensation erregt und ist derselbe vom Orchester durch Ueberreichung eines Lorbeerkranzes ausgezeichnet worden.

* Als Nachfolger des verstorbenen Fétis in seiner Stellung als Director des Brüsseler Conservatoriums wird Gevaert genannt.

* In Braunschweig feierte am 1. d. M. der dortige Hofmusikdirector Carl Zabel sein 25. Amtsjubiläum.

Gestorben. Oberst T. E. Chickering, ältester Theilhaber der berühmten Bostoner Pianofortefabrik Chickering & Sons, ist Mitte Februar gestorben. — In Wien starb am 27. März der seit achtzehn Jahren als Musiklehrer des Blindeninstitutes in Wien thätig gewesene Capellmeiser J. Thomas Zakreis. — Am 12. April verschied in London im Alter von 67 Jahren Mr. J. B. Chatterton, der bekannte Harfenist I. M. der Königin, früherer Mitdirector der Philharmonic Society und Lehrer an der Royal Academie of Music. — Am 13. April verschied nach längerer Krankheit Mr. C. L. Henssens in Brüssel, Präsident des dortigen Tonkünstlervereins, ehemaliger Capellmeister am Théâtre royal de la Monnaie.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: F. W. Jähns' verdienstliches Werk „C. M. v. Weber in seinen Werken" ist zufolge einer Anzeige der Verlagshandlung Schlesinger in Berlin zur Versendung fertig geworden. Da unser Blatt über diese Arbeit echt deutschen Fleisses recht bald noch ausführlicher, als unter beengenden Umständen

in No. 21 v. J. geschehen konnte, berichten wird, so wollen wir für heute alle weitere Empfehlung umgehen und unsere Leser nur wiederholt auf die bequeme, bis Ende d. M. noch offene Subscriptions-Gelegenheit zur Anschaffung dieses gediegenen, nachträglich noch mit acht höchst interessanten, den verschiedensten Lebensepochen Weber's entnommene Schrift- und Noten-Facsimiles enthaltenen Tafeln bereicherten Werkes aufmerksam machen.

In Sicht: R. Wagner, Ueber die Aufführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen".

Kritischer Anhang.

Salonmusik für Pianoforte.

Emil Eule. Heldengrüsse aus Walhalla. Phantasie, Op. 26. Leipzig, Edm. Stoll.

—— Im Dämmerschein. Romanze, Op. 28. Ebendaselbst.

Ed. Brunner. Lebe wohl! Tonstück, Op. 25. Wien, C. Haslinger qu. Tobias.

—— Worte der Liebe. Thema mit Veränderungen, Op. 27. Ebendaselbst.

C. Ed. Pathe. La Noblesse. Nocturne, Op. 176. Ebendaselbst.
—— Fantaisie-Nocturne, Op. 178. Ebendaselbst.

Wir haben diese sechs compositorischen Thaten in einem Athem genannt, weil sie allsammt auf der niedrigsten Stufe des Salongenres sich befinden. Hr Pathe ist keine neue Erscheinung des Musikalienmarktes, er hat bereits manchen vollgiltigen Beweis von der Höhe und Ausnutzung seines Talentes in die Welt gesetzt. Mit den oben genannten Werken eröffnet er keine neue Perspective für sein Schaffen, erregt er keine Hoffnung zur Besserung. Am spassigsten klingt es bei derlei Leuten immer, wenn sie mit den gewählten Titeln Vermuthungen auf bei ihrem Schaffen in Thätigkeit gewesene Phantasie anregen. — Neue Bekanntschaften sind uns in vorgenannten Compositionen trotz der schon recht ansehnlichen Opuszahlen die HH. E. Eule und Ed. Brunner; dass sie nicht zu den erfreulichen zählen, ist bereits angedeutet. Die Eule'schen Hefte bergen einen Inhalt, bei dessen Einsicht man nicht weiss, ob man mehr den Dilettantismus selbst oder die Naivetät, mit welcher derselbe sich geltend macht, bewundern soll. Anzuerkennen ist, dass nach diesen Seiten hin das spätere Opus sogar eine Steigerung bietet, wie auch eine originelle Pluralbildung in der Dedication zu Op. 26 Erwähnung verdient. — Etwas mehr technisches Geschick als Hr. Eule besitzt Hr. Ed. Brunner, wenn sich sonst auch seine Bestrebungen nicht über das Niveau der seichtesten Salonmusik erheben. Auch seine Naivetät bei seinen Gaben geht weit. Wir wenigstens können uns auch die geschmacklosesten Clavierspieler nicht so verwegen vorstellen, dass sie ihre Kräfte und Zeit einer so undankbaren Aufgabe, wie die variirten Worte der Liebe sich darstellen, zuwenden sollten. Ein weiteres Eingehen auf solche Eintagsfliegen wäre eitel Zeit- und Raumverschwendung. 22.

Briefkasten. *F.* in *W.* Wir müssen für das Anerbieten danken, da wir, wie Sie als Abonnent ja wissen werden, bereits unseren Berichterstatter in W. haben. Einzelne Nummern des v. J. können wir nur noch in beschränkter Wahl abgeben. — Programmeinsendung aus *F.* doch etwas gar zu gewöhnlich. — *R. W.* Berichteingang wird mit Dank notirt. Aufnahme folgt in nächster No. — *F. Rh.* Das Bildchen kam leider für diese No. zu spät in unsere Hände, als dass wir Ihnen schon heute ein sichtbares Zeichen unserer Dankbarkeit für die Einsendung hätten geben können. — *R. S.* in *D.* Wir sind im Stande, die beregte schwungvolle Festrede von Dr. Möbius in nächster Woche unseren Leseren bieten zu können. — *L. H.* in *D.* War bereits vermerkt worden. — *R. O.* in *B.* Solche Leute, welche Schilling's Lexikon ohne Kritik für eigene derartige Unternehmen benützen, werden oft in die Verlegenheit kommen, in welcher sich augenblicklich ein gewisser Jemand einem gewissen Artikel gegenüber befindet.

Novitäten-Liste vom Monat März 1871.

Empfehlenswerthe Musikalien,

[116.] publicirt von

J. Schuberth & Comp. in Leipzig und New-York.

Beethoven, L. v., Op. 6. Sonate in Ddur für Piano zu 4 Händen. Neue wohlfeile Prachtausgabe, revidirt und mit Fingersatz versehen von K. Klauser	— 9
Bussmeyer, Hugo, Das Heidenthum in der Musik. „Auch" eine Brochure	— 7½
Cramer, J. B., Op. 100. Hundert tägliche Studien für Piano zur Erlangung und Bewahrung der Virtuosität. Neue revidirte Edition von K. Klauser. Cah. 1 u. 2 à	— 20
Erkel, Jul., Elégie funèbre pour Piano	— 15
Goldbeck, Rob., Op. 60. Trois Perles de Salon pour Piano. No. 2. La Belle des Gracieuses — Nocturne. 10 Ngr. No. 3. La Galante amoureuse — Valse	— 15
Jungmann, Louis, Op. 18. Walzer-Impromptu f. Piano.	— 10
Köhler, Louis, Führer durch den Clavier-Unterricht. Ein Repertorium der Clavierliteratur etc. als Wegweiser für Lehrer und Schüler. 4. verbesserte und neu bereicherte Auflage	— 10
Krebs, Carl, Zwanzig Miniatur-Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte. Heft 5. Op. 191. Die Sterne deiner Nacht. Hänschen und Fränzchen. Was ich möchte. Bei dem Abzählen	— 15
Mohr, Hermann, Op. 20. Kaiser Probus. Eine Weinphantasie von L. Jacoby für Männerchor, Bassolo und Clavierbegleitung. Partitur und Stimmen	— 20
Mozart, W. A., Sonate in A moll für Piano. Neue wohlfeile Prachtausgabe, revidirt und mit Fingersatz versehen von K. Klauser	— 12
—— Sonate in Ddur für Piano zu 4 Händen. Neue wohlfeile Prachtausgabe, revidirt und mit Fingersatz versehen von K. Klauser	— 12
Plath, Dr. **Ferd.,** Triller-Etude im Gesange. Ein Supplement zu jeder Singschule	— 5
Reiser, Aug., Op. 2. Deutsches Völkergebet für vierstimmigen Männerchor und Baritonsolo. Partitur und Stimmen	— 17½
Schmitt, Jac., Op. 325. Musikalisches Schatzkästlein. 133 kleine Tonstücke (Opern- und Volksmelodien, Tänze etc.) für Pianoforte zu 4 Händen. Heft 1	— 20
Schuberth, Jul., Kleines musikalisches Conversations-Lexicon für Tonkünstler und Musikfreunde. 8. verbesserte und stark vermehrte Auflage. Geh.	1 —
—— —— gebunden	1 7½
Vieuxtemps, Henry, Six Morceaux de Salon pour Violon avec Piano. No. 1. Souvenir d'amitié. Romance. Op. 8bis	— 12½
—— No. 2. Andante, tiré de l'oeuvre 19	— 10
Weingarten, G., Op. 119. Der Gemüthliche. Free and Easy. Schottisch (Rheinländer) für Orchester	1 7½
—— für Pianoforte	7½
—— Op. 122. Amoretten-Mazurka für Orchester	1 7½
—— für Pianoforte	7½

[117.] **Neue Musikalien.**

Im Verlage bei **St. A. Braun-Peretti** in Bonn — Leipzig, **R. Forberg** — erschien:

Neuland, W., Op. 23. Hoffnungs-Blüthen. 6 brillante und charakteristische Walzer für Piano zu 2 Händen. Heft 1, 2 à 12½ Sgr.

—— Op. 52. Frühlings-Wiederkehr. Rondino capriccioso für Piano. 15 Sgr.

—— Duettino für zwei Singstimmen: „Dem Schöpfer lasst uns danken"! mit Pianofortebegleit. 7½ Sgr.

[118.] Im Verlage von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erscheint Ende d. Mts.:

Ueber die Bestimmung der Oper.

Ein akademischer Vortrag

von

Richard Wagner.

Ueber die Aufführung des Bühnenfestspieles:

Der Ring des Nibelungen.

Eine Mittheilung und Aufforderung an die Freunde seiner Kunst

von

Richard Wagner.

[119.] **Einladung zum Abonnement**

auf den

Musikalisch-Literarischen

Monats-Bericht

neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen

für das Jahr 1871.

Jährlicher Abonnementspreis: auf Druckpapier 20 Ngr.
do. do. auf Schreibpapier 24 Ngr.

Verlag von **Friedrich Hofmeister** in **Leipzig.**

[120.] Bei **F. E. C. Leuckart** in Leipzig erschienen soeben:

Albumblätter.

Zwölf Clavierstücke

von

Herrmann Scholtz.

Op. 20. Preis 1 Thlr.

Vor Kurzem erschienen:

Vierling, Georg, Op. 40. **Drei Clavierstücke.** Compl. 25 Sgr.
No. 1 in Edur 15 Sgr. No. 2 in Fdur 10 Sgr. No. 3 in Gmoll 10 Sgr.

Ein routinirter Orchesterdirigent

sucht eine Stelle als Musikdirector bei einer Badecapelle oder einem guten Privatorchester.

[121.] Nähere Auskunft ertheilt die Exped. d. Blts.

[122.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von **Musikalien, musikalischen Schriften etc.** bestens empfohlen.

[123.] Ein routinirter Orchestergeiger sucht baldigst ein Engagement als Concertmeister oder erster Violinspieler.

Adresse in der Exped. d. Blts. zu erfragen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 28. April 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. [Nr. 18.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

Die Macht des deutschen Liedes.

Rede zur 10jährigen Stiftungsfeier des Leipziger Zöllner-Bundes am ersten Osterfeiertag 1871 gehalten von Dr. **Paul Möbius.**

Verehrte Festgenossen! So gross und ernst das letztvergangene Jahr war, ebenso sehr zeichnete es sich auch durch bedeutungsvolle und erhebende Feste aus. Dasjenige aber, wodurch mehr oder weniger die Eigenthümlichkeit eines jeden dieser Feste bestimmt wurde, es war das ungeheure, gewaltige Ereigniss, das ja überhaupt alle unsere Gedanken gefangen nahm und das auf alle Zeit hinaus eines der wichtigsten und wunderbarsten Ereignisse der Weltgeschichte bleiben wird: der Krieg zwischen Deutschland und Frankreich und die aus diesem Kriege hervorgegangene segenverheissende Neugestaltung unseres deutschen Gesammtvaterlandes. Und weil dieser Krieg, wie noch keiner zuvor, so reich war an herrlichen und grossartigen Siegen, so war er auch so reich an herrlichen Festen, trotz all der schweren Verluste, die er gekostet, trotz all der Schmerzen, die er bereitet. Der Ruf der Freude übertönte den des Wehes, und in der Macht, mit der es uns trieb, dem Lenker der Schlachten unsere freudigsten Dankesopfer zu bringen, war zugleich die sühnende Rechtfertigung gegen etwaige Vorwürfe enthalten, dass unser lauter Jubel so wenig stimme zu den düsteren Klagen jener Tausende und Abertausende, denen der Nichts schonende Krieg ihr Liebstes und Bestes genommen hatte.

Und heute feiern wir abermals ein Fest, das jedoch mit dem stattgefundenen Kriege in gar keinem Zusammenhang zu stehen scheint: es ist das zehnjährige Stiftungsfest eines friedlichen Sängervereines, unseres Zöllner-Bundes, dem wir alle so manche Stunde ungestörter Freude, weihevoller Erhebung zu danken haben, und dessen fortdauerndes Bestehen und Gedeihen daher für alle seine Mitglieder der aufrichtigste Herzenswunsch ist.

Sollen wir uns nun aber durch dieses Fest mit einem Male aus jener Sphäre der Gedanken und Empfindungen herausreissen lassen, in welche wir uns durch die Erlebnisse dieses Jahres so ganz und gar hineingelebt haben? Sollen wir dieses Stiftungsfest feiern, als habe es gar keinen Krieg gegeben, als ständen wir noch in jener Zeit, da unser Gesang vorzugsweise das Schaffen und Wirken des Friedens feierte, und wenn er doch von Kampf und Kampfesmuth sang, dies doch immer nur in der Erinnerung der Vergangenheit oder in der Vorstellung einer möglichen Zukunft that, nicht aber in der frischen Empfindung, in dem lebensvollen Bewusstsein der nächsten Gegenwart? Nein, meine verehrten Festgenossen, wollten wir es auch, wir könnten es doch nicht! Noch klaffen ja die Wunden, die das Schwert des Krieges geschlagen, noch grünt ja in dem frischesten und glänzendsten Grün der Lorbeer, mit welchem die blutigen Siege die Stirn unserer Helden geschmückt haben, noch harren wir des letzten Abschlusses all der Verhältnisse, welche durch den Kampf hervorgerufen wurden, noch ist unsere Seele zu voll und zu mächtig bewegt von all den Empfindungen und Vorstellungen, die in ihr der weithin über Land und Länder brausende Klang des Waffentanzes heraufbeschworen, als dass wir unser Stiftungsfest ohne alle Beziehung auf diese Vorstellungen begehen könnten.

Eben deshalb möge auch meine heutige Rede an eine Thatsache anknüpfen, die uns der beendete Krieg eindringlich gelehrt hat. Es ist die unabweisbare That-

sache, dass unter den verschiedenen Factoren, die an unsere deutschen Fahnen den Sieg gekettet haben, die Macht des Gesanges, die Macht des Liedes nicht einer der geringsten gewesen ist. Oder wäre es etwa zu viel behauptet, dass, wenn trotz der schwierigsten und gefährlichsten Aufgaben der Muth unserer Truppen immer neu und immer mächtiger emporflammte, wenn auch die langwierigsten und aufreibendsten Unternehmungen ihre Ausdauer, ihre männliche Zucht nicht beeinträchtigten, wenn Triumphe wie Weissenburg, Gravelotte, Sedan, Metz, Paris, Belfort ihren Ruhm verkünden durften, dass dies zu einem grossen Theile auch jener todesfreudigen und nachhaltigen Begeisterung zu danken ist, die in ihnen durch unsere patriotischen Gesänge hervorgerufen wurde? Die Franzosen — sie hatten kein Lied, sie hatten aber auch keinen Sieg, und wenn sie ja im Anfange des Krieges noch manchmal ihr „Allons enfants de la patrie" anzustimmen versuchten, so musste es doch gar bald ohnmächtig verstummen gegen unser gewaltiges:

> Es braust ein Ruf wie Donnerschall,
> Wie Schwertgeklirr und Wogenprall,
> Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein:
> Wir alle wollen Hüter sein!

Und so lassen Sie mich denn im Anschlusse an diese Thatsache zu Ihnen über ein Thema sprechen, dessen Betrachtung uns auf das Deutlichste erkennen lehrt, in welchem innigen Zusammenhang der scheinbar so friedliche Zweck dieses Vereins, nämlich die Pflege des Gesanges, doch mit den wichtigsten und tiefgreifendsten Entwickelungen unserer Geschichte steht, lassen Sie mich zu Ihnen sprechen über die Macht des deutschen Liedes.

Die Macht des deutschen Liedes! O es ist ja ein wunderbarer Reiz, den schon der einfache Klang des Wortes „Lied" auf uns ausübt! Weckt es doch die Erinnerung an alle Lust, an alles Weh, das unser Herz empfand, an all die seligen Stunden, wo es wie ein ahnungsvoller Gruss von oben die Seele durchdrang, an das Lied, mit dem uns einst die Mutter in süssen Schlaf, in süsses Vergessen sang, aber auch an das Lied, mit dem wir sie hinausbrachten und ihnen das letzte Lebewohl zuriefen, die uns die Nächsten und Liebsten waren! Und hat der Dichter jenes Liedes, das Sie ja alle kennen:

> Hör ich das Liedchen klingen,
> Das einst die Liebste sang,
> So will mir die Brust zerspringen
> Vor wildem Schmerzensdrang!

hat er nicht schon durch den einfachen Titel, den er seinen Dichtungen gab, „Das Buch der Lieder", einen sprechenden Beweis seiner echt dichterischen Berufung gegeben?

Woher kommt es nun aber wohl, dass schon dem Worte „Lied" ein solcher Reiz innewohnt? Warum empfinden wir nicht dasselbe, wenn wir von einem Gedicht, von Versen, von einem Gesange oder ähnlichen Bezeichnungen dichterischer Erzeugnisse sprechen? Liegt es etwa blos in dem weichen, wohllautenden und dabei so einfachen Lautklange des Wortes? O nein; wohl müssen wir zugeben, dass schon dieser Klang einen gewissen Reiz ausübt, aber auch hier können wir uns wieder einmal von dem so oft hervortretenden Vorzuge unserer deutschen Sprache überzeugen, nach welchem sie in harmonischer Weise dem Begriffe, dem Wesen einer Sache auch stets den entsprechendsten Ausdruck zu verleihen weiss.

Wenn nämlich schon im Allgemeinen unter allen Künsten der Dichtkunst der Vorzug gebührt, weil sie durch das geistigste, zugleich aber auch bestimmteste und am schärfsten begrenzte Darstellungsmittel, durch das Wort, sich auch am unmittelbarsten an das Geistige, an das Göttliche in dem Menschen zu wenden und dieses zu heben vermag, so wirkt wiederum von den verschiedenen Gattungen der Dichtkunst neben der dramatischen keine so gewaltig und ergreifend auf den inneren Menschen ein, wie das Lied, und zwar deshalb, weil in dem Lied mit der Dichtkunst sich auch die Gesangeskunst verbindet. Ein Gedicht, welches nicht zum Singen eingerichtet ist und nicht erst durch das Gesungenwerden sein volles Verständniss und mit diesem seine volle Macht erhält, ist eben gar kein Lied, so hoher und so poetischer und so künstlerischer Vorzüge es sich auch sonst zu rühmen vermag. Dazu kommt, dass es nicht nur von dem Einzelnen, sondern gleichzeitig auch von einer Menge vorgetragen werden und auf die Menge wirken kann, und dass, weil es eben durch den Gesang seine künstlerische Vollendung erhält, es diese nicht zu suchen braucht in kunstvoll gewählten Reimen oder Bildern und Gleichnissen, in ängstlich berechnetem Versmaass oder welches sonst noch die Mittel sein mögen, auf die der Dichter zur Ausschmückung seiner Schöpfungen angewiesen ist. Nein, schlicht und einfach ist die Form des Liedes, schlicht und einfach ist aber auch sein Inhalt, indem es eben meist nur ein einzelnes Gefühl zum Gegenstand seiner Darstellung macht, dadurch aber ganz unmittelbar an das Gemüth sich wendet. Nun ist aber das Gemüth die eigentliche schöpferische Werkstätte der Seele; das Gemüth ist es, welches all den übrigen Kräften unseres Innern, dem Verstand, der Phantasie, dem Wollen, der Thatkraft wie ihre Richtung so auch ihre Ausdauer, Wirksamkeit und Stärke verleiht, und ist hierin somit auch der Grund für die wunderbare Gewalt zu erkennen, mit welcher das Lied, vor allem das gesungene Lied schon an und für sich auf die menschliche Seele wirkt.

Wohl haben nun alle Völker ihre Lieder und unter den vielen Verdiensten, die sich einst der grosse Herder um die Bildung unseres deutschen Volkes erwarb, ist es wahrlich keines der geringsten, dass er der Erste war, welcher uns in seinen „Stimmen der Völker" eine umfangreiche Sammlung von Liedern gab, die den verschiedensten Nationen, cultivirten wie nicht cultivirten, angehören und uns deren charakteristische Seelenzustände auf treue und schlichte Weise darstellen. Kostbare und herrliche Schätze sind in dieser wie in späteren ähnlichen Sammlungen enthalten. Bei aller Anerken-

nung aber, die wir diesen fremden Geisteserzeugnissen zollen, dürfen wir es uns doch nicht nehmen lassen: übertroffen, weit übertroffen werden sie alle durch unser deutsches Lied, durch die den tiefsten Tiefen des Gemüthes entspringende Innigkeit seines Inhaltes, durch die schlichte und einfache, aber markige Kraft seines Ausdruckes.

Es erklärt sich dies einfach daraus, weil es gerade das Lied ist, welches seinem ganzen Wesen, seiner ganzen Natur nach auch dem ganzen Wesen, der ganzen Natur des deutschen Volkes am meisten entspricht. Was ist es denn, was unserem Volk unter den übrigen als ein besonderes Erbtheil zugefallen ist? Ist es die farbenreiche Phantasie des Süd- und Morgenländers? ist es der lebendig sprudelnde Witz des Franzosen? ist es der praktische Blick des Engländers und Amerikaners? Nein, es ist die tiefe Fülle seines Gemüthes, diese Tiefe, in der zuletzt die stärksten und gesundesten Pfahlwurzeln all des Grossen und Herrlichen zu suchen sind, wovon die Bücher der deutschen Geschichte erzählen, jener freilich oft auch überschwellende Reichthum des Gemüthes, um dessentwillen unsere Gegner uns so gern als phantastische Schwärmer, als thörichte Träumer verhöhnen. Mit diesem Gemüth aber geht Hand in Hand jene schlichte, allem gespreizten und dünkelhaften Wesen abholde Einfachheit, von welcher erst in den letzten Tagen die Haltung unseres Volkes von dem untersten Wehrmann an bis hinauf zu seinen Reichsständen, bis hinauf zu seinem neugewählten Kaiser einen so rührenden, aber auch so erhabenen Beweis gegeben hat.

Gemüthstiefe und Einfachheit, es sind die Kennzeichen des deutschen Liedes, Gemüthstiefe und Einfachheit, es sind auch die Kennzeichen des deutschen Volkes. Eben deshalb sind sie aber auch beide, Volk und Lied, auf das Innigste verbunden und hält Eines das Andere hoch und in Ehren und hält es fest und lässt es sich nicht nehmen, und ob sie dem deutschen Volk sein Strassburg genommen haben, sein Lied von Strassburg, das konnten sie ihm nicht nehmen und das Volk sang sein altes:

> O Strassburg, o Strassburg, du wunderschöne Stadt,
> Darinnen liegt begraben so mannicher Soldat!

und hat es fort- und fortgesungen, bis dass auch Strassburg selbst wieder sein eigen war und neu erglänzte in dem Kranze deutscher Städte!

Aus dieser Zusammengehörigkeit, aus diesem Miteinanderverwachsensein strömt nun auch jene Macht, mit welcher von jeher das deutsche Lied auf unser Volk gewirkt, auf alle wichtigen Entwickelungen seiner Geschichte einen tiefgreifenden Einfluss ausgeübt hat. Das deutsche Volk hat eben dem Lied sein Bestes und Tiefstes gegeben, daher empfängt es aber auch wieder von dem Liede zurück seine stärkste und beste Kraft, die nachhaltige Begeisterung für seine höchsten Güter.

Wohl würde es nicht schwer fallen, den augenscheinlichsten Beweis hierfür auf den verschiedensten Gebieten unseres Volkslebens zu führen. Es liesse sich z. B. leicht nachweisen: wie, wenn das deutsche Familienleben noch immerdar seinen veredelnden Einfluss ausübt trotz mannichfacher Gefahren, die ihm durch verschiedene Theorien und sociale Verhältnisse der Gegenwart bereitet werden, dies wenigstens zum Theil der Macht jener Lieder zu danken ist, die auch dem natürlichen Bande zwischen Eltern und Kindern, zwischen Gatten und Gattin, zwischen Jüngling und Jungfrau eine höhere Weihe geben. Oder: wenn der Gewerbsmann, wenn der Handwerker noch mit Stolz auf die Ehre ihres Standes halten, sie dies doch auch thun, getrieben von den Nachklängen jener Lieder, die sie einst schon auf der Wanderschaft von der Schönheit und den Vorzügen ihres Berufes, ihres Handwerkes in lustiger Kameradschaft sangen. Oder: wenn so Vielen, denen durch die Prosa des geschäftlichen Lebens die Natur ein verschlossenes Buch geworden ist, doch wieder einmal bei dem Anblick des grünen Waldes und des blauen Himmels und bei dem Anhören lustigen Vogelgesanges das Herz aufgeht und es frisch und jung wird, wie dies doch vielleicht nur geschieht, weil ihnen aus ihrer Kinderzeit ein altes Lied einfiel, in welcher sie noch mit aller Fröhlichkeit und Unschuld des kindlichen Herzens den Lenz und den Wald besangen und Alles, was da draussen blüht und grünt und singt und klingt.

Allein nirgends zeigt sich die Macht des deutschen Liedes in der Geschichte unseres Volkes so gewaltig, als auf den zwei Gebieten, welche als die allgemein wichtigsten eines jeden Volkslebens zu betrachten sind, auf dem religiösen und dem politisch-patriotischen, und möge es mir daher gestattet sein, Ihnen dies vornehmlich an den folgenden Beispielen nachzuweisen.

Die grösste und herrlichste That, deren sich das deutsche Volk zu rühmen hat und die, ob sie auch schon im 16. Jahrhundert nach weit in das Mittelalter zurückreichenden Vorbereitungen äusserlich begonnen, doch bis auf den heutigen Tag ihren Abschluss noch nicht gefunden hat, es ist und bleibt die von unserem Marthin Luther ins Leben gerufene Reformation der christlichen Kirche. Durch sie ward der Geisterbann gebrochen, der schon seit Jahrhunderten die Segnungen des Evangeliums beschränkt hatte, und neue Lebensluft, Licht und Freiheit drangen mächtig herein in die bisher so dumpfen und düsteren Räume der mittelalterlichen Dome. Und dieses Licht, diese Freiheit sie hielten weiter und weiter ihren siegreichen Vormarsch und liessen auch ausserhalb der Kirche ein neues, fröhliches Leben emporspriessen und weckten allenthalben die Geister, dass sie auf einander platzten, dass auch die weltlichen Wissenschaften mit der Zeit einen vorher nicht gekannten Aufschwung nahmen und die gesammten gesellschaftlichen Verhältnisse eine vollkommenere Gestaltung erhielten. Was war es aber, was diesen Geist des mächtigen Reformators und seines kühnen Werkes bei dem Mangel unserer jetzigen Tagespresse so schnell und gewaltig herab bis in die niedrigsten Schichten des Volkes verbreitete? Waren es etwa die

Streitschriften, in denen die Gelehrten die bisherigen Irrthümer der Kirche zu widerlegen und zu vernichten strebten? Sie waren ja fast alle in eine Form gefasst, die dem Laien ihr Verständniss geradezu unmöglich machte. Oder war es, wie so Viele glauben, einzig und allein Luther's deutsche Bibelübersetzung? Ein grosser Theil des Volkes konnte ja noch gar nicht lesen, und zudem war die Anschaffung dieses Buches namentlich den ärmeren Classen damals bei Weitem noch nicht so leicht gemacht, wie gegenwärtig. Nein, die Schwingen, auf denen sich der neue Glaube, die neue Freiheit von Ort zu Ort bis zu den äussersten Grenzen unseres Vaterlandes und darüber hinaus mit wunderbarer Schnelligkeit weiter verbreitete, es waren die heiligen Töne des Liedes, die Töne des deutschen Kirchenliedes, dieser schönsten Blüthe der gesammten religiösen Dichtkunst unseres Volkes, in welcher sich all seine Gottesfreudigkeit, all seine Tiefe und Innigkeit, die Treue und der Muth seines Glaubens so herrlich entfaltete. Wenn deshalb das Mitglied des Jesuitenordens Conzenius seinen Schmerz über die Fortschritte der Reformation in die Worte kleidete: „Luther's Gesänge haben mehr Seelen umgebracht, als seine Schriften und Reden“, nun so lassen Sie uns eben diese Gesänge und alle ihnen geistig verwandten Lieder auch jetzt noch hoch und heilig halten, jetzt, wo laut verschiedener Anzeichen die Gefahr so nahe liegt, dass die geschäftigen Freunde desselben Ordens, weil die katholisch-romanischen Regierungen einen grossen Theil ihrer früheren Macht verloren haben, in das deutsche Bollwerk unserer protestantischen Kirche einzudringen versuchen, und wäre es selbst unter dem Schein eines die Grundrechte des Volkes verlangenden Liberalismus. Auch heutzutage haben diese Lieder noch nichts von ihrer Macht verloren, die Seelen umzubringen, wie es der Jesuit ausdrückte, oder wie wir es bezeichnen, die Seelen frei zu machen und fest in dem lebendigen, die Welt überwindenden Glauben, dem Glauben, der am Ende doch auch der letzte und höchste Grund unserer diesmaligen Siege war!

Wie auf dem religiösen, so ist es jedoch auch auf dem politisch-patriotischen Gebiet, wo die Macht des deutschen Liedes die höchsten Triumphe gefeiert hat. Neben dem Beispiele aber, welches uns hierzu der Verlauf des letzten Krieges geboten und auf das ich schon im Beginn meiner Worte hinwies, bietet der Anfang unseres Jahrhunderts gewiss einen der hervorragendsten und für alle Zeit, deshalb auch noch für uns erhebendsten Belege. Als damals unser fränkischer Erbfeind namenloses Elend über unser Vaterland heraufbeschworen und selbst die Gedanken, die Gesinnung unseres Volkes zu knechten suchte, da waren es ja auch die Lieder der deutschen Dichter, die in dem Volke einen echten Patriotismus wieder begründeten und es wachriefen zum heiligen Freiheitskampf. Ich erinnere Sie an die Lieder eines Theodor Körner, des begeisterten Sängers von „Leier und Schwert“, an die Lieder eines Max v. Schenkendorf mit seinem herrlichen:

> Freiheit, die ich meine,
> Die mein Herz erfüllt,
> Komm mit deinem Scheine,
> Süsses Engelsbild!

an die Lieder eines Stägemann, Wetzel, eines Carl Follen mit seinem markigen:

> Brause, du Freiheitssang,
> Brause wie Donnerklang,
> Aus Felsenbrust!

Ich erinnere Sie an den gepriesensten Koryphäen all dieser Sänger, an den ehrwürdigen Ernst Moritz Arndt mit seinem:

> Der Gott, der Eisen wachsen liess,
> Der wollte keine Knechte,
> Drum gab er Säbel, Schwert und Spiess
> Dem Mann in seine Rechte.

oder mit seinem:

> Was blasen die Trompeten? Husaren heraus!
> Es reitet der Feldmarschall im fliegenden Saus,
> Er reitet so freudig sein muthiges Pferd,
> Er schwinget so schneidig sein blitzendes Schwert,
> Dem Siege entgegen zum Rhein, übern Rhein,
> Du tapferer Degen in Frankreich hinein!

oder endlich mit seiner schwerwiegenden Frage:

> Was ist des Deutschen Vaterland?

und der erhaben begeisternden Antwort:

> Das ganze Deutschland soll es sein,
> O Gott vom Himmel, sieh darein!

Was diese Dichter insgesammt entzündete und zu ihren Liedern anfeuerte, es war derselbe Geist, der alle wahrhaft Deutsche in fester, heiliger Treue vereinte, der jene Bündnisse wie die Burschenschaft und den Tugendbund hervorrief, und der nicht nur das Volk, welches man bisher immer einzuschläfern gesucht hatte, zu neuem Selbstbewusstsein erweckte, sondern auch einen deutschen König, Friedrich Wilhelm III., veranlasste, sich ohne Rückhalt national gesinnten Männern hinzugeben, wie einem Freiherrn von Stein, einem Scharnhorst, einem Gneisenau!

Und als es nun endlich nach langem Hangen und Bangen zur Wahrheit wurde:

> Das Volk steht auf,
> Der Sturm bricht los!

da war es, dass der Geist jener Lieder in dem Herzen des deutschen Volkes seine lebendige Gestalt bekommen hatte und ihn schon damals niederschlug, den französischen Zwingherrn mitsammt seinem grossen Heere!

Und dieser Geist des deutschen Liedes, in welche wandelnden Formen er sich auch kleide, er wird nimmer sterben, denn er ist der Geist des deutschen Volkes, das eben jetzt der Herr so sichtbarlich gesegnet hat. Ihnen aber, meine Herren, als den Mitgliedern eines deutschen Sängerbundes, liegt es ob, diesen Geist des deutschen Liedes zu hegen und zu pflegen, und wenn Ihr Bund mit seinem diesjährigen zehnten Geburtstage das Kindesalter verlässt und hinübertritt in das reifere Jünglingsalter, so verfolgen Sie Ihr schönes Ziel

auch in dem neubeginnenden Decennium mit der edlen Gluth und dem ernsten Streben einer echten, reinen Jünglingsseele! — Wir haben heute miteinander Ostern gefeiert, Ostern das Fest der Auferstehung zu einem neuen, besseren Leben: nun durch das letzte Jahr hat ja der Herr auch unserem deutschen Volk sein längstersehntes Osterfest, seine längstersehnte Auferstehung zu neuer Grösse, zu neuem Glanze, zu neuer Herrlichkeit gegeben. Helfen Sie, meine Herren, helfen Sie durch die Macht des deutschen Liedes, dass sich unser Volk den grossen Aufgaben der grossen Zeit gewachsen zeige, und sollten wieder einmal Zeiten des Kampfes kommen, eines Kampfes, in dem es sich handelt um die höchsten Güter des Daseins, um die freie Manneswürde, um die Freiheit des religiösen Bekenntnisses, um die Freiheit des Vaterlandes, dann zeigen Sie, dass auch Ihre Lieder zu neuen, herrlichen Thaten zu entflammen vermögen, dass Sie eingedenk der Aufgabe geblieben sind, die Ihnen schon der grosse Dichter unserer Nation vorhält, wenn er sagt:

> Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
> Bewahret sie!
> Sie sinkt mit euch, mit euch wird sie sich heben!
> Der Dichtung heilige Magie
> Dient einem weisen Weltenplane,
> Still lenke sie zum Oceane
> Der grossen Harmonie!

„Das Rheingold" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des Vorspiels zum **„Ring des Nibelungen"**.

Von **Gottlieb Federlein.**

2. Scene.

(Fortsetzung.)

Wotan, in seligen Traum von „Manneschre und ewiger Macht" versunken, wird von seiner Gemahlin Fricka plötzlich aufgeweckt, seinen Blick fesselt die prächtige Burg, und in erhabener Ruhe erklingt das Walhalla-Motiv, denn „wie Wotan im Traum ihn trug, so schön steht zur Schau der hehre, herrliche Bau". Es ist ein mächtiges, doch sanftes Tönen von Götterherrlichkeit, wenn mit Beginn der 2. Scene das stolze Walhalla-Thema in breiter Accordentfaltung einhertritt, im Chor der Blechinstrumente stattlich sich aufthürmend; wie heimliches Traumgeflüster mahnt uns der zart durchwehende Harfenklang. Ueberhaupt entwickelt sich in den folgenden Scenen das Gefühlsleben in reicher Abwechselung, die Instrumentation wird farbenreicher, die Rhythmik im Orchester und in den Singstimmen eine weit mannichfaltigere; namentlich musste während der 1. Scene auffallen, dass die Contrabässe in Folge ihrer Bedeutung für Charakterisirung des Schauplatzes zu beharrlicher Ruhe verurtheilt waren. Jetzt, nachdem die Scene sich geändert, die Bässe somit ihrer Fesseln entledigt sind, nehmen sie regen Antheil an der Belebung der verschiedensten Stimmungsbilder.

Den Frieden in Wotan's Brust stört Fricka (A. 53), indem sie an das Pfand erinnert, welches Wotan bei den Riesen um den Bau eingesetzt hatte, Freia nämlich, die Hüterin der goldenen Aepfel, deren Genuss den Göttern ewige Jugend verleiht. Das Motiv, welches sich durch das Wechselgespräch zwischen Wotan und Fricka hinzieht und welches ich Vertrags-Motiv der Götter nennen möchte (A. 55),



mahnt es in seinen von Stufe zu Stufe absteigenden Intervallen nicht an den Verfall der Götter, der ihnen durch Entziehung jener verjüngenden Kost aus Freia's Gärten droht? Denn schon durch den Vertrag mit den Riesen ist Wotan nicht mehr der freiwaltende, im Bewusstsein seiner Macht nach Willkür bestimmende Gott, seine Unfreiheit, seine Rathlosigkeit gibt sich in noch höherem Grade zu erkennen durch sein Verhältniss zu dem verschmitzten Loge. Die symbolische Bedeutung des letztgenannten Motives lässt uns ahnen, wie von nun an die der 1. Scene entwachsenen Themen durch sinnvolle Combinationen, durch innige Verkettung mit dem dichterischen Inhalt das Ferment bilden, durch welches sich die einzelnen Theile des Dramas in einander fügen und gegenseitig ergänzen. „In diesem Zusammenhang ist die Verwirklichung der vollendeten einheitlichen Form erreicht und durch diese Form die Kundgebung eines einheitlichen Inhaltes, somit dieser Inhalt selbst in Wahrheit ermöglicht".*) Dass unter jenen aus der 1. Scene herüberklingenden Motiven die wichtigste Bedeutung dem Reif- und Entsagungsmotiv zufällt, liegt in der Eigenschaft des Ringes, der zu allen Handlungen den Anlass gibt und an dessen Besitz sich der Fluch knüpft, immerhin aber sind der Beziehungen zum Rheingold-Motiv und den Gesängen der Rheintöchter nicht minder wenige und wichtige.

Fricka, bang besorgt um das Schicksal ihrer als Pfand den Riesen versprochenen Schwester Freia, erinnert Wotan an jenen schmählichen Vertrag, obwohl sie mit schmeichelnder Rede zu beschönigen weiss, warum auch sie den Bau der Walhalla gewünscht: (A. 57, Z. 3 und 4.)
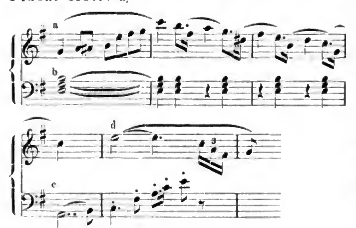
> Herrliche Wohnung,
> Wonniger Hausrath
> Sollten mit sanftem Band
> Dich binden zu säumender Rast.

Als aber Wotan ihr zu verstehen gibt, dass „Wandel und Wechsel liebt, wer lebt", da fürchtet Fricka, dass auch Wotan aus Herrschgier „Liebe und Weibes Werth" verspielen möchte, und wie ein geisterhafter Klageklang erscheint uns hier in den Violoncellen das Entsagungs-Motiv S. 243, Sp. 1, Bsp. 2 (A. 59, Z. 2). Trefflich ist in dieser kurzen Episode Wotan charakterisirt als der stets feierlich ernste, seiner hohen Würde sich stets bewusste

*) Wagner, Oper und Drama, 3. Theil.

Vater der Götter, und so wie er sich nie durch Vorwürfe und Besorgnisse des Weibes aus dem Gleichmuth würdiger Ruhe bringen lässt, so bewahrt er auch in allen folgenden Situationen seinen ernsten Charakter. Wie fein Wagner hierfür den musikalischen Ton zu finden wusste, ergibt ein Vergleich der rhythmischen Verhältnisse in Fricka's und Wotan's Gesang; dort die Accente hastig bewegt, in schnellem Wechsel sich treffend, von dem unruhigen Tremolo der Geigen begleitet, hier breit und gemessen auf ruhig ausschwingender harmonischer Grundlage, meist den Blasinstrumenten zuertheilt.

Dem Zwiegespräch Beider macht die Erscheinung Freia's ein Ende. Die hastig heraneilende Göttin wird in den Violinen durch das äusserst bewegte Flucht-Motiv a)



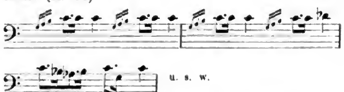
eingeführt (A. 60, Z. 2, 3, 4), durch den intermittirenden Rhythmus der Holzblasinstrumente b) vernehmen wir den bangen Herzschlag der Verfolgten, in den Bässen c) sehen wir die plumpen Riesen, welche dem angsterfüllten Weibe in weit ausholenden Schritten auf dem Fusse nacheilen, während gleichzeitig die Oboen, Clarinetten und Flöten Freia's flehentliche Bitten um göttlichen Schutz aussprechen d); denn schon lässt uns ein leiser Anklang an das Motiv der Riesen (A. 60 zu 61) die trotzige Gesinnungsart der rauhen Mannen errathen. Als nun Wotan die zagenden Frauen auf Loge's Schlauheit verweist, setzt er der darob aufbrausenden Fricka seine Ruhe, seinen persönlichen Muth entgegen und mahnt sie an den Gewinn, den er aus Loge's Verschlagenheit ziehen werde. Wie fein mischen sich in den leidenschaftlichen Gesang Fricka's die schlagenden Rhythmen in Halbtönen, gleichsam als lachte Loge höhnend dazwischen (A. 61, Z. 1—3), wie scharf hebt sich als Gegensatz Wotan's Gelassenheit ab und wie geschmeidig schliesst sich derselben das Lob für den gewandten Loge in dem Gewinde chromatischer Accordfolgen an! (A. 61 zu 62.)

Wohl wünscht Wotan den Loge herbei, das in den Streichinstrumenten hintreibende chromatische Motiv (A. 62, Z. 2. 3) erinnert uns daran, dass der Listige doch sonst überall flink zur Hand; aus Fricka dagegen sprechen Bitterkeit, Hohn und steigende Angst vor den Riesen, wenn sie sagt:

> Und er lässt dich allein,
> Dort schreiten rasch
> Die Riesen heran:
> Wo harrt dein schlauer Gehilf?

Treffend commentirt das Orchester diese Aufregung Fricka's durch die Chromatik in den Geigen, durch den dumpfen Schall der Hörner und Pauken, welche den Rhythmus des Riesen-Motivs markiren, dazu erhebt sich in den Geigen das Flucht-Motiv, es ertönt der Angstruf Freia's: „Rette Freia, mein Froh", noch einmal blickt Fricka sehnsüchtig auf nach Rettung (A. 63) — doch es ist zu spät, schon haben die Riesen die Flüchtige erreicht.

Eine entscheidende Wendung gewinnt die Handlung durch den Auftritt der Riesen; ein wuchtiges Motiv (A. 64)



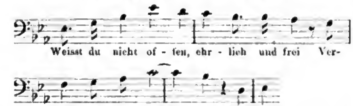
verkündet uns ihren plumpen Tritt. In engen Anschluss an dieses Riesen-Motiv ist das Vertrags-Motiv (s. S. 277, Sp. 1) gestellt; denn was die Riesen ermächtigt, vor Wotan mit ihren Rechtsansprüchen aufzutreten, ist eben der Vertrag und das in demselben bedungene Object: Freia. Die verschiedenen Beweggründe, Freia zu gewinnen, ergeben sich aus der Charakterverschiedenheit beider Riesen. Fasolt, der milder gesinnte, ist von dem Gefühle geleitet, Freia als wonniges Weib zu besitzen; seine Forderung: „Freia die Holde, Holda die Freie, vertragen ists, sie tragen wir heim" (A. 65, Z. 2, 3) begleitet jenes Flucht-Motiv (s. vorletztes Notenbeisp. a). Während aber derselbe Gedanke vorher unter rascher Begleitung die angstvoll fliehende Göttin einführte, wird er hier zum Sinnbild weiblicher Milde. Jedoch dem Wotan gegenüber, sofern derselbe Vertragscontrahent ist, zeigt sich Fasolt nicht minder reckenhaft als sein Bruder Fafner, er verweist nun auf die Vertragsrunen, welche in Wotan's Speerschaft eingegraben seien, und mit voller Macht im fortissimo, als am bedeutsamsten Orte, begleitet das Vertrags-Motiv die Worte Fasolt's (A. 66, Z. 3):

> Die dein Speer birgt,
> Sind sie dir Spiel,
> Des berathenen Bundes Runen?

Das Doppelwesen Fasolt's erhält auch durch das Orchester entsprechenden Ausdruck. Den Riesen, der für die Mühen beim stolzen Walhallabau seinen Lohn mit männlicher Beharrlichkeit fordert, unterstützen die markigen Klänge der Posaunen und Tuben, den Menschen in Fasolt, der im Besitz eines liebenden Weibes den schönsten Preis erkennt, umtönen die sanftschwingenden Saiteninstrumente. Gerade diese Gefühlsseite in

Fasolt bestimmt ihn zur Wahrung des zu Recht bestehenden Vertrages; eine kernige Redlichkeit drückt sich in Wort und Musik aus, wenn Fasolt den Gott vor Vertragsbruch warnt (A. 67, Z. 5).

Vertrags-Motiv der Riesen.



Mit vollem Recht schleudert daher jetzt Fasolt, wie vorher Fricka, dem Gotte den Vorwurf ins Gesicht, dass er aus Herrschsucht „Weibes Wonne-zum Pfand setze", und ahnungsschwer erhebt sich das Entsagungs-Motiv. Nochmals gibt Fasolt seiner Stimmung Ausdruck, wenn er bekennt:

> Wir Plumpen plagen uns,
> Schwitzend mit schwieliger Hand,
> Ein Weib zu gewinnen,
> Das wonnig und mild
> Bei uns Armen wohne.

Aus der Tiefe erhebt sich zart erklingend Freia's Flucht-Motiv und schwingt sich zur Höhe, gleichsam als ob sich Fasolt's Herz gehoben fühle bei dem Gedanken, ein Weib zu gewinnen, und wie Melodie und Harmonie sich in behaglicher Breite entfalten, so scheint Fasolt's Inneres die Sonne weiblicher Milde zu durchglühen (A. 69, Z. 3, 4).

(Forsetzung folgt.)

Biographisches.

Notizen über Orlando di Lasso.

Von **F. Rh.**

(Schluss.)

Die Freundschaft des Bayernfürsten ging nach Albrecht's Tode in unverändertem Grade auf dessen Nachfolger Wilhelm V., genannt der Fromme, über. Wie gewissenhaft Lassus neben seinen musikalischen Leistungen die Gunst seines Fürsten verwerthete, geht aus dem Bedenken hervor, das ihm nach Albrecht's Tode unruhige Tage machte. Er hatte sich nämlich eine Summe von 4400 Fl. erspart gehabt, dieselbe an der herzogl. Cassa angelegt und von ihr fünfprocentige Zinsen bezogen. Plötzlich erschien es ihm wie ein Unrecht, diese Zinsen angenommen zu haben, da die römische Kirche damals derartige Bezüge verbot, und Orlando sandte ungesäumt seinem nunmehrigen Gebieter den ganzen Betrag zurück „aus christlichem, gueten Eyffer und Gewissen", der ihm jedoch alsbald laut Urkunde durch Wilhelm V. „in fürnemblicher Betrachtung seiner geleisteten Dienste wiederumb donirt, geschenkht und zuegestellt" wurde. Ein Jahr nach Orlando's Berufung nach München verheirathete er sich mit Regina Wekhinger, herzoglicher Kammerdienerin, welche ihm im Jahre 1562 das erste Kind gebar, was uns gleichfalls durch eine Rechnung bestätigt wird: „Bezahlt um ain silbern Gürtel, so der Orlandin in der Kindpeet verert worden — 13 Fl." (Nach diesem ersten Sohne Ferdinand folgten noch drei andere Söhne und zwei Töchter.) Diese kleinen, für die künstlerische Bedeutung Lasso's allerdings unwichtigen Züge mögen hier Platz finden, um das herzliche Verhältniss zu beleuchten, welches zwischen dem bayrischen Hofe und seinem damalig ersten Künstler bestand — sie mögen zugleich ein ergreifendes Zeugniss für des grossen Lasso Bescheidenheit und Dankbarkeit sein.

Wie oben erwähnt, hatte sich Orlando's Ruf in kurzer Zeit über die gebildete Welt verbreitet; auch in Paris waren bereits mehrere seiner Werke in Stich erschienen und hatten das Herz König Carl's IX. bewegt. Als im Jahre 1571 Lasso's lang gehegter Wunsch in Erfüllung ging, die Hauptstadt Frankreichs wieder zu betreten, fand er bei dem König die gnädigste Aufnahme und errang sich durch seine Kunst in allen gebildeten Kreisen den unbestrittenen Ehrenplatz, dabei stets in Liebe und Dankbarkeit seines Gönners im bayrischen Heimathlande gedenkend. Wie eine Pflicht erschien es ihm, die während seiner Anwesenheit in Paris gedruckten fünfstimmigen Lieder als Erinnerungszeichen an Wilhelm V. nach München zu senden, und der Herzog belohnte diese Treue mit neuer, wahrhaft fürstlicher Gunst, indem er eine eigene Druckerei errichten liess, in welcher auf seine Kosten sämmtliche bisher erschienenen Kirchencompositionen Lasso's in fünf Bänden grössten Realfolio-Formates vom Jahre 1573—1576 gedruckt wurden.

Nach dem Tode Carl's IX. wieder nach München zurückgekehrt, arbeitete nun Lasso mit riesenmässiger Kraft an neuen Werken und entfaltete dabei eine staunenswerthe Vielseitigkeit; denn auch in satirisch-heiterem Fach, ja sogar in Composition bachantischer Texte, wie z. B.:

> Deus, qui bonum vinum creavit
> Et vino abutentes capitis dolore mulctavit etc.

erlangte er eine derartige Berühmtheit, dass es sprüchwörtlich wurde, bei besonders fröhlichen Gelagen auszurufen: Welche Orlandiade! Möge zur Bestätigung seiner „heitern" Popularität hier eine drollige Grabschrift Platz finden, welche ein französischer Dichter für Lasso erfunden:

> Étant enfant j'ai chanté le dessus;
> Adolescent, j'ai fait la contre-taille.
> Homme parfait, j'ai raisonné la taille.
> Mais maintenant je suis mis au bassus.
> Priez, passant, que l'esprit soit là-sus.

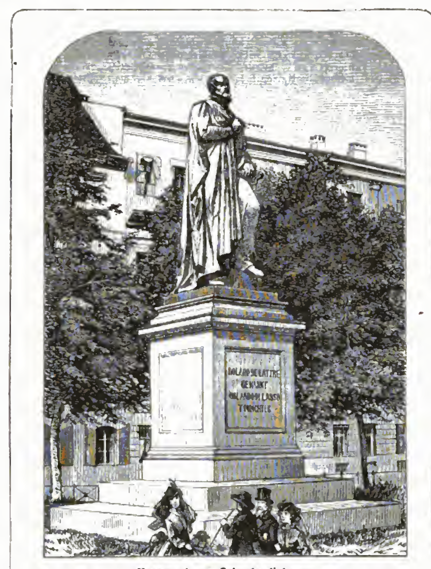
Eine eigenthümliche Begebenheit, deren sämmtliche Chroniken über Lasso's Leben Erwähnung thun, gewann dem Meister das Herz und die Hochachtung des bayrischen Volkes, dem er bisher noch nicht so nahe gestanden als dem Hofe und den Gebildeten. Dem Fron-

leichnamstag des Jahres 1584 drohte seit morgens 4 Uhr ein heftiges Ungewitter, und wilde Regenschauer strömten herab, als die Stunde herannahte, in welcher, wie an diesem Tage üblich, die feierliche Procession mit Fürsten und Hofstaat aus der Kirche treten und um die Stadt gehen sollte. Lesen wir hierüber Einiges aus der von dem herzogl. Rathe und Licentiaten Müller verfassten und in der k. Bibliothek aufbewahrten Urkunde: . . . . „ist also Yedermann der Meinung gewesen, man werde von des Ungewiters wegen den Umbgang bis auf ainen andern, schönen Tag ainstellen. Als haben die Fürstenpersonen etlich Mahl auf St. Peter's Thurm sehen lassen, wie sich das Wetter anlasse . . . aber alzeit durch die Thürmer herab entboden worden, dem Wetter sey khaineswegs zu vertrauen . . . . wie gleich das hochwirdig Sakrament durch die Kirchtir heraus tragen wirt und Herr Orlandt das Gesang gustate et videte anhebt, so hebt die Sonnen dermassen an St. Peters Thurm an zu scheinen, dass ich vor lauter Freiden aus der Ordnung tritt um zu Ir fürstl. Durchl. hinzugeen und zaig derselben wie die Sonnen an die Thürm schaint und sag mit disen Worten zu Ir fürstl. Durchl. Gustate et videte quam suavis sit Dominus timentibus eum et confidentibus ei, welches Ir Durchl. mit Freiden angeheert . . . . ist auch also die ganze Procession mit schönen Sonnen und doch ainen feinen küelen Luftlen gar glickhlich und schön aussgangen und umb die ganze Statt herumb auch wiederumb menniglich one Schaden zu Hauss khommen, alsbalt aber die Procession füriber gewesen, hat sich ein solch jammerlicher Platzreng (regen) erhebt, als der mit Schapfen guss . . . ." Von nun an ward Orlando's Hymnus „Gustate et videte" den Münchenern heilig und wurde stets mit grosser Verehrung, besonders bei Bittgängen um schönes Ernte-Wetter gesungen.

Die Höhe, auf welcher Lasso in künstlerischer und socialer Beziehung nun stand, sollte leider bald umflort werden. Obgleich ihm Herzog Wilhelm zu seiner Erholung ein hübsches Landgütchen an der Amper geschenkt hatte, so gönnte sich Lasso doch wenig Ruhe, und theils der Diensteifer, den er als Capellmeister und Lehrer der Chorknaben entwickelte (er unterrichtete sie sogar im Zinkenblasen), als auch die beständig productiven Arbeiten nützten seinen Geist aus, sodass, als einst seine Frau von dem Landgütchen Geising zurückkam, sie ihn in solcher Geistesabwesenheit traf, dass sie von ihm nicht erkannt wurde. In grösstem Schrecken eilte Regina zur Schwester des Herzogs, Prinzessin Maximiliana, und der Leibarzt Meermann ward schleunigst zum Erkrankten gesendet; es gelang zwar, das Uebel zu heben, aber die frühere Heiterkeit des Geistes kehrte dem Künstler nicht wieder zurück. Seine Gattin schrieb über diesen Zustand bekümmert nieder: „er ist nie mehr, wie vor, recht fröhlich, war alzeit still und viel von seinen Tod geredt". Mit Dr. Meermann hatte Orlando früher frohe Tage verlebt, und von seiner Liebe zu diesem Manne gibt eine Widmung Zeugniss, die Orlando im Jahre 1587 auf sein Werk „Madrigali a quattro, cinque e sei voci nuovamente composti" schrieb: „Sempre andai pensando come potessi fare acquistarmi la gratia sua" etc. Der Herzog nahm den innigsten Antheil an Orlando's Schwermuth und suchte ihm seine Lage möglichst zu erleichtern. Nicht nur, dass er Lasso's Besoldung auf den bisher bezogenen jährlichen 800 Fl. liess, sondern er stellte dessen ältesten Sohn Ferdinand als Untercapellmeister und den zweiten Sohn Rudolf als Organist mit je jährlichem Gehalte von 200 Fl., freiem Officierstisch und Vergütung der UniformsAuslagen an.

Auf Orlando drückte aber das Gefühl der geistigen Leistungsschwäche so sehr, dass er in seltsame Ideen verfiel, bald um seine Entlassung einkam, bald um Fortgenuss der Besoldung anhielt, sodass seine Frau wiederholt mit bekümmertem Herzen die Vermittlerin zwischen dem Herzoge und ihrem Manne machen musste: „Seine Durchlaucht wolle der Familie noch diessmal seines seltsamen Kopfes, der ja nur durch seine Kunst und grosse Arbeit in so viel Phantasey kummen, nit lassen entgelten; denn es wäre sein Tod gewest, wann er nit dienen könnte". — So kam das Jahr 1594 heran, und im Frühjahr fühlte sich Lasso dem Tode nah. Noch im Mai schrieb er an Papst Clemens VIII.: Con ogni riverenza maggiore a V. Sta mando e dedico „le lagrime di S. Pietro" rime composte un tempo fa dal Signor Luigi Tansillo e da me per mia particolare devotione in questa mia hormai grave età vestite di armonia . . . „ dann stiftete er noch im Heiligen Geistspitale eine ewige Armenspende und in der Filialkirche Schöngeising einen ewigen Jahrtag und zwei Messen, worauf nach wenig Wochen, im Juni desselben Jahres, der edle Künstler von der Erde schied. Auf dem Leichenacker des Franziscanerklosters wurde er begraben, und hier liess ihm die trauernde Wittwe (sie überlebte ihn 6 Jahre) jenen Grabstein setzen, dessen Inschrift wir eingangs dieser Skizze mittheilten. Als bei Erweiterung der Stadt der Kirchhof entfernt wurde, erwarb sich der kunstsinnige Hofschauspieler Heigel den Denkstein Lasso's, dessen Stamm erloschen war. Nach Heigel's Tode wurde jedoch der Garten, wo er aufgestellt war, verkauft, die Akademie der bildenden Künste nahm den Stein an sich, und Jahre lang stand er im Hofe des Akademie-Gebäudes angemauert, bis das germanische Museum in Nürnberg sich in dessen Besitz setzte — doch auch von hier musste er wieder wandern und hat nun hoffentlich in jenem oben erwähnten Saale des prächtigen Nationalmuseums für alle Zukunft eine stete Heimath gefunden. Lebendiger als die Inschrift dieses Monumentes spricht aber Lasso's Geist zu uns, wenn seine Motetten und Psalmen vom Chore der Allerheiligen- oder Michaelshofkirche niederklingen, uns von der grossen Seele erzählend, die so Reiches geschaffen und so tadellos gelebt. Fassen wir die Werke Orlando's zusammen, so beträgt die Zahl im Einzelnen folgende: A. Musica sacra: 2 Alma redemtoris, 1 Antiphon und Responsor. 4 Asperges, 6 Ave Regina, 3 Benedictus, 429 Cantiones sacrae, 2 Domine

ad adjuvandum, 34 Hymni, 1 Introitus, 13 Lamentationes, 19 Litaniae, 180 Magnificat 1 Miserere, 51 Missae, 2 Requiem, 780 Motettae, 12 Nunc dimittis, 5 Officia, 2 Passiones, 2 Psalmi, 17 Poenitentiales, 6 Regina coeli, 1 Respons., 8 Salve Regina, 1 Vidi aquam. B. Musica profana: 7 Cantiones et dialogi, 34 Cant. latin., 59 Canzonette, 371 Chansons, 233 Madrigale — also im Ganzen



Monument von Orlando di Lasso
auf dem Promenadenplatz in München.

2337 Musikstücke, darunter 1572 geistliche und 765 weltliche. Ein grosser Theil dieser Schöpfungen liegt in Manuscript, Copie und Druck in der k. Bibliothek zu München aufbewahrt. Mit vollem Rechte umgab der Kupferstecher Johann Sadeler das Bildniss von Orlando di Lasso mit dem Spruch:

Hic ille Orlandus, lassum qui recreat orbem
Discordemque sua copulat harmonia.

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Dresden.

Im Wesentlichen pflegt hier die Saison mit dem Palmsonntagconcert der kgl. Capelle abzuschliessen. Wenigstens betrachtet man das später Kommende als entbehrliche Nachzügler Nur eine Gesellschaft hat ein begründetes Ausnahmerecht: der Tonkünstlerverein. Seine ausübenden Mitglieder sind, die Pianisten abgerechnet, königl. Kammermusiker. Und was der Dienst von diesen in der österlichen Zeit an Kirchendienst neben der Oper und ihren Proben verlangt, ist leicht abzusehen. Ja, es darf unter diesen Umständen bewundert werden, dass der Verein sich die grösste geistige Frische bewahrt hat und stets allem bedeutenden Neuen aufmerksam folgt. Der 4. verspätete Concertabend brachte indess zunächst Wohlaccreditirtes. Von J. S. Bach die sogenannte Tanzsuite — in prächtiger Ausführung, Mozart's

G moll-Clavierquartett und als Novum ein Streichquartett von Wolfermann, Geiger in der kgl. Capelle. Dasselbe ist weniger erfindungsreich als trefflich construirt, verräth aber doch eine Begabung, die weitere Pflege erwünscht macht. Vor Allem soll mit Erfindungsmangel nicht an Capellmeistermusik erinnert sein. Es sind lebensvolle Züge genug vorhanden, nur brechen sie nicht zu einer bestimmten geistigen Individualität durch. Es ist jetzt fast nur eine gewisse Richtung in Wien, welche an dem Väterglauben hält, die Musik sei ein lediglich klangschönes Spiel mit inhaltlosen Tönen, — in Wien, wo man dem gebildeten Publicum Schulhoff als den „unbestrittenen" Nachfolger Chopin's bezeichnet. Anderorts verlangt man heutzutage, dass der Tondichter allerdings die Summe seines idealen Lebens, seiner Empfindungen, Vorstellungen in sein Musikwerk verwebe und diesem hierdurch die Bedeutung einer selbständigen Kunstthat beilege. Es wird mit der Zunahme der Literatur immer schwieriger sein, absolut neuartige Harmonien oder Melodien zu erfinden. Namentlich nach dem ungeheuren Fortschritt der letzten 15 Jahre auf diesen Gebieten wird es einer Generation zur Aufarbeitung bedürfen. Was aber jeder Tonsetzer erreichen sollte und können müsste, ist die Abspiegelung subjectiver Eigenart im Kunstwerk. Das heisst also nicht: der Stil soll immer originell sein, sondern der Inhalt; dass ein Quartett nicht eben aus der Art springen kann, ist klar. Aber etwas soll auch im Quartett für die Verstehenden zu finden sein, was freilich leichter aus einem Buch von Schiller oder Homer, als aus einer Contrapunctstunde zu entnehmen ist. Der Subjectivismus kann oft irren und irrt dann schwer. Trotzdem muss er als befruchtendes Element der modernen Kunst im Gegensatz zu dem unnationalen Objectivismus (Formalismus) der vierziger Jahre anerkannt und mit Muth innegehalten werden. — Im neulichen Privatabend des Tonkünstlervereins gastirte am Clavier Hr. Prof. Isidor Seiss aus Cöln. Der Eindruck, den er mit Chopin'schen und eigenen Stücken hinterlassen, ist ein günstiger gewesen. Zuletzt — es thäte mir leid, wenn Hrn. Seiss in Cöln der heiligen Stadt, allwo F. Hiller Capellmeister ist, aus meiner Correspondenz Unannehmlichkeiten erwüchsen — zuletzt spielte Hr. Seiss mit Hrn. Blassmann den soeben eintreffenden Kaiser-Marsch von Richard Wagner vierhändig. Das Werk wird hier allenthalben sehr günstig angesehen. Die glückliche Verbindung des ästhetisch Schönen mit dem volksthümlichen Bedürfniss, ferner die ergreifende Einflechtung des schönsten deutschen Chorales, und endlich der erst nachträglich bekanntwerdende commentirende Text, müssen die herzlichen Sympathien für den Autor nur steigern. — Schade, dass Wagner während seines Hierseins der am 24. stattgefundenen und enthusiastisch aufgenommenen Aufführung seiner „Meistersinger" nicht beiwohnte. Wie leicht wäre — die Competenz Wagner's „vorausgesetzt" — die strittige Tempofrage dadurch ins Klare gebracht. Von vielen Standpuncten mögen Kürzungen eines Werkes vertheidigt werden können, nimmer aber kann ein Zeitmaass beschleunigt werden, um die Gesammtlänge zu beschneiden. Die Ouverture zu den „Meistersingern", anfänglich hier ausgezeichnet interpretirt, ist unerträglich geworden, was den Durchführungssatz betrifft, poesie- und würdelos, was den prächtigen Marschrhythmus betrifft. Gutta cavat lapidem. Nach diesem Grundsatz komme ich stets wieder auf diese Bedauerlichkeiten zurück. Im Uebrigen, z. B. in Executirung der Chöre, würde Wagner seine Freude hier gehabt haben. Die hiesige englische Gesellschaft hatte bei dem Grafen Platen um die „Meistersinger" petirt. Anderen Morgens ward die Karte des Grafen mit der Zusage der Oper zum rühmlichen Beweis seiner zeitgemässen Gefälligkeit.

Ludwig Hartmann.

Wien.

Die Wiener Concertsaison 1871 verdient ein rechtes Brahms-Jahr genannt zu werden. Wurden in den letzten Jahren die Werke dieses genialen Künstlers, welchem schon lange unsere Stadt eine zweite Heimath geworden, ganz unbegreiflich vernachlässigt, so hat man diese Schuld heuer in liberalster Weise wettgemacht. In verhältnissmässig sehr kurzen Zwischenräumen hörten wir die hervorragendsten Brahms'schen Schöpfungen unmittelbar auf einander. Die Philharmoniker führten in ihrer sechsten Production (über die wir dem „Musikal. Wochenbl." bereits berichtet haben) das Clavierconcert in Dmoll auf, Hellmesberger's dritte Quartettsoirée brachte das köstliche Sextett in Bdur (zur Ehre unseres Publicums sei es gesagt, ein Lieblingsstück der Wiener), endlich den Mittelpunct des vierten Gesellschaftsconcertes (vom 5. März d. J.) nahm die erste hiesige vollständige Aufführung des „Deutschen Requiems" ein, der Krone des Brahms'schen Schaffens, sowie einer Perle unserer musikalischen Gegenwart überhaupt.

Bekanntlich wurden die drei ersten Stücke dieser Composition schon vor drei Jahren in einem Wiener Gesellschaftsconcerte aufgeführt, jedoch mit einem Misserfolge, welcher zu einer Vorführung des Ganzen nicht anlocken konnte. Indessen galt der Widerspruch des Publicums eigentlich nur jenem bedenklichen Orgelpuncte von 36 Takten (oder wenn man so will, 72 Viervierteltakten), welcher den Schluss der dritten Abtheilung bildet.

Bei der diesmaligen Aufführung liess der selbst dirigirende Componist das in Pauken, Basstuba und Bassposaune festgehaltene D sehr discret nehmen, und da durch dieses Gebaren (welches freilich immer eine Concession und ein Abweichen von der intendirten Idee genannt werden muss) den Sängern ihre überaus schwierige, mitunter recht stimmwidrige Aufgabe wesentlich erleichtert wurde, so verlor der Eindruck einigermaassen den Charakter des peinlich Beängstigenden, und ging diesmal selbst diese Stelle ohne alle Opposition vorüber.

Der Totalerfolg des „Deutschen Requiems" war überhaupt ein vollständig durchgreifender, jeder der sieben Sätze wurde von dem vollzählig erschienenen musikalisch gebildeten Publicum Wiens mit grösster Aufmerksamkeit, ja mit einer wahren Andacht angehört und am Schlusse der Componist drei oder vier Mal stürmisch hervorgerufen. Eine kritische Beurtheilung des „Deutschen Requiems" kann an dieser Stelle umsoweniger unsere Aufgabe sein, als dem „Musikal. Wochenbl." gleich in den ersten Wochen seines Bestehens die gründlichste, fachmännische Détailbesprechung des Meisterwerks durch Hrn. A. Maczewski zu Theil wurde.

Wir machen nur speciell auf einen Nebenumstand aufmerksam, welcher unseres Erachtens bezüglich des „Deutschen Requiems" noch nicht nachdrücklich genug hervorgehoben wurde. Brahms steht nämlich hier zum ersten Male auch in der Instrumentation ganz auf der Höhe der Zeit. Bisher hatte Brahms in seinen Orchestercompositionen der Zeichnung über der Farbe eine wohl gar zu uneingeschränkte Uebermacht eingeräumt. Vergleichen wir z. B. die Serenaden in D und A, die Instrumentalpartie des Clavierconcertes mit Werken von Wagner, Liszt, Berlioz oder selbst mit der „Sakuntala"-Ouverture von Goldmark, so werden wir, wollen wir aufrichtig sein, gestehen müssen: Brahms' Orchester klingt nicht, wir hören sehr anziehende Détaileffecte, aber zu jenem mächtigen, emporhebenden, farbegesättigten Gesammtklang, welcher die Seele gefangen nimmt, kommt es nicht.

Im „Deutschen Requiem" dagegen bietet Brahms mit staunenswerther Meisterschaft (wir erinnern an die Steigerung des Bmollsatzes z. B.) als echt moderner Künstler alle modernen Mittel zur Darstellung seiner Idee auf.

Und das macht uns den edlen Künstler erst recht sympathisch: falsche Prüderie gilt heute nicht mehr, am wenigsten in der Kunst.

Die ganz vortreffliche Aufführung des „Deutschen Requiems" zeugte von eingehendsten Proben und wahrhafter Hingebung aller Ausführenden an die Sache. Schade nur, dass der tief ergreifende Eindruck des Werkes durch die veraltete Mozart'sche „Concertarie mit obligater Violine" („Non piu, tutto ascoltai", aus dem Jahre 1786), mit deutschem Text von Frau Wilt gesungen, und den in Wien allzubekannten, überdies schleuderisch ausgeführten Schubert'schen Hmoll-Marsch (von Liszt instrumentirt), welche Stücke man sehr überflüssig dem „Deutschen Requiem" folgen liess, wesentlich abgeschwächt wurde.

Noch einen besonders günstigen Erfolg errang die unseres Wissens jüngste der im Druck erschienenen Brahms'schen Compositionen, die „Rhapsodie", Op. 54 (Fragment aus Goethe's „Harzreise im Winter"), für Altsolo, Männerchor und Orchester

componirt und im diesjährigen Concerte des akademischen Gesangvereins zum ersten Male aufgeführt.

Die Brahms'sche „Rhapsodie", besonders durch das meisterhaft getroffene Orchestercolorit, sowie die scharf ausgeprägte Stimmung im Ganzen, musikalisch aber durch die kühne, kräftige Modulation interessant, ist überhaupt eine der bedeutendsten Repräsentantinnen dieses Kunstgenres (für welches wir allerdings nicht schwärmen) und ähnlichen neuerdings erschienenen Werken von Gernsheim, Max Bruch etc. weit überlegen.

Interessant war dieses Concert des akademischen Gesangvereins noch dadurch, dass sich zum ersten Male die zwei bedeutendsten deutschen Meister der Gegenwart, die Spitzen unserer ernsten modernen Kunstrichtungen, Johannes Brahms und Richard Wagner, friedlich auf einem Concertzettel zusammenfanden.

Von Richard Wagner hörten wir die biblische Scene „Das Liebesmahl der Apostel", allerdings keine der werthvollsten, eine noch nicht Wagner'sch vollgiltige Schöpfung. Für die im ersten Theile des Werkes mitunter schon sehr edle Declamation, für den grossartigen Orchestereffect bei Herabkunft des heiligen Geistes, für die einheitliche Stimmung im Ganzen sind wir gewiss nicht blind, aber die melodische Erfindung ist in diesem Werke keineswegs bedeutend, die Verschmelzung des Chors mit dem Orchester geschieht, wenn auch unleugbar genial, so doch noch zu roh und äusserlich, als dass nicht ein feineres ästhetisches Gefühl wiederholt verletzt würde.

Auch war die Aufführung nicht sehr glücklich, besonders der Chor im Verhaltniss zu den am Schlusse wahrhaft erdrückenden Instrumentalmassen viel zu schwach besetzt.

Die übrigen Programmnummern bestanden in Mendelssohn's „Melusinen"-Ouverture, Mozart's Clavierconcert in Dmoll, die Principalstimme von einem Frl. Le Beau matt und geistlos ausgeführt, Handel's Altarie aus „Rinaldo" (von Frl. Burenne, die besonders gelungen das Solo in Brahms' „Rhapsodie" vortrug, anständig, aber etwas monoton gesungen), endlich einem klangschönen, durch seine harmonischen Ausweichungen überraschenden, aber etwas langathmigen Chor von Schubert „Ruhe, schönstes Glück der Erde", jüngst im Verlage des unermüdlichen J. P. Gotthard erschienen. Dieser Chor wurde unter Leitung des neuen Vereinschormeisters Hrn. Frank mit feinster Schattirung zu Gehör gebracht, während das Orchester sowohl im Accompagnement des Mozart'schen Concertes, als in der Ouverture viel zu wünschen übrig liess.

Der neu ausgegrabene Schubert'sche Chor wurde acht Tage vorher schon in dem Concerte des Männergesangvereins weniger nuancirt und daher auch weniger erfolgreich gesungen. Im Männergesangvereinsconcerte gab es an Novitäten: ein etwas dick, doch effectvoll instrumentirtes magyarisches Charakterstück „Im Dorfe, die Gasse entlang", Text von Petöfi, Musik vom Chormeister Weinwurm; von demselben Componisten eine Pièce aus Ferdinand Hiller's Clavieroperette ohne Text als „Jägerchor" mit vier obligaten Hörnern gesetzt — eine recht geschickte Arbeit —, endlich ein neuer Chor "Jung Werner" (nach Scheffel) von Rheinberger, in dem wir den Schöpfer der „Wallenstein"-Symphonie und so vieler in jüngster Zeit erschienenen werthvollen Instrumental- und Vocalcompositionen diesmal leider nicht zu erkennen vermögen.

Unter drei aus dem Jubiläumsconcerte des Männergesangvereines (October 1868) herübergenommenen Programmnummern erzielte die Herbeck'sche „Waldscene", eine sehr hübsche Phantasie für Chor und Orchester (das letztere als Hauptsache und zwar mit Berlioz'scher Kunst behandelt), den günstigsten Erfolg. Zwischen den Chornummern spielte Hr. Eckstein mit der ihm eigenthümlichen Delicatesse das Adagio und Finale aus Beethoven's erstem Clavierconcerte, Op. 15, Cdur. Die Vorträge des Vereines, von den Chormeistern Weinwurm und Kremser energisch geleitet, verdienten im Ganzen alles Lob.

Das Letztere lässt sich auch von dem zweiten diesjährigen Concerte der Wiener Singakademie (die bekanntlich gleichfalls unter Weinwurm's Direction) behaupten. Es standen zwar nur kleinere Stücke (Chöre und Lieder) auf dem Programme, aber diese wurden mit einer den Eifer der Sänger und des Dirigenten in das vortheilhafteste Licht stellenden Präcision gesungen.

Auch reichen die Kräfte des Vereins für den diesmal als Concertlocal erwählten kleinen Musikvereinssaal gerade aus. Minder genügten im Ganzen die Solisten, mit Ausnahme des Hrn. Olschbauer.

Unter den Novitäten dieses Concertes (dessen anziehendste Nummer in einer tonkleinen, aber geist- und seelenvollen Interpretation der Beethoven'schen Sonate Op. 31, Gdur, durch den blinden Pianisten Labor bestand) fand ein recht anmuthig klingender, jüngst im „Musikal. Wochenbl." besprochener Chor von Vierling „Frühling" den meisten Beifall.

(Fortsetzung folgt.)

Kürzere Correspondenzen.

Magdeburg, 10. April. Zum Besten der deutschen Invaliden-Stiftung brachte am Charfreitag der hiesige Kirchengesangverein unter Leitung des Musikdirectors Hrn. Rebling in der St. Johanniskirche das Passions-Oratorium von Heinrich Schütz zur Aufführung und erwarb sich durch Vorführung dieser kostbaren Perle altdeutscher Kirchenmusik ein bedeutendes Verdienst um das hiesige Musikleben. Der Chor löste seine nicht eben leichte Aufgabe auf das Befriedigendste; die Intonation war rein, die Einsätze der einzelnen Stimmen sicher und correct und die Nuancirungen waren fein abgewogen. Die Partie des Evangelisten wurde von dem Tenoristen des Leipziger Stadttheaters, Hrn. Rebling, ausgezeichnet durchgeführt. Der Sänger wusste die Recitative durch seine seelenvolle Vortragsweise zur vollsten Geltung zu bringen. Die Orgelbegleitung war nach Andeutungen des neueren Herausgebers und Bearbeiters der Partitur registrirt worden und schloss sich dem Gesang trefflich an. Eingeleitet wurde das interessante Concert durch Joh. Seb. Bach's herrliches Orgelpräludium über den Choral „Schmücke dich, o liebe Seele", welches von dem Musikdirector Hrn. Rebling meisterlich executirt wurde. re.

Prag, 13. April. Die letzte Woche war reich an Concerten, welche, obzwar von dem verschiedenartigsten Charakter, doch sämmtlich von grossem Interesse sich zeigten und, wenn es der Raum zuliesse, auch eine eingehendere Besprechung verdienen würden. — Am 3. wurde von der Tonkünstlergesellschaft Mendelssohn's „Elias" unter Mitwirkung der Mitglieder der deutschen Oper aufgeführt. Die Schwierigkeiten und Hindernisse, welche sich in letzter Zeit der Vorführung der Oratorien zur Weihnachts- und Osternzeit hier den Unternehmern entgegenstellen, sind so bedeutend, dass man an der Fortsetzung derselben schon zu zweifeln begann; eine desto grössere Anerkennung gebührt daher dem Capellmeister des deutschen Landestheaters, Hrn. Slansky, welcher dessenungeachtet eine correcte, theilweise sogar schwungvolle Vorführung des seit dem Jahre 1862 hier nicht mehr gehörten Werkes zu Stande brachte. — Das dritte Concert des Musikconservatoriums fand am 4. unter Mitwirkung des Violoncellisten Hrn. D. Popper aus Wien im deutschen Landestheater statt. Derselbe, ein ehemaliger Zögling des hiesigen Conservatoriums, feierte in seiner Vaterstadt einen wohlverdienten Triumph, der sich in dem von ihm am Ostermontage gegebenen selbständigen Concerte wiederholte. — Hr. Popper, ein Schüler Goltermann's, muss unter die bedeutendsten Violoncellisten der Gegenwart gereiht werden; er hat einen schönen, edlen Ton, eine herrliche Ruhe des Spiels und einen durchaus gesangvollen Vortrag. Nebst dem Adagio aus seinem eigenen Concerte trug er das hier noch unbekannte Concert in Dmoll von Eckert vor, das aus zwei sehr ungleichen Theilen besteht. Dem ersten, ganz reizende Stellen, doch mitunter auch nur phrasenhafte Anläufe enthaltenden Theile folgt ein Rondo à la Cosaque mit Trommel und Triangel, dessen Hauptmotiv an ein sehr triviales böhmisches Volkslied allzulebhaft erinnert. — Die Orchesternummern waren: Ouverture zu „Prometheus" von Bargiel, Variationen über ein Originalthema von R. Wuerst, Op. 50 — eine sehr langweilige Arbeit —, Scherzo in Emoll von Carl Goldmark, Op. 19 — von feiner geschmackvoller Factur, doch kleiner Erfindung — und Symphonie (Esdur, No. 2) von Gounod. Der erste Satz derselben (Adagio und Allegro agitato) würde durch eine gedrängtere Form nicht un-

bedeutend gewinnen, da die Gedanken für die breite Bearbeitung nicht ausreichen; das Larghetto trägt eine frappante Aehnlichkeit mit der Cavatine des Faust im Garten Margarethen's, das Scherzo ist voll melodischen Reizes, das Finale, obzwar piquant instrumentirt, dem Effecte nach doch nur — Balletmusik. — Die Aufführung sämmtlicher Nummern durch das Orchester der jugendlichen Zöglinge, an die man doch keineswegs die Anforderungen allzu hoch stellen darf, war durchwegs fein nuancirt, und leisteten die Eleven unter der umsichtigen Leitung des Directors Hrn. Krejci wirklich Bewunderswerthes. — Am Ostersonntage Abends wurde unter Leitung des Dr. Ludw. Prochaska im Convictsaale Abbé Liszt's Szegzarder Vocalmesse (bei Kahnt in Leipzig als Missa choralis erschienen) für gemischten Chor mit Begleitung von vier Harmoniums anstatt der Orgel aufgeführt und nach dem „Credo" der Messe der zweite Theil (Purgatorio und Magnificat) aus Liszt's symphonischer Dichtung zu Dante's „Divina comedia", (von Professor Jos. Förster in Prag für 4 Harmoniums arrangirt) eingelegt. Die Aufführung des hier nicht mehr unbekannten, hochinteressanten Werkes war besonders in den Chören eine vorzügliche. — Am 6. und 7. d. M. veranstaltete der kunstsinnige Vorstand des hiesigen Kapuzinerklosters, Hr. P. Barnabas Weiss, in der St. Josefskirche eine Aufführung des zwölfstimmigen „Stabat mater" von Palestrina, das jedoch von neueren Forschern Anerio zugeschrieben wird, und des achtstimmigen „Miserere" von Leonardo Leo. Durch diese jährlich einmal in der Charwoche veranstalteten Productionen seltener Werke der älteren Kirchenmusik ist das hiesige kunstliebende Publicum dem Veranstalter zu grossem Danke verpflichtet. — Am 11. gab die hiesige Pianistin Fräul. Sophie Dittrich ein selbständiges Concert. Der sehr zahlreiche Besuch und der ausserordentliche Beifall des distinguirten Auditoriums gaben den vollgiltigen Beweis, dass sich die liebenswürdige Künstlerin hier der grössten Beliebtheit erfreut und die Sympathien für dieselbe immer noch wachsen. Der poesievolle Vortrag der wenig gekannten Sonate Op. 22 von Schumann gab uns ein entsprechendes Bild der innerlich erregten Seelenzustände des unsterblichen Componisten und zeigte von dem tiefen Studium, das die Künstlerin dem Werke widmete. Die geradezu meisterhafte Wiedergabe der Orgelphantasie und -Fuge in Gmoll von Seb. Bach in der prachtvollen Bearbeitung von Liszt hatte einen dreimaligen Hervorruf der Concertgeberin zur Folge, die in einer Zugabe („Elsa's Brautzug") von Liszt die vorzüglichen Eigenschaften des Concertflügels von Bechstein zur vollsten Geltung brachte. — Uebrigens hat sich Frl. Dittrich bereits früher durch die ihr eigene geistreiche Auffassung kleiner Clavierpièceen allgemeines Renommée erworben, und auch diesmal bot sie zum Schlusse durch den äusserst geschmackvollen Vortrag von fünf kleinen Cabinetstücken — einem duftigen Blumenstrausse — den Zuhörern einen hohen Genuss. Unter den Mitwirkenden gefiel besonders Frl. Lorle Korte durch den reizenden Liedervortrag („Au printemps" v. Gounod und „Frühlingslied" von Rubinstein) und durch ihre anziehende äussere Erscheinung. A. K.

Rotterdam, 31. März. Bereits hat der Frühling sich mit dem schönen Wetter angekündigt, und unsere Concertsaison läuft zu Ende; jedoch hat der letzte Monat noch viel Interessantes auf musikalischem Gebiet geliefert. — Das 7. Concert der „Eruditio musica" am 2. d. M. brachte folgendes Programm: Ocean-Symphonie von A. Rubinstein; Recitativ und Arie aus „Figaro's Hochzeit" (nachcomponirt 1789) von Mozart; Concert für Violoncell von Rob. Schumann; Ouverture zu Shakespeare's „Romeo und Julie" (ausgegeben unter dem Titel: Ouverture zu einem Trauerspiel, Op. 18) von W. Bargiel; Arie aus der Oper „Jean de Paris" von A. Boieldieu; Phantasie für Violoncell von F. Grützmacher; Lieder. a) „Mit Myrthen und Rosen", von R. Schumann, b) „Mit einem gemalten Band", von Beethoven, c) „Neue Liebe", von A. Walter; Ouverture zur „Vestalin" von G. Spontini. Frau Walter-Strauss aus Basel, welche die Gesangssoli übernommen hatte und bereits vor zwei Jahren als Frl. Anna Strauss hier allgemeine Anerkennung fand, konnte jetzt den früheren Eindruck nicht machen, was hoffentlich nur durch vorübergehende Indisposition verursacht sein mochte. Mit Freude begrüssten wir das Wiederauftreten des Hrn. Friedr. Grützmacher aus Dresden, der ohne Zweifel zu den eminentesten Violoncellisten unserer Zeit gehört. Das Schumann'sche Concert, zum ersten Male hier öffentlich aufgeführt, wurde meisterhaft von ihm vorgetragen, und der stürmische Beifall war ein wohlverdienter. Das Concert ist allerdings ein bedeutendes Werk und allen Violoncellisten, die wie Hr. Grützmacher die grossen Schwierigkeiten zu überwinden vermögen, als Solostück zu empfehlen. Rubinstein's Symphonie kann uns nicht recht gefallen. Im ersten Theil ist es dem Componisten gelungen, wenigstens in allgemeinen Zügen eine Idee des Oceans zu geben, doch man sucht vergebens nach einer steten durchgearbeiteten Melodie, und das Ganze löst sich in gedankenlose Klangeffecte auf. Bargiel's Ouverture, ein gediegenes Werk, trägt einen sehr finsteren Charakter, ganz in Uebereinstimmung mit dem Titel. Die Ausführung der Orchesterwerke war sehr lobenswerth. — Vom 8. (letzten) „Eruditio"-Concert darf wohl gesagt werden: „Finis coronat opus", wie das folgende Programm beweist: Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck (mit dem Schluss von Mozart); Arie (Ausgabe Breitkopf und Härtel No. 9, componirt 23. März 1787) von Mozart; Concert (Emoll) für Violine von Mendelssohn; Lieder: a) „Allnächtlich im Traume", von C. Hartmann, b) „Ein Traum", von A. Rubinstein; Fantaisie-Caprice für Violine von Vieuxtemps; Symphonie No. 9 (Dmoll) mit Schlusschor von Beethoven. Solisten waren Frau Wilma Norman-Neruda aus Stockholm und Hr. Emil Scaria aus Dresden. Frau Norman ist eine vortreffliche Violinspielerin. Schöner Ton, nie fehlende Sicherheit und Reinheit, graziöse Bogenführung sind die Eigenschaften, welche sie auszeichnen. Der Vortrag des Mendelssohn'schen Concertes war reizend schön. Das Stück von Vieuxtemps, mit grosser Vollendung gespielt, passte wenig in das sorgfältig gewählte Programm. Hr. Scaria hatte sich, wie im vorigen Winter, besonders nach dem Vortrag der Lieder grossen Beifalls zu erfreuen und musste noch ein drittes Lied („Der Kuss", von Marschner) zum Besten geben. Jedoch glauben wir den Sänger vor Uebertreibung warnen zu müssen; er braucht sein mächtiges Organ nicht zu forciren, um den erwünschten Effect hervorzubringen. — Der Concert-Cyklus konnte wohl nicht auf würdigere Weise beendet werden als mit Beethoven's neunter Symphonie, und das aussergewöhnlich zahlreiche Publicum wusste diese Wahl zu würdigen. Das Soloquartett wurde gesungen von Frl. Weyringer — Sopran, Frl. ***, Mitglied des Gesangvereins — Alt, HH. Carl Schneider — Tenor, und Scaria — Bass. Letzterer verdient besonderen Dank für seine Bereitwilligkeit, diese Partie übernommen zu haben. Die Aufführung war unter der energischen Leitung Bargiel's eine sehr gelungene. — Die vierte und letzte Quartettsoirée der HH. Wirth, Kunze, Meerloo und Eberlé hatte ebenfalls ein interessantes Programm, nämlich: Quartett (Cmoll, Op. 17, No. 2) von A. Rubinstein; Claviertrio (Dmoll, Op. 49) von Mendelssohn; Sonate (Esdur, Op. 27, No. 1) für Clavier von Beethoven; Lieder: „Widmung" von Schumann und „Du wundersüsses Kind" von Th. Kirchner; Octett, Op. 166, von F. Schubert. — Das Rubinstein'sche Cmoll-Quartett zählen wir zu den besten Werken dieses Componisten und besonders der erste Theil zeichnet sich aus durch klare Form und gute Durcharbeitung der Hauptmotive. Der dritte Theil (Molto lento) ist übrigens weniger bedeutend. Die Ausführung war ausgezeichnet. Hr. Sikemeyer spielte die Clavierpartie im Trio und die Sonate. Der Vortrag der letzteren, obwohl technisch abgerundet, hat uns nicht befriedigt. Das Allegro, 6/8, im ersten Theil und das Finale wurden in einem zu schnellen Tempo genommen, und dem Ganzen fehlte tiefere Empfindung. Frl. Weyringer sang die Lieder reizend wie immer und gab auf anhaltendes Verlangen noch „Die Soldatenbraut" von Schumann zum Besten. Das Octett ist eines der wunderschönen zu wenig bekannten Werke Schubert's, und Hrn. Wirth und Genossen gebührt Dank, es hier zum ersten Male zu Gehör gebracht zu haben. — In der Oper hat Hr. Scaria bis jetzt drei Gastvorstellungen (als Sarastro, Bertram und Osmin) mit bestem Erfolg gegeben, welchen noch drei folgen werden. Leider ist durch Erkrankung unserer ersten dramatischen Sängerin, Frau Saar, eine Lücke entstanden, die besonders bei der Vorstellung von „Robert der Teufel" sehr störend war. In der „Entführung" war die Rolle der Constanze bei Frl. Weyringer als Gast in recht guten Händen. Scaria war als Osmin ausge-

zeichnet. — Der Impresario Pollini gab mit seiner italienischen Operngesellschaft zwei Vorstellungen, „Il Barbiere di Seviglia" und „Don Pasquale". Frau Artôt-Padilla hat die Jugendfrische ihrer Stimme, die in dem höheren Register scharf ist, eingebüsst. Hr Padilla, Bariton, ist ein feiner Sänger und Hr. Bossi ein vortrefflicher Bass-Buffo. Besondere Vermeldung verdient der Tenorsänger Marini. Das Ensemble war sehr vollendet.

Concertumschau.

Bremen. 1. und 2. Soirée für Kammermusik der HH. Gleistein, Jacobsohn und Weingardt: Bdur-Trio von Beethoven, Suite für Pianoforte und Violine von C. Goldmark, Claviertrio in Dmoll von Mendelssohn, Fdur-Claviertrio von Rubinstein, Violoncellsonate von Boccherini, Sarabande und Gavotte für Violoncell von Bach, Pianofortequartett von Schumann.

Brüssel. Concert des Künstlervereins am 17. April: Claviertrio Op. 5 von R. Volkmann, Claviersonate Op. 22 von R. Schumann, Fragmente aus „Die Meistersinger" von Wagner, „Les Préludes" von Liszt.

Elbing. Symphonieconcert unter Leitung des Musikdirector O. Roehlich: Ouverture zu „Egmont" von Beethoven, Clarinettenquintett von Mozart, Clavierconcert in Ddur von R. Schwalm, Cdur-Symphonie von Schubert.

Haag. Aufführung der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst: Psalm von J. H. Lübeck, Sonate Op. 31, No. 3 von Beethoven, Ouverture zu „Jessonda" von Spohr, Phantasie Op. 80 von Beethoven. — 10. Concert Diligentia: Bdur-Symphonie von Schumann, Ouverture zu „Ruy Blas" von Mendelssohn, Violinsoli (Frau Norman-Neruda), Vocalsoli (Hr. E. Scaria).

Mannheim. 4. Kammermusik-Aufführung: Streichquartett in Edur von Mendelssohn, Claviertrio in Fdur von R. Schumann, Streichquartett Op. 18, No. 6 von Beethoven.

Oldenburg. 8. Abonnementconcert: Toccata von Bach in der Esser'schen Instrumentation, „O weint um sie" für Sopransolo, Chor und Orchester von Hiller, Ouverture zu „Alladin" von Reinecke, „Das Lied vom deutschen Kaiser" für Chor und Orchester von M. Bruch, Cdur-Symphonie mit der Schlussfuge von Mozart.

Stuttgart. 7. Kammermusik-Soirée: Streichquartett Op. 18, No. 3 von Beethoven, Claviertrio Op. 52 von A. Rubinstein, Streichquintett von Schubert.

Wien. Concert der Pianistin Frl. Gabriele Joël unter Mitwirkung der HH. Hellmesberger, Carl Hill aus Schwerin und F. Krastel: Violinsonate in Edur von Bach, einige Nummern aus C. Goldmark's Charakterstücken für Clavier: „Sturm und Drang", Lieder von Schumann, Schubert und Grädener, Claviersonate in Gmoll von Schumann, Declamation, Chromatische Sonate für Pianoforte und Violine von J. Raff.

Wiesbaden. 4. Quartettsoirée: Clavierquartett in Gmoll von Brahms, Streichquartett in Bdur aus Op. 18 von Beethoven, Streichquartett in Esdur von Mendelssohn.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Hr. Niemann und Frau Mallinger treten in Hopfer's „Frithjof" am 30. April zum letzten Mal in dieser Saison im Hofoperntheater auf. — **Bremen.** Am 19. d. M. („Troubadour") beschloss Frau Wilt aus Wien ihr hiesiges Gastspiel. — **Breslau.** Hr. Southeim setzte am 16. d. M. als Raoul sein Gastspiel im hiesigen Stadttheater fort, trat am 19. in einzelnen Scenen aus Opern von Meyerbeer, Rossini u. A. auf und gab am 23. als Cassian in der neueinstudirten Gläser'schen Oper „Des Adlers Horst" seine vorletzte Gastrolle. Am 21. d. M. gab Hr. Hienel vom Stadttheater zu Mainz hier den Rocco als Antrittsrolle. Im Lobe-Theater setzen Frl. Chorherr und die HH. Witte, Hampl und Stephan ihre Gastdarstellungen in Offenbach'schen und Suppé'schen Operetten noch fort. Ausserdem eröffnete an derselben Bühne am 17. Frl. Nittinger vom königl. freistädtischen Theater zu Pressburg eine Reihe von Gastdarstellungen. — **Cöln.** Am 19. eröffnete Frl. Sophie Stehle von der Münchener Hofoper im hiesigen Thalia-Theater als Elisabeth im „Tannhäuser" ein Gastspiel. — **Frankfurt a. M.** Die unter Leitung des Impresario Pollini stehende italienische Operngesellschaft (bestehend aus Frau Désirée Artôt und den HH. Palermi, Padilla und Bossi) eröffnete am 19. d. M. ihr Gastspiel im hiesigen Stadttheater und setzte dasselbe am 21. fort. Im Thalia-Theater beschloss Frl. Lina Mayr am 23. d. M. ihr Gastspiel, während Hr. Carl Swoboda das seinige noch fortführt. — **Hamburg.** Hr. Nachbaur hat sein Gastspiel noch um einen Abend verlängert, indem er am 18. d. M. nochmals als „Lohengrin" auftrat. Zwei Tage später eröffnete Hr. Gustav Walter von der Wiener Hofoper als Raoul im hiesigen Stadttheater ein Gastspiel und setzte dasselbe am 22. als Walther in den „Meistersingern" fort. — **Magdeburg.** Am 22. d. M. gastirte hier Frl. Formaneck vom grossherzogl. Hoftheater zu Weimar als Selika in der „Afrikanerin". — **Mannheim.** Am 19. d. M. eröffnete der k. k. Hofopernsänger Hr. Louis von Bignio aus Wien im hiesigen grossherzogl. Hof- und Nationaltheater als Nelusco in der „Afrikanerin" mit grossem Erfolg ein Gastspiel, welches er am 23. als Ernani fortsetzte. — **Prag.** Am 1. Mai trifft der königl. preuss Hofopernsänger Hr. Betz aus Berlin hier ein, um ein Gastspiel im hiesigen deutschen Landestheater zu beginnen. — **Regensburg.** In den letzten Tagen d. M. wird hier Hr. v. Bignio aus Wien ein kurzes Gastspiel eröffnen. — **Stuttgart.** Am 19. d. M. beschloss Frl. Schröder aus Breslau als Lucia von Lammermoor ihr hiesiges erfolgreiches Gastspiel. — **Wien.** Die königl. sächs. Hofopernsängerin Frl. Zimmermann aus Dresden eröffnete am 18. d. M. als Elsa im „Lohengrin" mit bedeutendem Erfolg ihr Gastspiel im hiesigen Hofoperntheater; der sein hiesiges Gastspiel fortführende Hr. Adams hatte in genannter Oper die Titelrolle inne. Am 19. d. M. („Figaro's Hochzeit") gab Hr. Hill als Figaro eine weitere Gastdarstellung. Am 21. („Margarethe") traten die drei Genannten vereint auf: Frl. Zimmermann als Gretchen, Hr. Adams als Faust und Hr. Hill als Valentin. Für nächste Zeit steht im Hofoperntheater ein Gastspiel der Coloratursängerin Frl. Schröder aus Breslau in Aussicht. Im Theater an der Wien gastirt gegenwärtig Hr. Albin Swoboda mit Erfolg. An dieselbe Bühne ist der Spieltenor Hr. Sedelmayer aus Brünn mit angeblich 5000 fl. Gage engagirt worden. Ferner wird im Monat August die voriges Jahr in London mit Erfolg aufgetretene Sängerin Frl. Bertha Olma im Theater an der Wien gastiren.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 22. April: „Kyrie" und „Gloria" von M. Hauptmann. Am 23. April: „Misericordias Domini" von Mozart. — **Chemnitz.** a) St. Jacobikirche am 23. April: Chor („Hallelujah! denn der Herr regiert allmächtig") aus dem Oratorium „Messias" von Händel. — b) St. Johanniskirche am 23. April: „Wie lieblich sind deine Wohnungen", Männerchor a capella von Richter. — **Dresden.** Kreuzkirche am 22. April: 1) „Herr, wie sind deine Werke so gross", Motette von Kücken. 2) „Ehre sei Gott in der Höhe", Motette für Männerchor von M. Hauptmann. Am 23. April: „Preis Gottes", Cantate von A. Bergt. — **Weimar.** Stadtkirche am 23. April: „Gott ist mein Licht", geistliches Lied von Vulpius. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 23. April: 1) Messe in D, 2) Graduale („Laudate Dominum", Tenorsolo) und 3) Offertorium („Salvum fac populum") von G. Preyer. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 19. April: Requiem (für Männerchor mit Posaunenbegleitung) von Kloss. Am 23. April: 1) Nelson-Messe von J. Haydn. 2) Graduale und 3) Offertorium von Joh. Krall. — c) Dominicanerkirche am 23. April: 1) Messe in C von Mozart. 2) Graduale (Sopransolo) von Randhartinger. 3) Offertorium (Sopransolo in Cmoll) von Blahak. — d) Italienische Nationalkirche am 23. April: 1) Missa brevis in D von L. Rotter. 2) „O salutaris" von Mendelssohn. 3) Graduale (Sopransolo) von Weiss. 4) Offertorium (Tenorsolo) von Cyrill Wolf. — e) Pfarrkirche zu Mariahilf am 23. April: 1) Messe

in C von Mozart. 2) Graduale (Duett für Sopran und Alt) und 3) Offertorium (Bass- und Violinsolo) von Joh. Krall. — f) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 23. April: 1) Messe in C von M. Haydn. 2) Offertorium (Sopran- und Violinsolo in F) von Joh. Krall. 3) „Tantum ergo" von Mozart.

Opernübersicht.

(Vom 16. bis 22. April.)

Leipzig. Stadtth.: 16. und 22. Meistersinger; 17., 19. und 21. Dornröschen; 18. Orpheus in der Unterwelt; 20. Lohengrin. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 16. Fidelio; 17. und 20. Frithjof; 19. Norma; 22. Jessonda. Kroll's Th.: 16. und 21. Hans Heiling; 19. Figaro's Hochzeit. Réunion-Th.: 18. Fra Diavolo; 20. Teufels Antheil. Walhalla-Volksth.: 19. Czaar und Zimmermann; 21. Waffenschmied. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 16. Schwätzerin von Saragossa; 17. und 20. Schöne Helena; 18. Perichole; 19. Schöne Galathea. — **Bremen.** Stadtth.: 19. Troubadour. — **Breslau.** Stadtth.: 16. Hugenotten; 21. Fidelio. Lobe-Th.: 16., 18. und 20. Blaubart; 17. Schöne Galathea; 22. Schöne Helena. — **Cöln.** Thalia-Th.: 16. Martha; 19. Tannhäuser; 22. Postillon von Lonjumeau. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 16. Maurer und Schlosser; 18. Fidelio; 20. Troubadour; 24. Meistersinger. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 16. Don Juan; 18. Maurer und Schlosser; 19. Barbier von Sevilla; 21. La Traviata; 22. Robert der Teufel. Thalia-Th.: 17. Pariser Leben; 18. Blaubart; 20. Fäustling und Margaretherl (Hopp). — **Hamburg.** Stadtth.: 16. Freischütz; 17. Postillon von Lonjumeau; 18. Lohengrin; 20. Hugenotten; 22. Meistersinger. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 16. Freischütz; 17. Fidelio; 19. Schwarzer Domino; 21. Jüdin; 22. Tannhäuser. — **Magdeburg.** Stadtth.: 16., 17., 19., 21 und 22. Afrikanerin. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 16. Jüdin; 19. Afrikanerin. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 16. Margarethe; 20. Belisar. — **Nürnberg.** Stadtth.: 16. Maskenball (Verdi); 19. Barbier von Sevilla; 21. Postillon von Lonjumeau. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 19. Troubadour. Czech. Nationalth.: 16. Semiramis; 18. Linda di Chamounix. — **Regensburg.** Stadtth.: 19. Lustige Weiber; 21. Flotte Bursche; (nachträglich:) 9. Templer und Jüdin; 12. Tell. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 16. Margarethe; 18. Lucia von Lammermoor; 20. Gute Nacht, Herr Pantalon (Grisar). — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 17., 18. und 20. Mirjam (August Klughardt). — **Wien.** K. k. Hofoperntb.: 16. Prophet; 17. Postillon von Lonjumeau; 18. Lohengrin; 19. Figaro's Hochzeit; 21. Margarethe; 22 Wilhelm Tell. Carl-Th.: 16., 17., 18., 19., 20., 21. und 22. Prinzessin von Trebizonde. Theater an der Wien: 18., 19. und 20. Indigo und die vierzig Räuber; 21. Schöne Helena; 22. Blaubart.

Aufgeführte Novitäten.

Brahms (J.), Clavierquartett in G moll. (Wiesbaden, 4. Quartettsoirée.)

Bruch (M.), „Das Lied vom deutschen Kaiser", für Chor und Orchester. (Oldenburg, 8. Abonnementconcert.)

Goldmark (C.), Orchesterscherzo. (Wien, Philharmonisches Concert.)

— — Suite für Pianoforte und Violine. (Bremen, 1. Kammermusik des Hrn. Gleistein und Genossen.)

Hiller (F.), „O weint um sie", für Sopransolo, Chor und Orchester. (Oldenburg, 8. Abonnementconcert.)

Lux (F.), Ouverture zum „Käthchen von Heilbronn". (Wiesbaden, letztes Symphonieconcert.)

Raff (J.), Chromatische Sonate für Pianoforte und Violine. (Wien, Concert der Pianistin Frl. Joël.)

Rubinstein (A.), Claviertrio in F dur. (Bremen, 2. Kammermusik des Hrn. Gleistein und Genossen.)

— — Claviertrio in B dur. (Stuttgart, 7. Kammermusiksoirée.)

Schwalm (R.), Clavierconcert in D dur mit Orchester. (Elbing, Symphonieconcert.)

Wagner (R.), Kaiser-Marsch. (Dresden, Symphonieconcert der Mannsfeldt'schen Capelle. Leipzig, Neues Theater. München, 4. Musikalische Akademie.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 14. Leipziger Aufführung von A. Langert's „Dornröschen". — Berichte und Notizen.

— — No. 15. Besprechungen (Compositionen von J. v. Beliczay [Op. 7—9] und C. F. Konradin [Op. 42 und 43]). — Berichte.

Echo No. 16. F. J. Fétis. Von A. W. Ambros. — Berichte und Notizen. — Beilage: Berichte und Notizen.

Musica sacra No. 3. Der Gebrauch der Schlüssel im 16. Jahrhundert. Eine historische Skizze von F. Witt. — Carl Greith's Missa Op. 13. — Umschau. — Literarischer Anzeiger. — Nekrolog (Johannes Oehler).

Neue Zeitschrift für Musik No. 17. Ueber das Wunderbare in der Kunst. Skizze von Arthur Stahl. — Die Tonica mit ihren Dominanten und Nebenaccorden im Metrum. Von L. Köhler. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger (Compositionen von G. Vierling [Op. 39], Ed. Kremser [Op. 19] u. A.).

Zeitschrift für katholische Kirchenmusik No. 4. Die Harmonisirung des Pange lingua in No. 1. — Correspondenz aus Rom. — Besprechungen (Orgelstücke von J. P. Sweelinck und Compositionen von A. Hofer). — Correspondenz der Redaction.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* In Leipzig kam R. Wagner's Kaiser-Marsch am 23. d. Mts. durch die während der Messe in den Sälen des Hôtel de Pologne concertirende Gungl'sche Capelle aus München zur ersten öffentlichen Aufführung und musste er auf Verlangen sogar wiederholt werden. Im neuen Stadttheater wurden die Opernabende des 24. und 26. mit dieser Composition begonnen, welchen Vorführungen eine Privataufführung am Mittag des 21. im gleichen Hause vorangegangen war. In dieser erschien der gerade in Leipzig verweilende Meister nicht nur persönlich, sondern leitete derselbe sogar eine Wiederholung seines Werkes selbst. Das Orchester ist, wie man hört, seitdem sehr differirender Meinung über Wagner's Direction; die bequemeren Mitglieder dieses Tonkörpers sind dabei natürlich die Zürnenden. Den wenigen zuhörenden Theilnehmern an dieser Probe aber hat auch diese Gelegenheit wieder den überzeugendsten Beweis von der eminenten, wohl unvergleichlichen Directionsfähigkeit des grossen Mannes geliefert und wird diese Stunde sicherlich Allen in treuem Gedächtniss bleiben. — Ueber den Werth des in Rede stehenden Marsches haben sich bis jetzt die beiden Leipziger Localblätter „Tageblatt" und „Nachrichten" und zwar ziemlich gegensätzlich ausgelassen. Die Referate in letzterem Blatte scheinen von einem Verfertiger herzurühren; wenigstens misst man im ersten sich höchstselbst, im zweiten dem Publicum „gut kaiserliche" Denkungsart bei, um damit das gewonnene Urtheil bemäkeln und erklären zu können. Nach einem ziemlich confusen, doch günstigen kritischen Referat von J. H. (dem Inspector des Stadttheaters?) über dieses Werk brachte die vorige Mittwochsnummer des „Tageblattes" eine weitere und gleichzeitig die für diese beiden Blätter erste wirklich sachgemässe, dabei die hohe Bedeutung dieser Festcomposition voll würdigende Besprechung von Dr. O. Paul.

* Die Pariser Commune wird in einigen Tagen ein grosses Concert in der Grossen Oper veranstalten, in welchem u. A. ein Trauermarsch mit eingewebter Marseillaise von dem Norweger Selmer und ein Marsch mit „God save the King" (!) unter Leitung des ebengenannten Componisten gespielt werden sollen.

* Das Professoren-Collegium des Brüsseler Conservatoriums beabsichtigt dem verstorbenen Director des Institutes, Fétis, auf einem der öffentlichen Plätze der genannten Stadt eine Statue zu errichten. In Mons, Fétis' Geburtsort, soll eine Strasse den Namen des Verstorbenen erhalten.

* Musikdirector Bilse wird auf der von uns bereits notificirten Reise nach Warschau in verschiedenen Städten Schlesiens 11 Concerte zum Besten der vom Kriege Betroffenen veranstalten

* Das im vergangenen Jahre in Folge des Krieges unterbliebene Beethoven-Fest in Bonn soll im August dieses Jahres unter Beibehaltung des ursprünglichen Programms stattfinden.

* Professor Alphonse Mailly in Brüssel ist seitens der belgischen Regierung als derjenige bezeichnet worden, welcher die belgische Organistenschule bei der in Kurzem in London zu eröffnenden internationalen Ausstellung und speciell bei dem damit verbundenen Organisten-Congress vertreten soll. Ungarn wird zu diesem Zwecke den Szegediner Organisten Lohr nach London entsenden.

* Joh. Brahms' „Deutsches Requiem" kam am letzten Charfreitag auch noch in Cöln zur Aufführung, welche Hr. F. Gernsheim leitete.

* Die Ferien im Münchener Hoftheater dauern diesmal vom 3. bis 31. Juli; Wagner's „Rienzi" gelangt noch im Laufe des Monates Juni zur Aufführung.

* Im Hoftheater zu Weimar fand ohnlängst die erste Aufführung von August Klughardt's dreiactiger Oper „Mirjam" statt.

* Im Casseler Hoftheater stiess der Versuch, Weigl's „Schweizerfamilie" wieder ins Repertoire aufzunehmen, auf entschiedene Opposition des Publicums.

* In Neapel hatte Palmieri's neue Oper „La Fortuna d'un poeta" nur geringen Erfolg. Gleiches Schicksal hatte Malpieri's neue Oper „Linda d'Ispahan" bei ihrer ersten Aufführung im Teatro Fenice zu Venedig.

* „Lohengrin" von R. Wagner hat vor Kurzem seinen Einzug in New-York gehalten. Ein dortiges Blatt bezeichnet diese Aufführung als überhaupt die erste in Amerika.

* Der Tonsetzer Anton Deprosse hat sein Domicil von Gotha nach München verlegt.

* Frl. Marie Krebs, die gegenwärtig in Amerika weilende Dresdener Pianistin, „hat dort", wie die „N.-Y. M.-Z." sich ausdrückt, „den eigentlichen Heerd von Anerkennung ihrer allerdings grossartigen Leistungen gefunden".

* Dr. L. Damrosch ist glücklich in New-York angelangt und von dem dortigen „Arion", dessen Leitung Hrn. Damrosch übertragen, feierlich empfangen worden. Sein Debut wird er gleichzeitig in den beiden Eigenschaften als Dirigent und Violinvirtuos machen.

* Musikdirector und Domcapellmeister Brosig in Breslau ist zum Musiklehrer an der dasigen Universität ernannt worden.

Auszeichnungen. Musikdirector Bilse ist vom Grossherzog von Baden mit dem Ritterkreuz erster Classe des Zähringer Löwenordens decorirt worden. — Concertmeister J. Lauterbach in Dresden hat vom sächs. König den Albrechtsorden erhalten.

Gestorben. In Bologna starb der als Lehrer wie als ausübender Tonkünstler gleich ausgezeichnete Ritter Giuseppe v. Busi im Alter von 62 Jahren. — Der Componist Benjamin Congreve ist in London gestorben. — In St. Petersburg starb der Hofball-Capellmeister Ljadoff.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: Die Rose vom Libanon. Dramatische Dichtung von Peter Lohmann, Musik von Joseph Huber. Clavierauszug. — G. Rebling, „Neuer Frühling", für gemischten Chor, Op. 29, und „Die Geister der Helden", für eine Bassstimme mit Pianoforte, Op. 31. — G. Jensen, Fünf Clavierstücke zu 4 Händen, Op. 2. — J. C. Kessler, Drei Tonstücke für Pianoforte, Op. 95 — Jos. Rheinberger, „Zeiten und Stimmungen", Op. 41, und „Liebesleben", Op. 55, Lieder und Gesänge mit Pianoforte; Capriccio giocoso für Pianoforte, Op. 43. — „Der Contrabandiste" von Rob. Schumann, für Pianoforte zum Concertvortrag übertragen von Carl Tausig — Richard Wagner, Ueber die Bestimmung der Oper, ein akademischer Vortrag; Ueber die Aufführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen", eine Mittheilung und Aufforderung an die Freunde seiner Kunst.

Berichtigung. In No. 17, S. 268, 1. Sp., 33. Z. v. o. ist der Autorname „Haydn" anzugeben vergessen worden S. 270, 1. Sp., 9. Z. v. u. muss es „Cordova" statt „Cordovilla" und 2. Sp., 19. Z. v. o. „Fiorina" statt „Fiovina" heissen.

Briefkasten. *A. M.* in *B.* C. F. Schmidt in Heilbronn. — *Ed. C.* in *K.* Die Wunderkind-Notiz hatte bereits in allen Tageblättern gestanden. — Ihre Anfrage können wir heute noch nicht beantworten; es dünkt uns überhaupt, als müsste Ihnen an Ort und Stelle die Erforschung leichter werden, als uns. — *L. H.* in *D.* Nachzügler wird mit Dank quittirt. — *C. K.* in *B.* Näheres lässt sich noch nicht angeben.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 5. Mai 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 19.

Beethoven's Claviersonaten.

Ein Beitrag zur Secularfeier 1870.
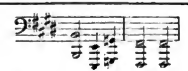
Von **Wilhelm Tappert.**

(Fortsetzung.)

13. Sonate Cismoll („Mondschein-Sonate"), Op. 27, No. 2. (1801.)

Auf dem Titel der Hallberger-Ausgabe ist die Widmung falsch; sie müsste heissen: „Der Gräfin Julia Guicciardi"*). Die Ueberschrift des Adagio: Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimo e senza sordini, nach welcher das ganze Stück sehr zart und ohne Dämpfer zu spielen ist, wurde und wird noch heute in ihrem letzten Theile vielfach missverstanden. „Senza sordini bedeutet ohne Pedal", so wird hartnäckig gelehrt, und die Urheber der unzähligen Ausgaben, von denen sich jede einzelne pomphaft als Edition soigneusement revue, corrigée etc. ankündigt, sind zum Theil an diesem Irrthume schuld. Wenn z. B. Moscheles in der „Mondschein-Sonate" neben der obigen Angabe Beethoven's noch das Finale mit Ped. und * reichlich ausstattet, wer soll da vermuthen, dass senza sordini und Ped. ein und dasselbe bedeuten? Um weiteren Missverständnissen vorzubeugen, würde es gerathen sein, künftighin durch eine Uebersetzung den Sinn der italienischen Aufschrift klar zu legen.

Auch in dieser Sonate ist das Clavier nicht ausgibig genug gewesen. Takt 13 und 14 des Adagio muss der Bass heissen:



Ferner wird hie und da ein discret angebrachtes Contra-Cis von sehr guter Wirkung sein, vorausgesetzt, dass dieser Ton auf dem Claviere als ein verwendbarer vorhanden ist; ein wüster Brummbass bleibe unberührt. Doch sei man in dieser Beziehung nicht allzu wählerisch. Beethoven's tiefstes F musste, das liegt in der Construction der Claviere, dieselben Mängel haben, welche dem Contra-Cis anhaften, sobald es die vorletzte Taste ist, und doch — vielleicht gar deshalb — zieht der Meister dann und wann mit ersichtlicher Vorliebe die allerletzten Tonbürger zum Dienste heran, z. B. in der „Appassionata".

Das Contra-F klang ganz anders, als es noch den Beschluss bildete, jetzt ist sein eigenthümliches Surren verschwunden und vergessen, denn Andere sind gekommen und tiefer hinabgestiegen, auch das Contra-C ist schon der Letzte nicht mehr. Jedes Tonbild, welches irgend einen „Ambitus" zur Voraussetzung hat, sei es der erlaubte Umfang für eine Melodie oder die räumliche Ausdehnung der Claviatur, muss rettungslos erblassen, sobald die Schranken fallen. In Mitzler's Anfangsgründen des Generalbasses (1739!) heisst es S. 44, 45: „Den Umfang der Tone von C bis $\bar{c}$ und also die zwey untersten Oktaven auf dem Clavier heiset man den Bass. Den Bezirk der Tone von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$, und also die zwey obersten Oktaven heiset man Diskant." Damals war das Bild, welches Bach in seiner Matthäus-Passion vom Zerreissen des Tempelvorhanges
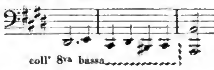
*) Wörtlich in den ältesten Ausgaben: „Alla Damigella Giulietta Giucciardi".

entwirft, malerischer, anschaulicher, überzeugender. Das „unten aus“ erstreckte sich wirklich bis zum damaligen Ende aller Dinge.

Seb. Bach, Matthäus-Passion. 1728. (No. 73, Rec. des Evangelisten.)
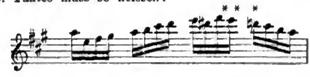


Nun zurück zur „Mondschein-Sonate“. Ein recht hübsches Pianoforte angenommen, empfiehlt es sich auch, den Bass in Takt 14 und 13 vor dem Schlusse um eine Octave tiefer zu spielen:



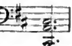
Die Senkung nach den tiefsten Tiefen entspricht dem Charakter dieser Stelle, und die Erhebung nach der Sexte macht einen guten Effect, doch möchte ich wegen dieser zwei Takte die löbliche musikalische Mitwelt nicht zum Kampfe herausgefordert haben.

Im Finale ist das ehemals mangelnde dreigestrichene fis nachträglich zu substituiren. Der Discant-Part des 35. Taktes muss so heissen:



14. Sonate Ddur (Pastorale), Op. 28. (1801.)

Im zweiten Theile des ersten Satzes, wo der Fis dur-Accord 17 Takte lang erklingt, schrieb Beethoven für die letzten 5 Takte senza sordino*) vor. Moscheles setzt dafür senza sordini und ausserdem eigenmächtig Ped. schon unter den ersten Takt. Im 61. Takte, vom Theilschluss gezählt, muss der Bass



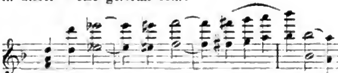
eine Octave tiefer gespielt werden; dasselbe behaupte ich von der Stelle 20 Takte später:



Die entsprechenden Takte des Dacapo-Theiles berechtigen mich dazu.

15. Sonate D moll, Op. 31, No. 2. (1802.)

Man zähle 40 Takte vom Schlusse des ersten Satzes zurück, vergleiche die erste Stelle mit der ihr entsprechenden im ersten Theile (34 Takte vor dem Wiederholungszeichen), und es wird die Nothwendigkeit einer zeitgemässen Umgestaltung nicht geleugnet werden können. Die Takte 40—37 sollten für die rechte Hand in dieser Weise geformt sein:



Im zweiten Theile des Finale scheinen mir die 12 Takte vor der solo und decrescendo wimmernden Secunde es d corrumpirt; doch mag ich, schon der Raumersparniss wegen, dieselben hier nicht einrücken, aber vorurtheilsfreie Kenner wollen sich angeregt fühlen, einen Vergleich zwischen den 16 letzten Takten des ersten Theils und der von mir citirten Stelle zu machen. Vielleicht stimmen sie mir dann bei, wenn ich wegen der inneren Analogie auch die Herstellung einer äusseren Gleichförmigkeit für geboten erachte.

16. Sonate Esdur, Op. 31, No. 3. (1802.)

Im Wiederholungstheile des ersten Satzes hat das in Esdur erscheinende zweite Thema sammt der passagenförmigen Ueberleitung (Gang würde Marx sagen) zum variirten Nachsatze wegen des geringeren Umfanges der Claviatur nicht wenig Schaden gelitten. Der 50. Takt des ersten Theiles gibt uns die nöthigen Fingerzeige zur Wiederherstellung. Danach müssen die Takte 5—7 dieses zweiten Themas um eine Octave höher gespielt werden:



Dasselbe gilt von den ersten 3 Takten der gangartigen Fortsetzung; die nächsten beiden

sind durchaus überflüssig. Sie würden nicht vorhanden sein, wenn Beethoven für ein Clavier von modernem Umfange geschrieben hätte. Die 1804 componirte „Appassionata“ reicht schon bis zum viergestrichenen c: der Meister mag sich unterdess ein neues Clavier angeschafft haben, was hoffentlich noch aus irgend einer Falte irgend eines vergilbten Papierschnitzels zu ermitteln sein wird. Nolens volens, blos wegen des elenden Kastens, hat der grosse Tondichter zwei Takt einschalten müssen. Ist das nicht merkwürdig? Widerlegt das nicht einige Vorstellungen aus der Theori vom Schaffen? Beweist es nicht die Knechtschaft, i welcher der freie Künstler sich gar oft befindet. Es wäre noch die eine und die andere Nutzanwendung zu machen, ich will aber schweigen, ich habe genu an den Blitzstrahlen zorniger Dilettanten-Augen, an de Bannstrahlen erboster Recensentenfedern, weil ich g

*) Der tiefen Lage wegen genügt die Bassdämpfung.

wagt, zwei jedenfalls unsterbliche Takte des Unsterblichen kurzweg als entbehrliche, ja sogar als störende zu bezeichnen. Empfindsame Leute, die keine Note missen wollen, werden weinen! Hoffen wir, dass sich Hände genug finden, um diese Wehmuthsthränen zu trocknen.

Im ersten Satze führt die Beschränktheit des Claviers ausnahmsweise einmal zu einem Ueberflusse, im Scherzo dagegen zeigt sich wieder der alte, gewohnte Mangel. Man zähle vom Schlusse des ersten Theiles 10 Takte zurück. Die Sechszehntel-Figur muss hier — wie zuvor und nachher — so heissen:

Die Verstümmelung, welche sich in allen Ausgaben findet, war ehemals geboten, sie sollte jetzt nicht mehr erlaubt sein. Gegen das Ende des zweiten Theiles erscheint die entsprechende Stelle in Asdur und zwar — von einigen Umstellungen abgesehen — in ihrer wahren Gestalt.

17. Sonate C dur, Op. 53. (1803.)
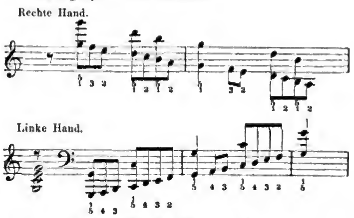
Im Rondo vermisse ich (Takt 9 und 13 nach Abschluss der langen Trillerkette) zweimal das tiefe E. Die Härtel'sche Ausgabe bringt die fehlenden Noten zaghaft in Klammern; 's ist zwar wenig, doch immerhin anzuerkennen, denn so weit wagen sich die Anderen nicht, man lässt sich am Herkömmlichen genügen. Eine gleiche Ergänzung muss auch nach der Wiederkehr des Trillers einige Seiten später stattfinden. Takt 6 und 7 des in Cmoll beginnenden Zwischensatzes (kenntlich durch seine hämmernden Octaven) sollten mit nachstehendem Basse gedruckt werden:



Die Verbesserungen und Erweiterungen, welche das Clavier seit Beethoven erfahren hat, kommen den Sonaten, wie sie uns überliefert sind, zu Statten, ja sie machen es möglich, manche durch nothgedrungene Anpassung mehr oder weniger alterirte Idee des Componisten nachträglich in ihrer wahren Gestalt zur Erscheinung zu bringen, doch gibt es auch einige Ausnahmen; neben dem grossen Gewinn haben wir auch kleine Verluste zu verzeichnen. Von einer solchen Stelle wird später (Sonate As dur, Op. 110) die Rede sein, eine andere findet sich im Schluss-Prestissimo des letzten Satzes der C dur-Sonate (Op. 53). Beethoven verlangt hier 10 Takte hindurch bald von der rechten Hand bald von der linken gebundene Octaven-Tonleitern. Mit dem Handgelenk sind sie wegen des äusserst beschleunigten Tempos nicht herauszubringen; glissando mögen sie gemeint sein — präcise Angaben fehlen —; gleichviel, das Octaven-glissato war ehemals leichter als heut. Man versuche es auf einem alten Wiener Flügel und dann auf einem modernen Bechstein. Es soll Niemand riskiren, diesen Weg zu betreten, diese Verwegenheit dürfte sich grausam rächen. Im Concertsaal verlangt man in jedem Augenblicke Gelungenes zu hören, der Spieler muss also stets das Sichere dem Gewagten vorziehen. Was nun thun, wenn die bösen 10 Takte kommen?

In den Sonaten Op. 2, No. 2 und Op. 90 haben einzelne Herausgeber der beschwerlichen Fassung des Originals bequemere Lesarten „klein beigegeben“, warum sollte es verwehrt sein, den unmöglichen Prestissimo-Passagen im Rondo der Op. 53 ein rettendes „Ossia“ hinzuzufügen? Hier ist es!

Tausig spielt die Stelle so:



Ich frage Alle, denen es vergönnt war, die grosse C dur-Sonate von Tausig zu hören, ob sie irgend einen Mangel verspürten? Ich vermuthe, es wird Niemand eine Note vermisst, sondern Jeder die Rapidität bewundert haben, mit welcher die Malefiz-Octaven, scheinbar voll und ganz, hinab- und hinaufstürmten.

(Forsetzung folgt.)

Einiges über Concertmeisterthum.

Von **A. Ritter.**

Jedes deutsche Orchester hat heutzutage seinen Concertmeister, d. h. sein erster Violinist führt diesen Titel, ohne dass er in den meisten Fällen eine Ahnung von den mit diesem Posten verbundenen Obliegenheiten hat. Nun steht es aber ausser Frage, dass die Qualität eines Streichorchesters zum grossen Theil vom Concertmeister abhängt, nämlich davon, ob dieser sich seiner Obliegenheiten bewusst ist und Energie und Autorität genug besitzt, um sie auch durchzuführen. — In diesem Sinne wurde früher die Aufgabe eines Concertmeisters aufgefasst, und wer solche Wirksamkeit noch aus eigener Anschauung kennt, z. B. des alten Lipinski an der Dresdener Capelle, und deren ausserordentlich günstigen Einfluss, der wird mit uns lebhaft bedauern, dass heutzutage das ganze Concertmeisterthum zu einem blossen Titel herabgesunken ist. Am ersten Pult wird

eben nur ein Solospieler von Ruf placirt, der au fond du coeur jeden Strich bedauert, den er im Orchester thun muss, und dem man gewiss nicht nachsagen kann, dass er jemals über die orchestrale Behandlung der Streichinstrumente und die verschiedene Wirkung der hierbei anzuwendenden Spielweisen (Stricharten, Fingersätze) ernstlich nachgedacht hätte; dieser spielt nun seine Stimme, sich möglichst schonend, herunter und hinter ihm, an den anderen Pulten, spielt eben jeder wie er will. So sehr in den letzten zwanzig Jahren die Leistungsfähigkeit unserer Streichorchester auch nach technischer Seite hin vorgeschritten sein mag, so wird doch jeder Urtheilsfähige zugeben, dass nach Seite des correcten Vortrags selbst unsere besten Hofcapellen fortgesetzt wahrhaft bedenkliche Rückschritte machen. Es ist daher an der Zeit, darauf hinzuweisen, wie wichtig die Thätigkeit eines wirklichen Concertmeisters ist, möglichst genau anzudeuten, worin dieselbe zu bestehen hat, und diese Andeutungen durch herangezogene Beispiele näher zu erläutern.

Die von mir gemeinte Thätigkeit eines Concertmeisters wird hauptsächlich darin zu bestehen haben: in die Ausführung der Partien der Streichinstrumente die vom Componisten beabsichtigte Einheit zu bringen, durch Anordnung der gemeinsam anzuwendenden Spielweisen. Bevor ich aber darauf näher eingehe, habe ich einer Function zu erwähnen, die der Concertmeister auszuführen hat, ehe es noch zum „Spielen" kommt, und die von allergrösster Wichtigkeit ist.

In den meisten Orchestern ist es beim Einstimmen Gebrauch, dass der erste Hoboer das a angibt und nun jeder Streichinstrumentist danach stimmt, ohne weiter über die Richtigkeit seines Stimmens controlirt zu werden. Das ist ein entschieden schlechter Brauch. Würde man nach einem solchen Einstimmen sämmtliche Violinen ihre leeren Saiten zugleich anstreichen lassen, so würde sich herausstellen, dass auch nicht Zwei unter ihnen vollkommen gleich gestimmt haben. Zwischen rein und rein muss hier immer noch ein Unterschied zugestanden werden, der bei der Solovioline allerdings verschwindend klein, daher unmerklich wird, bei zwölf- oder vierundzwanzigfacher Besetzung aber, und zwar an Stellen, wo er nicht durch accommodirtes Greifen maskirt werden kann, auf die peinlichste Art zu Tage tritt. Beispielsweise erwähne ich hier diesen Accord:



ich hörte ihn von der Berliner Hofcapelle, gleich nach dem Einstimmen, in der Ouverture so eclatant unrein, dass mir seine öftere Wiederkehr gradewegs zur Pein wurde. Das a hatten gewiss Alle rein eingestimmt, aber das unselige leere e — bei diesem Accord schlechterdings nicht zu maskiren — klang entsetzlich. — Jeder, der Gelegenheit gehabt, mit Violinisten zu verkehren, wird zugeben, dass unter ihnen die Manier zu stimmen verschieden ist. Unter Violinisten vom feinsten Gehör und von der reinsten Intonation im Spiel findet man bald Einen, der die Neigung hat, die Quinte um eine Schwebung zu hoch zu stimmen, bald Einen, der sie etwas tiefer hält. Will man daher Effecte vermeiden, wie die von mir angeführte Ausführung des E dur-Accordes in der Berliner Capelle, so kehre man zu dem früheren Gebrauch zurück, der darin bestand, dass der Concertmeister, nachdem er vom Hoboer das a bekommen hatte, jeden einzelnen Streichinstrumentisten genau nach seiner Violine stimmen liess, und zwar nicht nur die A-Saite, sondern alle Saiten. Hierin war Lipinski in Dresden unermüdlich, — vor der Ouverture und in jedem Zwischenact untersuchte er die Stimmung jeder einzelnen Violine, jeder Bratsche, jedes Violoncells und jedes Contrabasses. Ich frage alle jene, welche sich der unnachahmlichen Reinheit erinnern, welche damals das Quartett der Dresdener Capelle auszeichnete, ob sie diesen Brauch für überflüssig halten.

Ich gehe nun auf die eigentliche Thätigkeit des Concertmeisters über, auf den Einfluss, den er nun, nachdem die Instrumente wirklich rein gestimmt sind, auf das Spiel ausüben soll.

Vor Allem wird er hier auf Gleichheit des Striches, resp. der anzuwendenden Stricharten zu sehen haben. Es ist behauptet worden, eine absolute Gleichheit des Striches sei, da es allerdings „hübsch aussieht", wenn alle Geiger so gleichmässig hinauf- und herunterstreichen, — eigentlich nur für das Auge berechnet und ohne wesentlichen Einfluss auf den Klang. — Das ist grundfalsch. Das allereinfachste Beispiel, welches sich, um das Gegentheil zu beweisen, anführen lässt, ist folgendes, welches ich jeden etwa noch zweifelnden Dirigenten selbst zu probiren bitte.
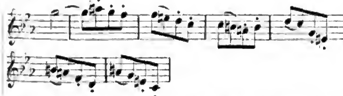
Ich hatte die Symphonie No. 7 in A dur von Beethoven zu dirigiren, das Orchester zählte 10 erste Violinen, 8 zweite. Beinahe das ganze Trio im Scherzo hindurch haben die Violinen den Ton a zu halten.



Dieser Ton soll in einem gleichmässigen piano fortschweben, ohne das geringste crescendo oder diminuendo vernehmen zu lassen. Die Violinisten theilten aber ihren Bogen ganz verschieden ein. Hier nahm Einer vier Takte auf einen Bogen, ein Anderer dort nur zwei, hier wieder Einer drei oder fünf, kurz der Ton schwankte in ungleichmässigem crescendo oder diminuendo umher. Da ich keinen wirklichen, sondern blos einen Titular-Concertmeister hatte, musste ich die Sache selbst regeln. Ich bestimmte, dass 4 Takte auf einen Bogen genommen werden sollten. Nun fiel das unregelmässige Schwanken im Ton schon weg, aber es blieb noch ein Uebelstand: im dritten und vierten Takt hörte ich ein diminuendo, im siebenten und achten hingegen ein crescendo. Die Qualität des Tones ist eben an der oberen Hälfte des Bogens immer eine andere, als an der unteren; — dieses von keinem Spieler beabsichtigte cresc. und dim. war aber nicht

wegzubringen, bis ich auf den Gedanken kam, den ersten Spieler an jedem Pult auf den Herunterstrich, den zweiten Spieler aber auf den Hinaufstrich anfangen zu lassen. Nun war die vollständige von Beethoven gedachte Gleichheit im Ton erzielt und die Wirkung eine überraschende, ganz zauberhafte.
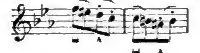
Ich habe dieses Beispiel absichtlich zuerst gewählt, denn da bei einem einzelnen ausgehaltenen Ton, unstreitig die möglich einfachste Tonfolge, die es nur gibt, schon die Art der Ausführung so viel an der Klangwirkung ändern kann, um wie viel mehr bei complicirteren Bildungen: einem gesangartigen Thema, oder einer Passage, einer Figur. — Um einen ähnlichen Versuch an einem gesangartigen Thema zu machen, nehme man die ersten 8 Takte des Adagio der Beethoven'schen 4. Symphonie in B dur. — Die von Beethoven hier vorgeschriebenen Bindungszeichen sind nicht so genau, dass schon aus ihnen die Bogeneintheilung zweifellos erfolgen könnte. Es wird daher Sache des Concertmeisters sein, das ganze Thema genau mit den Zeichen für den Herunterstrich ⊓ und für den Hinaufstrich ∧ zu versehen und darauf zu achten, dass nun unter allen Spielern der Bogen genau gleich geführt und gewechselt wird. Das Resultat für die Klangwirkung ist bei diesem Verfahren geradezu überraschend: — während bei ungleicher Bogeneintheilung unter den Spielern die Tonfarbe dünn, unegal, ich möchte sagen schwindsüchtig ist, bekommt der Ton durch die gleiche Bogeneintheilung etwas Markiges, Gesättigtes, edel Gesangreiches. Ja nicht selten macht es den Eindruck, als hätte man plötzlich die doppelte Anzahl Spieler da. Dieser Eindruck ist mir (bei den Proben) bei piano-Stellen schon oft allseitig bezeugt worden, bei forte-Stellen aber wird er ganz eclatant. Diese Stelle der Violinen aus dem ersten Satze der Beethoven'schen Cmoll-Symphonie:



hörte ich vor einigen Jahren von einer grossen Hofcapelle von 12 ersten Violinen so tonlos ausführen, als seien es ihrer höchstens 5 bis 6. Am ersten Pult wurde die Figur richtig so gespielt:



und zwar mit langem, kräftigem Strich, die ganze obere Hälfte des Bogens dazu verwendend. Am zweiten Pult aber bemerkte ich schon folgende Ausführung, nur an der Spitze des Bogens mit steifem Staccato:
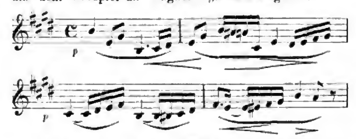


Einige Pulte weiter wurde die Figur auch nach dieser letzten Bezeichnung aber an der unteren Hälfte des Bogens, also mit leichtem, springendem Staccato gespielt. Hier hätten nun sechs Violinisten, die sich alle genau nach der ersten Bezeichnung gerichtet hätten, den Eindruck des Wuchtigen, Markigen, den diese Figur machen muss, sicher besser erreicht, als diese zwölf, von denen jeder spielte wie er wollte, sodass die Figur dünn, jämmerlich klang.
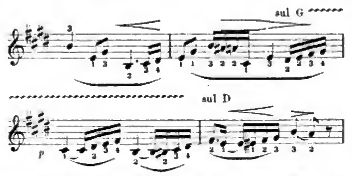
So sehr man es nun auch in den meisten Orchestern vermisst, so leicht ist doch diese Gleichheit der Ausführung zu erreichen, wenn der Concertmeister es nur versteht, seine Autorität geltend zu machen. Schwieriger ist für diesen schon die Aufgabe: überall die richtige, dem Stile des vorzutragenden Stückes entsprechende Spielweise aufzufinden. Es gehört dazu, neben genauer Kenntniss aller früheren zu Lebzeiten der betreffenden Componisten üblich gewesenen Spielweisen, vor Allem Geschmack. Ein geläuterter musikalischer Geschmack wird sich gewiss dagegen sträuben, eine Violinpartie, welche beinahe durchweg im scherzando-Stil geschrieben ist, wie die der Nicolai'schen „Lustigen Weiber", vorwiegend mit kurzem altmodischem, steifem Staccato an der Spitze des Bogens ausführen zu lassen, wie ich dies noch vor 8 Jahren in Dresden hörte, sondern wird es vorziehen, hierfür das modernere sogenannte Spiccato in der Mitte des Bogens zu substituiren, — wie er andererseits wieder zu verhindern wissen wird, dass dieses Spiccato etwa in der grossartigen, gewichtigen Sechzehntel-Figur in Gluck's Ouverture zu „Iphigenia in Aulis" angewendet werde, wie ich dies leider auch schon gehört habe.

Von nicht geringerer Wichtigkeit als die gleiche Bogenführung ist es, dass sämmtliche Spieler möglichst gleichen Fingersatz nehmen. Dies durchweg consequent beobachten zu wollen, würde ebenso unnöthig als unmöglich sein; das Auge des Concertmeisters muss aber erkennen, an welchen Stellen es unbedingt erforderlich ist. Soll z. B. eine beliebige Tonfigur auf der E-Saite scharf hervorklingen und ein Theil der Spieler gefällt sich darin, sie auf der A-Saite auszuführen, so wird von der beabsichtigten Wirkung nichts erreicht. Durch Controlirung des Fingersatzes bei besonders hervortretenden Stellen der Streichinstrumente wird der Concertmeister auch einem grossen Uebelstande abhelfen können, der bis heute noch in den berühmtesten Hofcapellen mit unbegreiflichster Sorglosigkeit geduldet wird, nichtsdestoweniger aber jedem gebildeteren musikalischen Geschmack unerträglich ist, — ich meine das unwillkürlich angebrachte Portament bei dem Uebergange aus einer Lage in eine andere — oder um den unter Musikern üblichen Ausdruck zu brauchen: das „Rutschen". — Um mich ganz klar über diesen Punct auszusprechen, will ich gleich noch bemerken, dass ein solches Portament, am rechten Ort angewendet und — notabene immer von allen Spielern zugleich, von der grössten Wirkung sein kann. Es möge hier versucht sein, beide Fälle an Beispielen zu demonstriren.

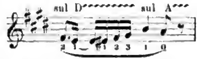
Nehmen wir das wunderbar ausdrucksvolle Liebes-Motiv aus dem Vorspiel zu Wagner's „Meistersingern“:



Diese ganze Phrase würde höchst ausdruckslos und hölzern klingen, wollte man sie durchweg in der ersten Lage spielen. Dies wird jeder der Spieler empfinden und, wenn keine gemeinsame Anordnung für den Fingersatz getroffen wird, die Lagen nach eigenen Gutdünken wechseln — die Wirkung wird dadurch nicht allein ebenso ausdruckslos bleiben, als wenn die Stelle von Allen blos in der ersten Lage gespielt würde, nein, es wird noch eine Undeutlichkeit, eine Verwischtheit und Tonlosigkeit über das Ganze ausgebreitet sein, die den beabsichtigten, zwar etwas hastigen, immer aber doch gesangreichen Ausdruck gänzlich vernichten wird. Einer wird hier das erste Viertel h mit dem 3. Finger auf der D-Saite einsetzen und leicht auf das folgende e (mit dem 1. Finger) herunter „rutschen“, — dieses „Rutschen“ wird aber die Wirkung eines hier wohl statthaften zarten Portaments n i c h t machen, weil daneben der andere Spieler das h mit dem ersten Finger auf der A-Saite nimmt und nun mit dem Bogen bariolage auf die D-Saite macht. Im zweiten Takt wird ein Theil der Spieler die Achtel e und g i s mit dem ersten Finger nehmend ebenfalls durch ein leichtes Portament verbinden, ein anderer Theil wird aber e mit dem ersten Finger, g i s mit dem dritten Finger nehmen und nun ein leichtes Portament durch „rutschen“ mit dem dritten Finger von g i s auf h machen, — dadurch wird, wie schon gesagt, die Ton-Qualität der ganzen Phrase eine undeutliche, unreine, verwischte werden. Ganz unmaassgeblich sei hier folgender Fingersatz in Vorschlag gebracht:



Sobald von allen Spielern gemeinsam diese Bezeichnung ausgeführt wird, wird ein ganz unerwarteter Gewinn an Ton-Qualität sich herausstellen. Hier gibt meine vom Componisten abweichende Bogenbezeichnung im vierten Takt Veranlassung zu einer weiteren nicht unwichtigen Bemerkung: Die Componisten bezeichnen die Stellen, welche gebunden ausgeführt werden sollen, mit dem bekannten Bindungszeichen, — die Streichinstrumentisten sollten sich aber jetzt endlich klar machen, dass sie durch den F i n g e r s a t z in vielen Fällen Töne ebenso gut, ja noch besser verbinden können, als durch Beibehaltung eines und desselben Violinbogenstriches. Z. B. in der oben von mir bezeichneten Ausführung des vierten Taktes ist das letzte Sechszehntel g i s jedenfalls besser, trotz des Bogenwechsels, (durch das „rutschen“ des dritten Fingers) mit dem Viertel h verbunden, als hier:



wo der Bogen nicht gewechselt wird.

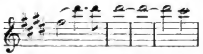
Man nehme daher bei Componisten, die nicht etwa selbst Violinspieler sind, die Bezeichnung für die Bindungen nicht in allen Fällen maassgebend für den Bogenwechsel an. — Hier und da habe ich noch das Vorurtheil gefunden: Portament von einem Tone zum anderen sei bei Streichinstrumenten sowohl als im Gesang nur im Solo-Vortrag anzuwenden, bei mehrfacher Besetzung der Stimmen aber ganz unmöglich. Hierauf erwidere ich, dass sowohl der Chor der Grossen Oper in Paris als auch der Chor des dortigen Conservatoire mit der vorzüglichsten Wirkung Portament anbringt, wie ich dies selbst gehört. Besonders erinnerlich ist mir noch ein anderer Fall, der die Grundlosigkeit dieses eigentlich nur in Deutschland verbreiteten Vorurtheils sicher beweist: Richard Wagner studirte in Dresden Beethoven's Neunte ein. Im Andante maëstoso des letzten Satzes:



verlangte er von dem gesammten, sehr stark besetzten Männerchor, dass das obere e nicht fest („auf den Kopf“) angesetzt, sondern durch ein kräftiges Portament darauf losgegangen werde. Von allen Seiten sprachloses Erstaunen ob dieses Verlangens, dann Weigerungen: das sei unmöglich, ein solches Verlangen zu stellen, sei reiner Unsinn u. s. w. Wagner aber liess sich nicht irre machen und bestand auf seiner Forderung. Bei den ersten Versuchen kamen allerdings sonderbare Klänge zum Vorschein, — einige von den Sängern glaubten sich zu absichtlich recht schlechter Ausführung des Portamentes verpflichtet, um Wagner von der „Unmöglichkeit“ zu überzeugen. Bei fortgesetzten Versuchen wurde es besser und besser, und schliesslich war dadurch eine ganz colossale Wirkung erzielt, der sich noch heute jeder, der das Glück hatte, der damaligen Aufführung beizuwohnen, lebhaft erinnert.

Es sind seitdem 22 Jahre vergangen, aber unerschütterlich fest steht besagtes Vorurtheil noch in den Köpfen aller Gesangvereins-Dirigenten.

Ebenso aber, wie mit dem Portament im Sängerchor, verhält es sich mit dem Portament bei den Streichinstrumenten. Dass es, schlecht ausgeführt, den Eindruck einer widrigen Heulerei macht, ist kein Grund, um die gute Ausführung ganz zu vermeiden. Es gibt Stellen, welche durch Vermeidung des Portamentes allen Ausdruck verlieren. Aus hunderten sei hier nur ein Beispiel herausgegriffen: Im 3. Act in Wagner's „Tannhäuser" erklingt vor dem Wiedererscheinen der Venus im nervös vibrirenden Klange der Violinen das Motiv: „Naht euch dem Strande" aus dem ersten Act:



Man lasse diese Stelle ohne Portament vom fis zum dis ausführen, und sie wird allen Ausdruck, allen Sinn verloren haben.

Doch nun genug der Détail-Fragen. Ich kehre zur Hauptfrage zurück: Ist zur Erreichung correcter Orchesterleistungen die Function eines Concertmeisters entbehrlich? Nein, sie ist unentbehrlich und kann namentlich vom Dirigenten nicht mit übernommen werden, da sie für die Thätigkeit eines Einzelnen gerade umfangreich genug, überdies aber vor allen Dingen genaueste Kenntniss in Behandlung der Streichinstrumente dazu erforderlich ist und diese den meisten Dirigenten abgeht.

Es ergibt sich also als dringende Mahnung an alle Orchester-Vorstände: das Concertmeisterthum nicht zu einer leeren Titelsache herabsinken zu lassen. Man sehe bei der Wahl eines Concertmeisters nicht einzig und allein darauf, dass er ein berühmter Virtuose sei — sondern verlange auch alles das, was zu einem wirklichen Concertmeister erforderlich ist. Viele unserer Hoftheater besitzen als Concertmeister nur Solisten, die sich nicht im Geringsten um die übrigen Pulte des Orchesters kümmern, — daher die bedenkliche Incorrectheit in den Leistungen, — daher der Gebrauch, jetzt auch diesen Titel an Violoncellisten, Harfenisten u. s. w. zu verleihen, um die Sache vollends sinnlos zu machen.

Und somit sei das hier Gesagte allen denen zu ernster Erwägung empfohlen, die den Willen haben, Uebelstände in unserem Musikwesen, wo sie sich unwiderleglich zeigen, nicht todt zu schweigen, sondern offen und ehrlich anzuerkennen und zu ihrer Beseitigung beizutragen.

Kritik.

Leopold Damrosch. Festouverture für grosses Orchester, Op. 15. Breslau, Theodor Lichtenberg. Part. 3 Thlr. Stimmen 3 Thlr. 20 Sgr.
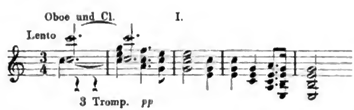
Diese Ouverture fusst auf der „symphonischen Dichtung" Liszt's. Wenn der phantasiebegabte Componist sich auf diesen Standpunct stellt, um sich freier ergehen zu können', so wird ihm allerdings der Vortheil, von der Geschlossenheit der classischen Form weniger genirt zu sein, allein auch leicht der Nachtheil, dass das Ganze in einzelne Theile zerfällt, die unter einander nicht in dem inneren Zusammenhange stehen, welchen das musikalische Gefühl trotz aller Gegensätze in den Motiven, welche auch aus dem einheitlichsten Ganzen bekanntlich nicht ausgeschlossen sind, verlangt.

Wie sehr dieses Verlangen aber in dem Wesen des Kunstwerkes selbst begründet ist, zeigt sich u. A. auch darin, dass Liszt selber bemüht gewesen ist, diesen von uns gemeinten inneren Zusammenhang, der sich dem musikalischen Gefühl auch ohne Programm zu erkennen geben soll, nach Fallenlassen der älteren classischen Form, durch andere Mittel wiederherzustellen, was zu allerlei neuen Dogmen neudeutscher Musikgelehrter geführt hat. Dieselben enthielten allerdings viel Wahres, aber leider oft von den verschrobensten Gesichtspuncten aus, sodass derjenige, der mit neudeutschen Theorien componiren wollte, nach einiger Zeit sich als getäuscht erkennen musste.
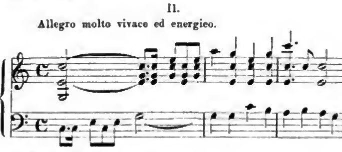
Sobald es sich nämlich um das Selber-Machen handelt, sei es auch in den ätherischen Gefilden der Kunst, halten die Redensarten nicht lange vor, und bei der begeistertsten Conception eines Musikstückes wird jedem, der sich die Sorge aufladet, eine neue Form in allen Theilen mit unmittelbarem Leben zu erfüllen, noch viel häufiger während des künstlerischen Ausarbeitens die Schwierigkeit, der classischen Form stets aus dem Wege zu gehen, lästig werden, als andererseits die freie Erfindung in ihrer Eigenthümlichkeit durch Benutzung allgemein feststehender Grundzüge in ihrem Fluss gehindert werden würde. Die Erfindung neuer Instrumentalformen ist denn auch ziemlich dürftig ausgefallen, trotzdem man nach der angekündigten Entfesselung aller Genialität deren eine grosse Anzahl hätte erwarten dürfen. Aber das Richtige an der ganzen Bewegung gegen die alten Formen ist allein das, was Rich. Wagner gemeint hat mit der von ihm vollzogenen Ausscheidung des instrumentalen Elementes aus dem gesungenen Drama, welches allerdings, soll der musikalische Ausdruck wahr sein, sowohl in melodisch declamatorischer als periodischer Construction von den Formen der Instrumentalmusik unabhängig sein muss.

Halten wir also die Position des classische Formen aus Princip umgehenden Componisten im Allgemeinen nicht eben für günstig und eine Opposition gegen die Grundzüge jener elastischen Formen für unnöthig, so lässt sich andererseits auch nicht verkennen, dass vor Allem die Leistungen Liszt's in den symphonischen Dichtungen eine geniale Natur offenbaren, und dass auch Mancher seiner Nachfolger in mehr oder weniger selbstentworfenen Formcombinationen Interessantes geleistet hat. Zu Werken der letzteren Art gehört auch die vorliegende Ouverture von Damrosch.
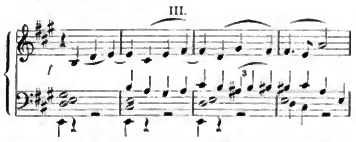
Dieselbe beginnt mit einer Einleitung im $^3/_4$-Takt, Lento:
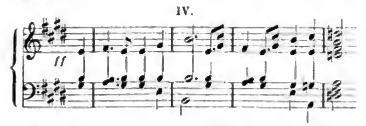


Dann folgt Allegro molto vivace ed energico, mit einem Hauptthema:



und einem Nebenthema:



Das nun folgende Poco ritenuto bringt abermals ein neues Motiv:



und einen neuen Rhythmus: | ♩. ♪ ♩. ♪ | . Auf S. 34 beginnt eine Durchführung der Motive I und II, welche in ihrer Abwechselung von $^3/_4$- und $^4/_4$-Takt an eine analoge Stelle aus dem ersten Theile von Liszt's „Faust"-Symphonie erinnert. S. 42 folgt die Wiederholung des Motivs II, dem sich unmittelbar die Wiederholung von Motiv III anschliesst.

Nachdem auch Motiv IV wiedergekehrt und verarbeitet worden ist, führt ein aus Theilen des Motivs III gebildetes Più mosso zum Schluss, welcher die Melodie der Einleitung noch einmal *ff* in der Verlängerung und Uebertragung in den Alla breve-Takt wiederbringt und höchst brillant abschliesst.

Indem wir nun, auf unsere Einleitungsworte verweisend, das Urtheil über die formelle Anlage in suspenso lassen wollen, müssen wir um so bestimmter diejenigen Vorzüge anerkennen, welche sofort in die Augen springen, nämlich: ausser der gewählten Haltung der Themen eine fliessende, orchestrale Polyphonie und eine fein durchdachte, glänzende Instrumentation. Bei dem Mangel an guten Festouverturen entspricht die vorliegende entschieden einem sich häufig fühlbar machenden Bedürfniss und muss also auch in dieser Hinsicht eine willkommene Gabe genannt werden.

P. W.

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Wien.

(Fortsetzung.)

Vor einigen Wochen gab Hr. Gotthard eine zweite Novitätensoirée, welche bezüglich der einzelnen Aufführungen zu den animirtesten kleineren Concerten der Saison zählte. Die Mitwirkenden: Damen Schmidtler, Schmerhofsky, Angermeyer, Herren Schultner, Epstein, Door, Brüll, Skalitzky (ein vielversprechender junger Geiger aus Prag, der mit weichem, edlem Ton eine leichte, graziöse Bogenführung vereint) leisteten durchgehends Vorzügliches. Nicht ganz so unbedingt anerkennend können wir uns über den Werth der aufgeführten Compositionen aussprechen. Da entsprachen zum Beispiel drei völlig unbekannte Reliquien von Franz Schubert, die Hr. Gotthard in wahrhaft glänzender Ausstattung neu aufgelegt hat, im Ganzen doch nicht dem Bilde, das uns von dem unsterblichen Liedersänger vor der Seele steht. Es fehlt der mächtige Zug von innen heraus, wir fühlen nicht den Pulsschlag der Leidenschaft, der uns an Schubert's echten Schöpfungen so wunderbar ergreift.

Die A moll-Sonate für Clavier und Arpeggione (ein veraltetes Streichinstrument, in der Novitätensoirée durch Violine ersetzt) enthält liebliche Melodien, die aber nicht gesteigert oder auch nur ausgeführt, sondern mehr potpourriartig aneinandergereiht werden, daher durch ihre systematische Wiederholung ermüden. Dieses 1824 componirte Duo ist übrigens einfach, verständlich, leicht spielbar: wer mit geringeren technischen Mitteln so gleichsam von Schubert nippen will, spiele immerhin diese Sonate. Wir beneiden aber den Adepten, welcher, wie mehrere der hervorragendsten Wiener Kritiker, aus der weiter vorgeführten vierhändigen C moll-Sonate die ganze Schubert'sche Romantik oder gar etwas dem Geist des letzten Beethoven Verwandtes herausfindet.

Uns erscheint diese 1814 geschriebene Jugendarbeit Schubert's in ihrer verzwickt chromatischen Contrapunctik als eine unglückliche Nachahmung — Mozart's, an dessen imitatorische Stimmführungen (z. B. im 1. und 3. Satz des G moll-Quintettes, in den Menuetten der G moll-Symphonie und des D moll-Quartettes, in dem Finale des A dur-Quartettes u. s. w.) wir sogar directe Anklänge vernehmen.

Wer durchaus will, mag im ersten und dritten Satz dieser vierhändigen Sonate „Sturm und Drang" finden, und insofern mag das Stück für einen künftigen kritischen Biographen Schubert's sein Interesse haben. Die Canti, 1820 componirt, singen sich dankbar und hören sich gefällig an, obgleich man manche Trivialität (z. B. die Hauptmelodie von No. 2) hinnehmen muss.

Von nicht-Schubert'schen in der Novitätensoirée vorgeführten Compositionen erwähnen wir die charaktervollen Clavierstücke des jungen Grädener, „Stimmungen" genannt (wobei nur zu bedauern, dass sich dieses entschiedene Talent und edle Streben in so kleinen Formen zersplittert), die soliden, dabei Schumann'sch romantisch angehauchten „Tonstücke", Op. 95, des trefflichen Etudenmeisters Kessler, die anmuthigen Lieder von Frank, Ad. Müller, H. Riedel, W. Remy, denen wir freilich eine nur sehr ephemere Existenz prophezeien können.

Die das Concert eröffnende Piano-Violoncellsonate in Dmoll von Ignaz Brüll gehört zu den relativ besseren Arbeiten des jungen Tonsetzers, obgleich auch in ihr das fremden Vorbildern Entlehnte vor dem selbst Empfundenen weit überwiegt.

Der geringen Originalität dieser grösstentheils auf Schubert'scher Grundlage geschickt aufgebauten Sonate stellt Hr. Brüll in den in seinem selbständig gegebenen Concerte aufgeführten Stücken eine vollendete Nicht-Originalität gegenüber. In einem Claviertrio (Esdur) wiederholt der Componist das bereits hundert Mal Gesagte von Neuem, ungenirte Reminiscenzen an Schubert (so besonders einen auf Meilenweite erkenntlichen synkopirten Rhythmus), Schumann (zum Theile auch aber weniger), Beethoven trifft man auf Schritt und Tritt. Es ist in seiner Art interessant, wie Hr. Brüll (nach dem Vorgange vieler jüngerer Componisten) hie und da einen Beethoven'schen Takt herausgreift, der bei dem Meister reine Ueberleitungsstelle, und ihn nun ohne Weiteres zum Thema ausweitet, so in seinem Trio-Adagio eine Stelle des Harfenquartettes Op. 74 u. A. Als Clavierspieler fand Hr. Brüll für seine technisch trefflich abgerundeten, oft bravourösen Leistungen, welche ein sehr lebhaft entwickeltes musikalisches Gefühl und das bewunderungswürdigste Gedächtniss unterstützen, die rauschendste Anerkennung. Können wir die Brüll'sche Auffassung der Tonwerke (z. B. des Schumann'schen „Carneval") nicht immer theilen, so muss man sie doch stets geistvoll, selbständig und durchaus nobel finden. Dem Geiste der gewaltigen Beethoven'schen Sonate Op. 111, Cmoll, verstand es Hr. Brüll überraschend gerecht zu werden, wogegen der technische Theil des zweiten Satzes, besonders die überaus schwierige Schlussvariation, einige Tage später von dem berühmten Triller-Specialisten Hrn. Willmers viel besser, ja geradezu unübertrefflich bewältigt wurde. Hr. Willmers, dereinst einer der gefeiertsten Virtuosen, lebt gegenwärtig bescheiden zurückgezogen als Professor der Horak'schen Clavierschule stabil in Wien.

Der Zweck des Willmers'schen Concertes war wohl hauptsächlich der, seinen einstigen Freunden und Verehrern (deren ja noch Viele am Leben) das schlagendste argumentum ad hominem zu bieten, dass der berühmte Spieler „Nichts vergessen, aber gar Manches gelernt" habe. — Die perlende Lauftechnik, das Octavenspiel, vor Allem der weltbekannte Triller haben Hrn. Willmers in seinen besten Tagen nicht üppiger zu Gebote gestanden, gelernt hat er u. A. eine ernstere (wenn auch nicht ganz objectiv künstlerische) Auffassung der Tonwerke, sowie die Zusammenstellung eines Programmes, wie es den modernen Anforderungen entspricht (Beethoven, Schumann, Mendelssohn) und das nur hie und da durch eine kleine Sommersprosse — Willmers' eigene Compositionen entstellt wird.

Nicht minder als das Concert des Hrn. Willmers erinnerte eine von Hrn. Leopold Jansa gegebene Quartettsoirée an „alter Zeiten entschwundenen Glanz". Jansa hatte vor Hellmesberger in Wien das Streichquartett gepflegt, freilich mit allzugrosser Beschränkung auf die ältere Literatur und ohne die Kunstgattung entfernt zu jener Beliebtheit bringen zu können, als es seinem jüngeren Rivalen gelang.

Der Künstler, dessen instructive Arbeiten (welcher angehende Violinist kennt nicht seine Duette für zwei Geigen u. s. w.) bleibenden Werth haben, war überdies durch sein unverdientes politisches Martyrthum in Aller Andenken. Als Ausstellungs-Commissar bei der Londoner Industrie-Ausstellung von 1849 betheiligt, hatte er an einem in der englischen Hauptstadt zum Besten verwundeter Ungarn veranstalteten Concerte mitgewirkt — eine pure Gutmüthigkeit, die Jansa mit langjähriger, erst in neuester Zeit aufgehobener Verbannung aus den österreichischen Staaten bezahlen musste. Wie es heisst, hat man dem im Auslande vielfach in bittere Noth gerathenen Künstler durch eine lebenslängliche Staatspension die erlittenen Unbilden der Reactionsepoche vergessen gemacht. Das Wiener Publicum empfing den alten Herrn gelegentlich seiner ephemeren Quartettsoirée mit grösster Wärme und zollte der Reinheit und Treff-Sicherheit seines Spieles, das besonders in der höchsten Applicatur noch über die volle Elasticität der Jugend verfügte, rauschenden Beifall, während man sich den durch das hohe Alter erklärlichen technischen und Vortrags-Mängeln gegenüber nachsichtig erwies.

Beethoven's Kreutzer-Sonate (die Clavierstimme trefflich von Hrn. Dertfel besorgt) und zwei Gdur-Quartette von Haydn und Mozart bildeten das Programm.

Die Productionen unseres einheimischen Quartettvereins Hellmesberger wurden theils durch wiederholte Unpässlichkeit, theils durch Geschäftsüberbürdung des Primgeigers längere Zeit unterbrochen, sodass sie ganz gegen sonstiges Herkommen heuer noch nicht zu Ende geführt sind und sich bis nach Ostern hinaus erstrecken.

Eine interessante, aber durch ihre wilde Zerfahrenheit wenig erquickliche Novität der Hellmesberger'schen Quartettabende war Rubinstein's Trio in Amoll (der Clavierpart von unserem sich überraschend vervollkommnenden feurigsten Pianisten Hrn. Door mit erstaunlicher Brillanz bewältigt) und eine besonders dankenswerthe Reprise, jene des so meisterhaft gearbeiteten, charaktervollen Bdur-Quartettes von Goldmark.

Während Hellmesberger's Ruhm als Quartettspieler auch in dieser Saison durchaus unangetastet blieb, wurde dem Künstler die von ihm ohnehin erst auf wiederholtes Zureden übernommene Stellung eines Dirigenten der Gesellschaftsconcerte überaus sauer gemacht.

Es ist allerdings nicht zu leugnen, dass die Zweitheilung des Vereins (Singverein: Hr. Frank, Orchester: Hr. Hellmesberger, Gesammtleiter Hr. Hellmesberger) eine vielfach unglückliche Idee war. Einstudirt wurden z. B. bei Oratorien die Chöre durch Hrn. Frank, während Hellmesberger sich meist erst in der Generalprobe einfand, dann aber oft eine wesentlich andere Auffassung als Hr. Frank äusserte, dieselbe als Leiter des Ganzen auch durchsetzte, nicht ohne dass in der Aufführung Schwankungen vorkamen. Dieser Dualismus sollte also möglichst beseitigt werden.

Andererseits wandte sich aber speciell gegen Hellmesberger eine Opposition, welche an rein persönlicher Gehässigkeit jedes Maass überstieg: die HH. Speidel und Schelle (altes „Fremdenblatt" und alte „Presse") waren es, die sich in dieser Hinsicht für lange Zeit unsterblich machten. Dabei wurde das eigenthümliche System befolgt, dass sich die alte „Presse" erst mit ihren hinrichterlichen Aussprüchen hervorwagte, nachdem genau einen Tag vorher ganz dasselbe nur in geistreicherer (aber wahrhaft cynischer) Form im alten „Frdbl." zu lesen gewesen war.

Ueber das dritte Gesellschaftsconcert, welches zum ersten Male für Wien Bach's berühmtes „Magnificat" aufführte, wurde bemerkt: diese „erste Aufführung" sei so spottschlecht gewesen, dass man eigentlich nur von einer „Probe" reden konnte, woran sich dann noch allerlei persönliche Bemerkungen knüpften, wie man sie zur Genüge von einer Feder kennt, welche sich Jahr aus Jahr ein die Devise gewählt: Bezüglich des Dirigirens gibt es nur einen Gott, d. i. Herbeck, und Speidel ist sein Prophet! — Die Bemerkung von der durch Hellmesberger zur „Probe" herabgewürdigten „ersten Aufführung" ist gerade so „richtig", wie jene famose von den in der Thomas'schen „Mignon" durch Herbeck in „Gold verwandelten Kohlen". Persönlichkeiten, nichts als Persönlichkeiten!

Auf diese Weise sind Concertinstute weder zu heben, noch umzubringen, die Philharmonie z. B. dürfte die Angriffe ihres Todfeindes um ein Erkleckliches überleben. Der vorurtheilslose, unbefangene Beurtheiler wird die „Magnificat"-Aufführung im dritten Gesellschaftsconcert nicht brillant, aber durchaus anständig gefunden haben, er wird mit der Partitur in der Hand (was kümmert gewisse Leute eine Partitur!) kleine Schwankungen, aber eine im Ganzen doch präcise Aufführung der Chöre bemerkt haben; bezüglich der Solisten war freilich zu bedauern, dass ausser Frau Dustmann und Hrn. Kraus eigentlich Niemand so recht auf der Höhe der Aufgabe stand.

Die Höhepuncte des „Magnificat" (der Schwerpunct liegt bekanntlich entschieden in den Chören), der gewaltige Chor „Omnes generationes", die köstliche Bassarie in Adur, der höchst überraschende Adagio-Anhang des Chores No. 6 „Fecit potentiam", endlich der sich gigantisch gipfelnde Schlusschor, bezüglich welches der gelehrte Kritiker Hr. Debroys van Bruyck nicht unbezeichnend von einer „Tonlawine" spricht, verfehlten durchaus nicht einen mächtigen, ergreifenden Eindruck, der bei einer

Aufführung, wie die behauptete, nicht möglich gewesen wäre. Frischer noch hätte das „Magnificat" gewirkt, wenn die Zuhörer nicht schon durch die allzu gleichförmig „classische" Zusammenstellung des übrigen Programmes etwas ermüdet gewesen wären.

Dem „Magnificat" gingen voran: Beethoven's ziemlich gleichgiltig lassende Gelegenheitsouverture „König Stephan", eine dereinst berühmte Arie aus Händel's „Rodelinda", mit viel Stimme und Schwung von Frau Dustmann gesungen, endlich, von den HH. Dachs, Schenner und Door trefflich gespielt, Bach's Dmoll-Concert für 3 Claviere. Die letztgenannte bekannte, prächtige Composition hätte in einer anderen musikalischen Umgebung gewiss viel kräftiger eingeschlagen.

(Schluss folgt.)

Kürzere Correspondenzen.

Cöln, 21. April. Die HH. von Bignio und Walter von der k. k. Hofoper in Wien haben nunmehr ihr hiesiges Gastspiel beendet. Hr. v. Bignio trat im Ganzen vier Mal auf: Als Wolfram, Tell, Graf Luna und Rigoletto. Wenn man bei Wolfram die Stimme für fast allzuweich und lyrisch halten konnte, so bewies Tell, dass auch Kraft und Energie sich hinzugesellen können, und so ergänzen diese beiden Rollen sich gegenseitig. Ein vorzüglicher Meister ist Hr. v. Bignio in der Stimmbehandlung, Alles kommt klar und ebenmässig zum Vorschein; hat die Stimme auch nicht mehr ganz den echten jugendlichen Schmelz, so zeigt sich das doch nirgendwo als fühlbarer Mangel, die treffliche Gesangstechnik gleicht Alles aus. Daneben ist Hr. v. Bignio ein feiner Spieler, der keinen Augenblick aus seiner Rolle fällt und die Grenzen der Schönheit überschreitet. Wolfram und Tell waren seine Glanzrollen. Weniger vollendet erschienen die beiden anderen Rollen; die Mittel des Sängers sind hierfür nicht grossartig und schlagend genug; die Kunst kann hier das kräftige Material nicht hinreichend ersetzen. Als Gesammtresultat lässt sich aber constatiren, dass Hr. v. Bignio die Gunst des Cölner Publicums im höchsten Grade gewonnen hat; es ist dies um so höher anzuschlagen, als der Sänger bis dahin hierselbst auch dem Namen nach vollständig unbekannt war. Der Tenorist, Hr. Gust. Walter, zog sich leider von vornherein eine Heiserkeit zu, sodass wir in der That während des dreimaligen Auftretens (Faust, Raoul, George Brown) keinen hellen Brustton von ihm gehört haben. Dagegen ist Hr. Walter im Besitze eines so schön ausgebildeten Falsettones, dass man wenigstens beim Raoul vollkommen für den fehlenden Brustton entschädigt wurde. In dieser Rolle erzielte er grossen und verdienten Erfolg. Wir haben den Raoul noch nie mit solcher gesanglichen Eleganz darstellen gesehen; ob die Melismen auch noch so zahlreich sind, niemals werden sie aufdringlich und machen sich um ihrer selbst willen breit. Das ist ein grosser, nicht hoch genug anzuschlagender Vorzug des Sängers. — Die Aufführung des „Deutschen Requiems" von Joh. Brahms im vorigen Herbste machte vielfach den Wunsch rege, eine Wiederholung zu sehen; diesem Wunsche wurde am Charfreitag entsprochen. Dieselben Kräfte, welche bei der ersten Aufführung wirksam waren, hatten sich auch jetzt unter der Leitung Friedrich Gernsheim's zusammengefunden, und wir erlebten dieselbe meisterhafte Execution. A. G.

Glauchau. Am 18. März veranstalteten die HH. Schiever (1. Violine), Franke (2. Violine), Wolff (Bratsche) und Hausmann (Violoncell) aus Berlin eine Streichquartett-Soirée, deren Programm aus 1) Quartett in Ddur von Haydn, 2) Scherzo von Cherubini, 3) Variationen aus dem Dmoll-Quartett von Schubert und 4) Quartett in Cdur, Op. 59, No. 3 von Beethoven bestand. Die Leistungen dieser Herren verdienen das Prädicat „vorzüglich". Man gewahrte eine vollkommene technische wie geistige Ebenbürtigkeit der vier Künstler, sodass die Gesammtwirkung eine vortreffliche war. Unter dem hiesigen musikliebenden Publicum kannte man bisher nur einen kleinen Theil, welcher Geschmack an Streichquartettmusik fand; an diesem Abend hatten wir aber die Freude wahrzunehmen, dass sich sämmtliche Hörer zum Beifallssturm hinreissen liessen. — Am 13. April fand unser letztes Abonnementconcert unter vocaler Mitwirkung des Frl. Marie Klauwell und des Hrn. Eugen Gura aus Leipzig statt. Dem Orchester hatte man als zu lösende Aufgaben Schumann's frischzügige Bdur-Symphonie und Mendelssohn's Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" anheimgegeben. Die Ausführung, im Anfang der Symphonie nicht ganz unseres sonst so trefflich geschulten Orchesters würdig, gewann jedoch schliesslich den gewohnten Gütegrad. — Frl. Klauwell hatte als erstes Debut die Arie der Königin der Nacht aus Mozart's „Zauberflöte" gewählt, welche der technisch vorzüglich geschulten Stimme der Sängerin vollen Spielraum gestattete, aber dieselbe daneben auch durch den ihr innewohnenden Wohlklang günstig wirken liess. Noch mehr Anerkennung aber fand Frl. Klauwell mit zum Schluss gesungenen Liedern von Schubert und Taubert, wenn wir für unseren Theil auch das des Letzteren gern durch ein anderes ersetzt gesehen hätten. Hr. Gura, der in diesem Blatte längst als Meister seiner Kunst anerkannte Sänger, hatte zu seinen Vorträgen eine Arie aus „Jessonda", sowie ein Schubert'sches Lied und Balladen von Deprosse und Löwe gewählt und fand zum Theil ganz stürmischen Applaus für seine Gaben. Vereint sangen Beide ausserdem auch noch ein Duett („Aus den Bildern des Orients") von H. Zopff und erfreuten sich auch hiermit eines dankbaren Publicums.

Hamburg, 17. April. Der Aufführung der Johannes-Passion von Seb. Bach, über welche wir erst kürzlich (in No. 11. d. Blts.) referirten, reihte sich am 4. d. M. noch die Vorführung der Matthäus-Passion desselben Meisters durch die Singakademie unter Hrn. von Bernuth's Leitung an. Der Totaleindruck war auch diesmal sehr günstig, ja übertraf theilweise noch den jener erstgenannten Aufführung. Abgesehen von dem grösseren musikalischen Werth der Matthäus-Passion beruhte die günstigere Wirkung derselben wohl zumeist in dem Umstande, dass sie (die Matthäus-Passion) nicht gleich der Johannes-Passion im Concertsaal, sondern in dem ihr allein angemessenen Raume der Kirche (in der grossen Michaeliskirche) vorgeführt wurde. Die Chöre waren wohl einstudirt und gingen sicher und correct; die charakteristischen Stimmungen der einzelnen Nummern waren scharf ausgeprägt und die Choräle gewannen gegen früher durch frischeres Tempo. Frl. Elise Börner und Frau Helene Farnbacher von hier, welche die Sopran- und Altsoli übernommen hatten, lösten ihre Aufgabe in dankenswerther Weise. Eine vorzügliche Besetzung hatte die Tenorpartie durch Hrn. R. Otto vom Berliner Domchor gefunden. Weniger glücklich war Hr. Bletzacher aus Hannover, der an Stelle des ursprünglich gewonnenen Hrn. Max Stägemann die Basssoli übernommen hatte. Die kurze Zeit, welche dem Sänger zum Studium seiner Partie blieb, lässt sein minderes Vertrautsein mit derselben verzeihlich erscheinen. Die ergänzende Orgelbegleitung wurde von Hrn. Osterhold sehr anerkennenswerth gespielt. Schliesslich haben wir noch des Hrn. Concertmeisters J. Böie zu gedenken, der das Violinsolo in der Hmoll-Arie ausdrucksvoll vortrug. — Am 14. d. M. fand das 10. (197.) Concert der Philharmoniker statt. Dasselbe wurde mit Haydn's Cdur-Symphonie eröffnet und mit Beethoven's Ddur-Symphonie beschlossen. Zwischen diesen beiden Werken wurden noch drei Sätze aus Raff's Orchestersuite Op. 101 und Liszt's symphonische Dichtung „Les Préludes" vorgeführt. Die beiden letztgenannten Compositionen gingen, trotz der geradezu ausgezeichneten Wiedergabe durch die Capelle, ziemlich wirkungslos vorüber. Das hiesige Musikpublicum ist eben den Vertretern der neudeutschen Richtung (mit Ausnahme von R. Wagner) noch wenig günstig gesinnt. Möchten nur die hiesigen Concertdirectionen durch derartige Misserfolge sich nicht entmuthigen lassen und fortfahren, dem Publicum Werke jener Strömung vorzuführen; denn nur durch wiederholtes Hören derselben wird es der grossen Masse möglich sein, in den Geist dieser Compositionen einzudringen. Der pecuniäre Ertrag des 10. Philharmonischen Concertes wurde — um dies noch zu erwähnen — zum Besten der Pensionscasse hiesiger Musiker verwendet. — R. Wagner's „Meistersinger", welche am 9. April ihren Einzug in das hiesige Stadttheater hielten, fanden im Ganzen eine günstige Aufnahme. Directe Opposition erregte nur der Schluss des zweiten Actes mit dem Beckmesserständchen. Der grössere Theil des Publicums, namentlich die sogenannten „Gebildeten", vermochten sich nicht gleich mit der derben Komik dieser beiden Scenen zu befreunden.

Der letzte Act dagegen war von zündender Wirkung. Das Werk ist seitdem bereits mehrmals wiederholt worden und hat mit jeder neuen Vorstellung mehr Terrain gewonnen. Hoffen wir, dass die „Meistersinger" sich gleich den anderen Schöpfungen R. Wagner's dauernd auf dem Repertoire des hiesigen Stadttheaters erhalten werden. Die bisherigen Vorstellungen fanden sämmtlich vor ausverkauftem Hause statt. Dass übrigens der zur Zeit hier gastirende königl. bayr. Hofopernsänger Hr. Nachbaur aus München als Walther von Stolzing nicht wenig zum Erfolg des Ganzen beitrug, bedarf wohl kaum besonderer Erwähnung. ff.

Prag, 27. April. Am 26 hatte im deutschen Landestheater die erste Aufführung der „Meistersinger" von Wagner statt. Die Oper fand eine enthusiastische Aufnahme, und das gedrängt volle Haus spendete dem genialen Werke einen jubelnden Beifall, der sich nach den Actschlüssen nicht früher legte, als bis der Vorhang fünf bis sechs Male gehoben wurde und nebst den Sängern auch der Capellmeister Hr. Slansky, der Regisseur Hr. Simon und der Theaterdirector Hr. Wirsing auf der Bühne erschienen, um den Dank des in der festlichsten Stimmung befindlichen Publicums entgegenzunehmen. — Die Aufführung war genau nach dem Dresdener Muster eingerichtet und im Ganzen überraschend gelungen. Sämmtliche Mitwirkende waren von der Grossartigkeit des Werkes sichtlich begeistert und boten zumeist vortreffliche Leistungen. Insbesondere sind Frl. Löwe (Eva), Hr. Schebesta (Hans Sachs), Hr. Vecko (Walter von Stolzing) und Hr. Eghart (Beckmesser) zu erwähnen, neben welchen Frau Perrchon (Magdalene), Hr. Chandon (Pogner) und Hr. Hartmann (David) zu dem glänzenden Erfolge wesentlich beitrugen. Der Chor hielt sich recht wacker, wenn er auch zu schwach besetzt erschien, ebenso gebührt dem Orchester das uneingeschränkteste Lob. Da auch sonst kein Unstern, wie er bei ersten Aufführungen nicht selten zu walten pflegt, den vollen Genuss trübte, so lässt sich mit Sicherheit erwarten, dass die nächsten Aufführungen die Gelegenheit bieten werden, unser für Wagner's Opern geradezu schwärmendes Publicum mit den grossen Schönheiten des imposanten Werkes genau bekannt zu machen und Näheres über die hiesige Darstellung mitzutheilen. A. K.

Stuttgart, 16. April. Durch die gestrige Aufführung von Haydn's „Schöpfung" wurde der Cyklus der zehn Orchesterconcerte der hiesigen Hofcapelle geschlossen. Einen eingehenden Bericht über die sämmtlichen Programme derselben zu schreiben, würde schon der Raum Ihres Blattes nicht gestatten; ich bemerke deshalb im Allgemeinen nur, dass diese Concerte auch in der verflossenen Saison manches Schöne und Gute brachten, und trotz des Localwechsels — welcher durch die Kriegsverhältnisse insofern bedingt war, als der für grosse Productionen ganz geeignete Königsbausaal zu Sanitätszwecken verwendet wurde und die Concerte deshalb im Theater abgehalten werden mussten, freilich nicht ganz ohne Nachtheil für die Stimmung der Zuhörerschaft — sehr stark besucht waren. In die Arbeit des Dirigirens theilten sich abwechselnd die HH. Hofcapellmeister Abert und Doppler. Ersterer zeigte sich in dieser Saison ganz besonders rührig; seine Programme waren meist interessant und boten manches — wenigstens für Stuttgart — Neue. Hr. Doppler scheint es zu lieben, dem Geschmacke des grossen Publicums Rechnung zu tragen, weshalb auch dessen Programme manchmal etwas bunt und in der Regel zu lang ausfielen. Ich beschränke mich darauf, Ihnen über die drei letzten Abonnementconcerte einiges Nähere mitzutheilen. Das 8. derselben hatte den 21. März unter Abert's Leitung statt und brachte als Eröffnungsnummer die geschickt componirte und wirksame Festouverture „Friedensfeier" von Reinecke, welche lebhaften Beifall fand, als Schlussnummer die herrliche Es dur-Symphonie von R. Schumann, welche hier bis jetzt bedauerlicher Weise freilich gar nicht, diesen Winter dafür — auf allgemeines Verlangen — zweimal aufgeführt wurde. Das hiesige musikalische Bürgerthum, bisher nach altem Brauch nur der classischen Richtung zugethan, findet nun allmählich auch an Schumann Geschmack, wovon der grosse Beifall, der jedem einzelnen Satz dieser Symphonie folgte, den sprechendsten Beweis lieferte. Bei der Beethoven'schen Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester hatte die Clavierpartie Hr. W. Krüger, welcher sich nunmehr, von Paris vertrieben, hier niedergelassen hat, übernommen und führte sie sehr gediegen durch. Eine fade Composition von Reissiger — Elegie und Rondo für das Horn — musste die Zuhörerschaft mit der sehr achtungswerthen Technik des Hrn. Aubrecht, eines neu engagirten Mitgliedes der hiesigen Hofcapelle, auf genanntem, für Concertmusik schwerfälligem Instrumente bekannt machen. Der Gesang war vertreten durch die HH. Schütky und Bertram, welche ein dem Opernhause allerdings mehr als dem Concertsaal anpassendes Duett aus der Cimarosa'schen Oper „Die heimliche Ehe" vortrugen. — Das 9. Abonnementconcert, gleichfalls unter Abert's Leitung am Palmsonntag abgehalten, brachte Schumann's poesievolle „Manfred"-Ouverture in trefflicher Ausführung, das Hummel'sche A moll-Clavierconcert, in welchem eine Schülerin unseres Musikconservatoriums, Frl. Leonie Heim, mit bedeutendem Erfolge, der ihr zufolge ihrer trefflichen, technischen und musikalischen Ausbildung nicht fehlen konnte, debutirte; Händel's „Messias"-Arie „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", von Frl. Schuppler, welche seit einiger Zeit der hiesigen Bühne angehört, mit ziemlich klangvoller Stimme, jedoch in einem wohl gar zu schleppenden Tempo und auch nicht ohne Detonation gesungen; ferner eine Novität: a) Präludium von S. Bach, b) Choral von Abert, c) Fuge (G moll) von S. Bach mit Einlegung jenes Chorals, von Abert ganz vorzüglich instrumentirt. Ersteres Präludium — im I. Theil des wohltemperirten Claviers No. 4 — hat Abert, wohl um es mit der G moll-Fuge in directe Verbindung bringen zu können, von Cismoll nach Dmoll übertragen und für Streichorchester (con sordini) und Holzbläser meisterhaft instrumentirt. Ob übrigens Bach das Abert'sche langsame Tempo gutheissen würde, möchte zu bezweifeln sein. Von durchgreifender Wirkung ist die für grosses Orchester instrumentirte G moll-Fuge (von Bach für Orgel geschrieben), in der sich Abert nicht allein als Meister der Instrumentation, sondern auch als gediegener Polyphoniker zeigt. Die contrapunctische Vereinigung des von Abert erfundenen Chorals mit dem Bach'schen fugirten Satze ist ebenso interessant als wirkungsvoll, und es treten die einzelnen Choralzeilen um so verständlicher hervor, als der Choral als solcher — von sämmtlichen Blechinstrumenten vorgetragen — der Fuge unmittelbar vorangeht. Den Schluss des etwas gedehnten Concertes bildete das C moll-Requiem von Cherubini, aus dem wohl besonders das „Dies irae" seiner dramatischen Entwickelung halber hervorgehoben zu werden verdient. Muthmaasslich um dem spiessbürgerlichen Geschmacke eines Theils des hiesigen musikalischen Publicums auch fernerhin zu dienen und das eigentlich nunmehr schon verjährte Recht desselben, „Haydn's „Schöpfung" des Jahres wenigstens einmal zu hören, vollends zu sanctioniren, wurde genanntes Werk im letzten Abonnementconcerte, von Hrn. Doppler wie immer mit besonderer Vorliebe dirigirt, vor einer zahlreichen Zuhörerschaft aufgeführt. Gewiss wird Niemand die musikalische Bedeutung von Haydn's „Schöpfung" in Abrede ziehen; gleichwohl würde Hr. Doppler nicht nur keinen Fehlgriff machen, sondern der Förderung der Kunst ganz besonders dienen und die musikalisch-pädagogischen Pflichten — denen jeder Künstler je nach Stellung und Einfluss mehr oder weniger nachkommen soll — noch in erhöhterem Grade erfüllen, wenn er sich entschliessen könnte, auch einmal ein anderes Oratorium einzuüben und zu dirigiren. — Im Charfreitagsconcert des Vereins für classische Kirchenmusik kam diesmal die Passionsmusik von Händel zur Aufführung. Ohne die dramatische Bedeutung und den tiefen musikalischen Ernst der Bach'schen Passionsmusiken zu erreichen, bietet doch auch diese Passion neben vielen Längen manches Interessante. Die Aufführung fand unter Faisst's Leitung bei dichtbesetzter Kirche statt; die Orchesterpartie wurde durch die kgl. Hofcapelle, die Orgelpartie durch Hrn. E. Tod ausgeführt, während die Gesangssoli den Damen Marlow und Marschalk, den HH. Hauser und Schütky zufielen. Ersterer hatte neben seiner Partie des Evangelisten auch die Gesangspartie des plötzlich erkrankten Hrn. A. Jäger übernommen und führte seine grosse Aufgabe in sehr anerkennenswerther Weise aus. 6.

Utrecht. Die verflossene Concertsaison war in jeder Hinsicht sehr befriedigend. Unser routinirter Musikdirector Richard Hol hatte es sich auch diesen Winter wieder zur Pflicht gemacht,

neben dem guten Alten auch Neues zu bringen, und so hatten wir am 17. März die (in Holland überhaupt) erste Aufführung von Johannes Brahms' „Deutschem Requiem". Mit warmer Hingebung and tiefem Verständniss wurde das hochbedeutende Werk wiedergegeben und hinterliess dasselbe einen mächtigen und nachhaltigen Eindruck, dass von vielen Seiten eine Wiederholung verlangt wurde, welche zu unserem Bedauern bis jetzt noch nicht stattgefunden hat. — Die Städtischen Concerte erweiterten ihre Programme durch die „Wallenstein"-Symphonie von Rheinberger, welche trotz der vielen Schönheiten durch die etwas zu sehr ausgesponnene Länge aller Sätze nicht allgemein zündete; der dritte Satz aber, „Wallenstein's Lager und Capuziner-Predigt", wurde sehr ausgezeichnet. Die anderen Novitäten waren: „Loreley"-Einleitung von Max Bruch (da capo gespielt), „König Lear"-Ouverture von Berlioz und eine Concertouverture von S. de Lange jr. An Symphonien kamen die in Gmoll von Mozart, in Bdur von Beethoven und „Ocean" von Rubinstein zur Aufführung; die Ouverturen zu „Iphigenie in Aulis" mit dem Wagner'schen Schluss, „Athalia" und „Ruy Blas" von Mendelssohn und zu „Oberon" von Weber vervollständigten die Programme. — In den „Akademischen Concerten" war Beethoven mit seiner 2. Symphonie in Ddur, Mozart mit der Ddur ohne Menuett, Rheinberger mit dem dritten Satz aus „Wallenstein", Beethoven mit der „Egmont"- und „Prometheus"-Ouverture, Mendelssohn mit der Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" und Weber mit der „Freischütz"-Ouverture vertreten. — Ferner wurde Beethoven's Geburtstag am 17. December vorigen Jahres auf würdige Weise gefeiert mit dem folgenden Programm: Cmoll-Symphonie, Arie „Ah perfido", Violinromanze in Fdur, Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester, „Leonoren"-Ouverture No. 3, Elegischer Gesang (der bei vierfacher Besetzung jeder Stimme sehr schön effectuirte), Cdur-Concert für Piano; die Lieder: „Ich denke dein" und „Neue Liebe, neues Leben" und das grosse Finale aus „Fidelio". Das reichhaltige Programm wurde im Allgemeinen sehr würdig ausgeführt. — Der Kammermusikverein hat in dem letzten Jahre Vieles zur Bildung des guten Geschmackes beigetragen und auch diesen Winter fünf Soiréen mit immer wachsender Theilnahme von Seiten des Publicums gegeben. Sehr stark besucht war die 2. Soirée am 16. December, welche als Vorabend der Beethoven-Feier selbstverständlich nur Compositionen des grossen Tonheroen brachte. Als Neuigkeiten wurden die Clavierquartette von G. H. Witte, Cdur von Rubinstein und Gmoll von Brahms vorgeführt, das erste vom Componisten, die anderen von Director Richard Hol gespielt. Schumann's „Märchenerzählungen" für Clavier, Viola und Clarinette kamen in der letzten Soirée am 11. April zur Aufführung. Unsere tüchtigen Vorspieler im Orchester, die HH. C. Coenen, 1. Violine, J. J. Haak, Bratsche, und P. R. Betken, Violoncell, haben auch als die Hauptfactoren des Streichquartettes sich sehr ausgezeichnet. — Nur eine Aufführung noch des Singvereins, worin neben verschiedenen anderen Sachen auch der 50. Psalm von Marcello, Reinecke's „Geistliches Abendlied" und Hol's Balling op Zee (die Auswanderer) gesungen werden, und unser Musikleben ist für nächste Zeit wieder dahin, und können unsere etwaigen Musikbedürfnisse nur Befriedigung finden in den nur monatlich wiederkehrenden Orgelconcerten des Domorganisten Hrn. Hol oder in den vielen Gartenconcerten, wo viel Musik gemacht, aber wenig gehört wird. F. W.

Wiesbaden. Am 14. April ist die Saison unserer Symphonieconcerte unter Leitung des Hrn. Jahn, und wie hier schlechtweg von seinen kritischen Verehrern gesagt wird, unter Wilhelm Jahn's Leitung, mit folgender Aufführung beschlossen worden: 1) Symphonie in Gdur (militaire) von Haydn. 2) Recitativ und Arie aus „Faust" von Spohr, gesungen von Frl. Szégal. 3) Clavierconcert in Cmoll von L. v. Beethoven, gespielt von Hrn. Hagen. 4) Lieder: „Aus der Ferne" und „Liebesbote" von W. Jahn, gesungen von Frl. Singer. 5) Ouverture zum „Käthchen von Heilbronn" von F. Lux. 6) Symphonie in Adur von Beethoven. Da ich nicht selbst in diesem Concert anwesend sein konnte, so erlaube ich mir, aus dem betreffenden Referate des „Rh. Curiers" das Wesentlichste darüber anzuführen, soweit es die darin enthaltenen Novitäten betrifft. Bezüglich der Jahn'schen Lieder heisst es: „Zum ersten Male, wenn wir uns recht erinnern, hörten wir vorigen Freitag in einem Symphonieconcert Compositionen von Wilhelm Jahn, zwei allerliebste Lieder „Aus der Ferne" und „Liebesbote" (Text von Geibel und Tauber). Es ist immer eine rühmliche Bescheidenheit, wenn der Dirigent von Concerten, die so hohe Ansprüche stellen, wie unsere Symphonieconcerte, den grossen Todten den Vortritt lässt, aber gar so zurückhaltend braucht Jahn denn doch nicht zu sein (!). Mit seinen frühlingsfrischen, von der vollsten Empfindung getragenen Liedern kann er sich überall mit allen künstlerischen Ehren hören lassen. Frl. Singer trug die beiden Lieder sehr schön vor, namentlich das erste, welches ihrer gesunden, markigen Stimme besonders glücklich liegt". Bravo! Wir können uns den hier geäusserten Ansichten nur mit voller Ueberzeugung anschliessen, indem auch wir den Hrn. Jahn bitten, die übergrosse Bescheidenheit endlich fallen zu lassen, denn, sagt van Bett, „hier unter guten Freunden keiner etwas wagt", und es sind unter den Zuhörern der Symphonieconcerte auch Manche, die ein Herz haben für Bestrebungen lebender Componisten, sofern solche von der vollsten Empfindung getragen sind. Wozu denn immer blos die Todten, und wenn ein Lebender, warum muss es denn gerade immer einer sein, der so gelehrte Musik macht, wie z. B. Raff, mit dessen Symphonie „Im Walde", wie wir glaubwürdig versichern können, doch Manche nicht in „Allem einverstanden" waren. Nein, wir hoffen sehr, dass uns endlich Hr. Jahn seine Werke nicht länger vorenthalt, wir würden statt einer Beethoven'schen Symphonie sehr gerne einmal eine von Wilhelm Jahn hören. Und an künstlerischen Ehren kann es ihm, wie Figura zeigt, nicht fehlen. Von der Lux'schen Ouverture heisst es, sie sei meisterhaft gearbeitet, passe aber nicht in den Rahmen dieser Concerte. Verstehen Sie dies? — Ich nicht, namentlich nicht nach dem, was vorher über die Jahn'schen Lieder gesagt ist. Jahn ist nämlich gar kein Componist und Lux ein sehr tüchtiger, durchgebildeter. Das ist ein Pröbchen von unserem musikalischen Kladderadatsch. — Unser Capellmeister loci, genannt Wilhelm Jahn, ist unfehlbarer Musikpapst, und Alles, was hier aufgeführt wird, wird zubereitet in majorem Jahnii gloriam. Indem man die Todten ehrt und ihnen grossmüthig den Vortritt lässt, ehrt man nach beliebter, charakteristischer Anschauungsweise sich selbst, worauf es auch hauptsächlich abgesehen zu sein scheint, und der Lebende muss, wenn er etwas gelten will, vor Allem bescheiden sein, wobei denn natürlich derjenige es am leichtesten hat, der, wie Hr. Jahn, gar nicht in der Lage ist, unbescheiden sein zu können. Im Uebrigen Hrn. Jahn's Verdienste um die Symphonieconcerte in Ehren! U. A. erfahren wir aus dem „Rh. C.", dass in einem Zeitraum von 5 Jahren 50 Symphonien (darunter Beethoven'sche 23 Mal) aufgeführt worden sind. Und was die Ausführung anbetrifft, so heisst es am Schlusse des gleichen Referates: „Man kann weit in Deutschland gehen, ehe man einer ähnlichen Vollkommenheit musikalischer Aufführungen und nur annähernd einem so edlen reinen Stil in den Programmen begegnet. Die Stadt Wiesbaden darf sich gratuliren, wenn ihr dieses Orchester, dieser Dirigent und diese Concerte erhalten bleiben". Amen! Hoffen wir, dass auch unser Referent uns noch lange erhalten bleibe!

F. W.

Concertumschau.

Berlin. Concert im königl. Opernhause zum Besten des „König Wilhelm-Vereins", gegeben von Richard Wagner am 5. Mai: Kaiser-Marsch von Wagner, Cmoll-Symphonie von Beethoven, Vorspiel zu „Lohengrin", „Wotan's Abschied und Feuerzauber", Schlussscene aus der „Walküre", und Finale des 1. Actes aus „Lohengrin" von R. Wagner.

Brandenburg a. d. H. Geistliches Concert am Charfreitag, veranstaltet von der Steinbeck'schen Singakademie und dem Philharmonischen Verein unter Dr. Thierfelder's Leitung: „Der sterbende Erlöser", von M. Haydn, „Ave verum" von Mozart, „Stabat Mater" für Soli, Chor und Orchester von Jos. Rheinberger.

Carlsruhe. 3. Kammermusiksoirée: Gmoll-Quartett von Haydn, Andante und Variationen für Pianoforte und Viola von E. Steinbach, Esdur-Quartett, Op. 74, von Beethoven.

Coblenz. Drei Soiréen für Kammermusik der HH. R. Maszkowski, J. Schloming, J. v. Wasielewski und V. Müller unter Mitwirkung von Frau Maszkowski (Pianoforte): Streichquartette von Beethoven (Op. 18, No. 2, und Op. 59, No. 3), Haydn (Op. 76, No. 2), Mendelssohn (Op. 12), Mozart (No. 1) und Schubert (Andante und Variationen); Serenade Op. 8 von Beethoven; Clavierquartett von Schumann; Claviertrios von Haydn (Cdur) und Schubert (Op. 99).

Eisenach. Concert des Musikvereins am 23. April: „Jubilate, amen", für Sopransolo und Chor, von M. Bruch, „Kyrie" und „Ave Maria" von Liszt, Hymne für Sopransolo und Chor von Mendelssohn, Lieder mit Clavier von Schubert, Rubinstein und Schumann (Frl. Anna Steffan aus Strassburg), Claviersoli von Bach, Henselt, Schumann und Wagner-Liszt (Frl. Marie Breidenstein aus Erfurt). Eine dortige Zeitung spricht sich äusserst günstig über den Verlauf dieses Concertes aus. Den meisten Beifall haben die Vorträge der Sängerin gefunden.

Hamburg. Concert am 24. April, veranstaltet von Ad. Mehrkens: Octett, Op. 9, von A. Rubinstein, Septett militaire Op. 114 von Hummel, sowie Soli für Bratsche (Compositionen von Field und Kudelski) und Pianoforte (Pièces vom Concertgeber).

Jena. Concert der Singakademie am 24. April mit folgendem nachahmenswerthen Programm: Terzette für Frauenstimmen von Hiller, „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel" von Bruch, Chaconne für zwei Claviere von J. Raff, Terzett aus dem „Barbier von Bagdad" von P. Cornelius, „Der häusliche Krieg" von Fr. Schubert.

Mainz. Concert des Vereins für Kunst und Literatur unter Leitung des Capellmeisters Hrn. A. Beyschlag: „Im Hochland", Ouverture von Gade, Cmoll-Symphonie von Beethoven, Claviersoli (Frau Bürgermeister Schott) und Vocalsoli (Frl. Singer aus Wiesbaden). — 3. Concert der Liedertafel und des Damengesangvereins am 23. April: „Die Kreuzfahrer" von Gade, Ouverture und 3. Theil aus „Judas Maccabäus" von Händel.

Oldenburg. 4. Abendunterhaltung für Kammermusik am 26. April: Claviertrio Op. 70, No. 2 von Beethoven, Streichquartett in Fdur, Op. 34, von L. Meinardus, Clavierquartett in Adur, Op. 26, von J. Brahms.

Schwelm. Kammermusiksoirée von O. v. Königslöw und Genossen aus Cöln und unter Mitwirkung des Pianisten Hrn. Enzian aus Barmen am 23. April: Streichquartett in Gdur von Haydn, Sonate Op. 47 von Beethoven, Streichquartett in Dmoll von Schubert.

Schwerin. 3. Soirée für Kammermusik: Clavierquintett von W. Claussen, Phantasiestücke für Violine und Pianoforte von J. Raff, Cmoll-Claviertrio von Mendelssohn.

Wien. Concert des Violoncellvirtuosen D. Popper: Violoncellconcerte von Eckert und Servais, Violoncellsonate von Corelli, Violoncellpiècen von E. v. Urach und J. S. Bach, Lieder von R. Wagner, B. Scholz und dem Concertgeber.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Als Ersatz für den das hiesige Operntheater verlassenden Hrn. Schelper soll der Baritonist Hr. Schmidt vom Leipziger Stadttheater engagirt worden sein. Letztgenannter Sänger wird am 7. Mai im königl. Opernhause zum ersten Mal (vorerst noch als Gast) im „Troubadour" auftreten. Im Kroll-Theater debutirte am 27. April Frl. Göttling vom Stadttheater zu Mainz als Azucena im „Troubadour". — **Bremen.** Am 26. April („Fidelio") gastirte hier Frl. Barn vom grossherzogl Hoftheater zu Wiesbaden. — **Breslau.** Mit einer Wiederholung der Darstellung des Cassian („Adlers Horst", 25. April) schloss Hr. Sontheim sein Gaspiel im hiesigen Stadttheater ab, fügte jedoch am 28. v. M. noch den Robert der Teufel als Abschiedsrolle hinzu. Im Lobe-Theater schloss Frl. Chorherr ihr Gastspiel am 24. April ab; als ihre Nachfolgerin in demselben würdigen Genre führte sich Frl. Antonie Richter am 30. („Pariser Leben") vor. Frl. Nittinger und die HH. Witte, Hampl und Stephan gastiren ununterbrochen fort. — **Frankfurt a. M.** Am 24. April („Rigoletto") beschloss die italienische Operngesellschaft des Signor Pollini ihre Gastdarstellungen im hiesigen Stadttheater. — **Hamburg.** Am 30. April gab Hr. Walter aus Wien mit Florestan im „Fidelio" seine letzte Gastrolle, nachdem er zuvor noch in der „Zauberflöte", in der „Weissen Dame" und wiederholt in den „Meistersingern" aufgetreten war. In den letzten beiden Vorstellungen der „Meistersinger" (am 25. und 27. April) wurde der Beckmesser von Hrn. Basse von der Berliner Hofoper gegeben. In der oben bereits erwähnten Aufführung des „Fidelio" gastirte ausserdem noch Frl. Marianne Brandt aus Berlin als Lenore. — **Mannheim.** Hr. v. Bignio verabschiedete sich am 26. April („Tannhäuser") von hier. Am 30. eröffneten Frl. Stehle und Hr. Nachbaur, Beide aus München, im „Lohengrin" als Elsa resp. Lohengrin ein Gastspiel, welches sie am 2. und 7. Mai („Margarethe" und „Meistersinger") weiterführen werden. — **München.** Der Bassist Hr. Brandstöttner von der Wiener Hofoper wurde an das hiesige Hof- und Nationaltheater engagirt. — **Stuttgart.** Die italienische Operngesellschaft des Impresario Pollini gab ihre hiesige erste Vorstellung am 26. April mit Vorführung des „Barbier von Sevilla". Später am 28. folgte „Margarethe", und geschlossen wurde das Gastspiel am 30. (Vorführung einzelner Scenen aus verschiedenen Opern). — **Wien.** Die weiteren Gastdarstellungen von Frl. Zimmermann und den HH. Adams und Hill am k. k. Hofoperntheater erfreuten sich fortgesetzten ungeschwächten Erfolges. Das in voriger Nummer d. Blts. erwähnte Gastspiel des Frl. Schröder aus Breslau findet nicht statt, da genannte Dame inzwischen für längere Zeit an das Hoftheater zu Stuttgart engagirt wurde. Durch das andauernde Unwohlsein des Hrn. Labatt wurden die Proben zu Wagner's „Rienzi" wiederholt unterbrochen und damit die Vorführung der Oper in dieser Saison überhaupt in Frage gestellt. Nachdem die Unterhandlungen mit Sontheim, Vogl u. A. sich zerschlugen, hat die Hofopernintendanz für die Titelrolle der genannten Oper endlich den ersten Tenoristen der Hofoper zu Schwerin, Hrn. Schrötter, gewonnen, der auch bereits dieser Tage hier eingetroffen ist. Im Theater an der Wien wird am 6. Mai die italienische Operngesellschaft des Impresario Pollini ein längeres Gastspiel eröffnen. Gegenwärtig setzt an der genannten Bühne Hr. Albin Swoboda seine Gastdarstellungen noch fort.

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 29. April: 1) „Siehe, um Trost war mir sehr bange", von Richter. 2) „Mein Gott, warum hast du mich verlassen", von Mendelssohn. — b) Nicolaikirche am 30. April: Psalm 103 von Fesca. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 16. April: „Halt im Gedächtniss Jesum Christ", von Mich. Prätorius. 2) „O theures Gotteslamm" von Palestrina. Am 23. April: 1) „Liebster Jesu, wir sind hier", von H. Giehne. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 30. April: Psalm 66 („Jauchzet Gott, alle Lande") von R. Thoma. — b) St. Jacobikirche am 30. April: „Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöset", Chor a capella von W. Gährig. — **Dresden.** Kreuzkirche am 29. April: 1) „Herr, unser Herrscher", Motette von M. Hauptmann. 2) „Vater unser" (für Soloquartett und Chor) von Fesca. — **Weimar.** Stadtkirche am 30. April: „Lobet den Herrn", geistliches Lied von A. Biandelli. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 30. April: 1) Missa in C, 2) Graduale („Bone pastor") und 3) Offertorium („Adjutor et susceptor") von Franz Krenn. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 30. April: 1) Messe von Horak. 2) Graduale (Sopran- und Violoncellsolo) von L. Weiss. 3) Offertorium (Altsolo) von Händel. — c) Dominicanerkirche am 30. April: 1) Grosse Festmesse in Es von C. Kemptner. 2) Graduale (Bassarie aus „Belsazar") von Händel. 3) Offertorium (Tenor- und Violinsolo) von Wenusch. — d) Italienische Nationalkirche am 30. April: 1) Messe in D von L. Rotter. 2) Graduale (Bassarie aus „Paulus") von Mendelssohn. 3) Offertorium („Benedicte", Bassolo) von Cyrill Wolf. 4) „O salutaris" (aus der „Messe solennelle") von

Rossini. — c) Kirche zu Rossau am 30. April: 1) Paukenmesse in C von J. Haydn. 2) Graduale (Kirchenarie) von Alessandro Stradella. 3) Offertorium (Sturmchor) von Eybler.

Opernübersicht.

(Vom 23. bis 30. April.)

Leipzig. Stadtth.: 23. und 30. Dornröschen; 24. Waffenschmied; 25. Meistersinger; 26. Barbier von Sevilla; 28. Zauberflöte; 29. Orpheus in der Unterwelt (im alten Th.). — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 23. Don Juan; 25. Lohengrin; 27. Armida; 28. Ziethen'sche Husaren; 30. Frithjof. Kroll's Th.: 23. Don Juan; 25. Freischütz; 27. Troubadour; 30. Jüdin. Réunion-Th.: 27. Teufels Antheil; 29. Czaar und Zimmermann. Walhalla-Volks-Th.: 23. Waffenschmied. — **Bremen.** Stadtth.: 26. Fidelio. — **Breslau.** Stadtth.: 23. und 25. Adler's Horst (Gläser); 26. Waffenschmied; 28. Robert der Teufel. Lobe-Th.: 23. und 27. Grossherzogin von Gerolstein; 25. Schöne Helena; 29. Blaubart; 30. Pariser Leben. — **Cöln.** Thalia-Th.: 26. Nachtlager von Granada; 30. Stumme von Portici. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 24. Meistersinger; 26. Figaro's Hochzeit; 28. Hugenotten; 30. Tannhäuser. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 24. Rigoletto; 26. Entführung aus dem Serail; 28. Stumme von Portici. Thalia-Th.: 23. und 24. Fäustling und Margaretherl (Hopp); 25. Banditen; 26. Zehn Mädchen und kein Mann; 29. und 30. Die Damen der Halle (Offenbach). — **Hamburg.** Stadtth.: 23. Zauberflöte; 24. Figaro's Hochzeit; 25. und 27. Meistersinger; 26. Freischütz; 28. Martha; 29. Weisse Dame; 30. Fidelio. — **Hannover.** Kgl. Hofth.: 25. Jüdin; 26. Afrikanerin; 30. Fliegender Holländer. — **Magdeburg.** Stadtth.: 23., 24., 25. und 27. Afrikanerin. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 23. Hernani; 26. Tannhäuser; 27. Martha; 30. Lohengrin. — **München.** Kgl. Hof- und Nationalth.: 26. Wilhelm Tell; 28. Stumme von Portici; 30. Jessonda. — **Nürnberg.** Stadtth.: 23. Maskenball (Verdi). — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 24. Orpheus in der Unterwelt; 26. Meistersinger; 28. Lucia von Lammermoor. Czech. Nationalth.: 24. Prodona nevesta (Smetany); 26. Martha; 28. Dobry vecer, pane Pantalon (Grisar); 29. Lustige Weiber von Windsor. — **Regensburg.** Stadtth.: 23. Prophet; 28. Ernani. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 23. Freischütz; 26. Barbier von Sevilla; 28. Margarethe. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 23. Teufels Antheil; 26. Norma; 30. Fliegender Holländer. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 23. Robert der Teufel; 24. Fra Diavolo; 26. und 30. Prophet; 27. Afrikanerin; 28. Fliegender Holländer; 29. Maskenball (Verdi). Carl-Th.: 23., 24., 26. und 28. Prinzessin von Trebizonde. Theater an der Wien: 24. Indigo und die vierzig Räuber; 28. Grossherzogin von Gerolstein.

Rückblick.

Im Laufe des Monates April waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 74 Vorstellungen mit 13, Meyerbeer in 34 V. m. 4, Wagner in 32 V. m. 4, Auber in 20 V. m. 6, Verdi in 17 V. m. 5, Rossini in 16 V. m. 3, Mozart in 18 V. m. 4, Gounod in 11 V. m. 1, Lortzing in 10 V. m. 3, Marschner in 9 V. m. 3, Halévy in 9 V. m. 1, Donizetti in 7 V. m. 5, Beethoven in 7 V. m. 1, Langert in 7 V. m. 1, Weber in 7 V. m. 1, Adam in 6 V. m. 1, Flotow in 6 V. m. 1, Suppé in 5 V. m. 3, Hopffer in 5 V. m. 1, Strauss in 4 V. m. 1, Boieldieu in 3 V. m. 2, Bellini in 3 V. m. 1, Hopp in 3 V. m. 1, Klughardt in 3 V. m. 1, Nicolai in 3 V. m. 1, Spohr in 3 V. m. 1, Gläser in 2 V. m. 1, Gluck in 2 V. m. 1, Grisar in 2 V. m. 1, Méhul in 2 V. m. 1 verschiedenen Werken und Bazin, Kreutzer, Ricci, Scholz und Smetany je einmal vertreten.

Aufgeführte Novitäten.

Brahms (J.), Orchesterserenade in Ddur. (Zürich, 5. Abonnementconcert.)

— — Clavierquartett in Adur. (Oldenburg, 4. Kammermusik. Cöln, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Bruch (M.), „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel", Concertscene für Baritonsolo und Frauenchor. (Jena, Concert der Singakademie.)

— — „Jubilate, Amen", für Sopransolo und Chor. (Eisenach, Concert des Musikvereins.)

Claussen (W.), Clavierquintett. (Schwerin, 3. Kammermusik.)

Cornelius (P.), Terzett aus der Oper „Der Barbier von Bagdad". (Jena, Concert der Singakademie.)

Eckert (C.), Concert für Violoncell. (Wien, Concert des Hrn. D. Popper.)

Liszt (F.), „Kyrie" und „Ave Maria". (Eisenach, Concert des Musikvereins.)

Meinardus (L.), Streichquartett in Fdur. (Oldenburg, 4. Kammermusik.)

Raff (J.), Chaconne für 2 Claviere. (Jena, Concert der Singakademie.)

— — Phantasiestücke für Pianoforte und Violine. (Schwerin, 3. Kammermusik.)

Reinecke (C.), „Manfred"-Ouverture. (Zürich, 5. Abonnementconcert.)

Rheinberger (J.), „Stabat Mater" für Soli, Chor und Orchester. (Brandenburg a. d. H., Charfreitagsconcert unter Dr. Thierfelder.)

Steinbach (E.), Andante und Variationen für Pianoforte und Viola. (Carlsruhe, 3. Kammermusik.)

Wagner (R.), „Wotan's Abschied und Feuerzauber", Schlussscene der „Walküre". (Berlin, Concert veranstaltet vom Autor.)

— — Kaiser-Marsch. (Ebendaselbst.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 16. Besprechungen (1. Band des H. Mendel'schen Musikalischen Conversationslexikons, sowie Compositionen von H. Weidt [Op. 100], C. Häser [Op. 24 und 25], R. Hempel [Op. 2] und Ed. Kremser [Op. 14]. — Berichte.

— — No. 17. Beurtheilungen (Compositionen von A. Dietrich [Op. 20] und H. Riedel [Op. 3], sowie die vorjährigen Abonnementsprämien des „M. W.").

Cäcilia (Luxemburg) No. 4. Briefe über Gesangsunterricht. — Plan- und Kostenanschlag der neuen Orgel in der Pfarrkirche zu Pfalzel.

Echo No. 17 nebst Beilage. Berichte (u. A. über Hopffer's „Frithjof") und Notizen.

Musica sacra No. 4. Trompeten. — Umschau. — Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 17. Ueber den Gesangsunterricht in Volksschulen. Von W. Lackowitz. — Recensionen (Compositionen von A. Laukin und A. Rée). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 18. H. Helmholtz's Lehre von den Tonempfindungen. — Berichte und Notizen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

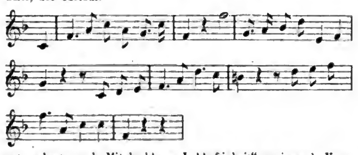
* Wir machen alle Freunde der Wagner'schen Kunst auf die soeben im Verlage d. Blts. erschienene Brochure „Ueber die Aufführung des Bühnenfestspieles: Der Ring des Nibelungen" ganz besonders aufmerksam, da sich hier der Meister persönlich an sie wendet. Es handelt sich nämlich darum, mit einer Aufführung des Nibelungenwerkes, die unter den von Wagner im Vorworte zur Dichtung desselben näher bezeichneten Verhältnissen stattzufinden hätte, wirklich Ernst zu machen. „Zunächst" — sagt der Verfasser in Bezug hierauf — „glaube ich einzig an die thätige Unterstützung wirklicher Freunde meiner Kunst und Kunsttendenzen mich wenden zu dürfen, indem ich ihnen die Darreichung ihrer Mithülfe zur Erreichung meines Zweckes, einer Aufführung meines grossen Bühnenfestspieles nach meinem Sinne, anempfehle. Diese fordere ich demnach förmlich hiermit auf, durch einfache Anmeldung ihrer, meinem Unternehmen förderlich gewogenen Gesinnung, sich mir namhaft machen zu wollen. Bin ich so glücklich, auf diesem Wege zu einer genügenden Hoffnung zu gelangen,

so soll den angemeldeten Gönnern meiner Unternehmung das einfache Mittel angezeigt werden, welches sie in den Stand setzen wird, sich in einem Vereine Gleichgesinnter zu Förderern und Beiwohnern der von mir vorzubereitenden Aufführungen zu machen."

* Es verdient gewiss einer besonderen Erwähnung, dass in einer kleinen Stadt von circa 3000 Einwohnern ein Werk, wie Brahms' „Deutsches Requiem", in einem Zeitraume von einigen Wochen zwei Mal zur Aufführung gelangte. Das Städtchen ist das im Odenwald gelegene Mosbach. — Wie man hört, bereitet augenblicklich der Cäcilienverein in Wiesbaden eine Aufführung dieses bedeutenden Werkes vor, auf die wir seinerzeit zurückkommen werden.

* R. Wagner's Anwesenheit in Berlin hat natürlich grosse Bewegung in den musikalischen Kreisen des dortigen Publicums und der Presse hervorgerufen. Von grösseren ihm zu Ehren veranstalteten Festivitäten ist eines Festessens am 29. April, bei welchem der Meister von unserem Hrn. Tappert officiell begrüsst wurde, und eines vom Verein der Berliner Musiker arrangirten musikalischen Begrüssungsactes am darauf folgenden Sonntag Mittag in der Singakademie zu erwähnen. Nach durch dreimaligen Hochruf des gesammten anwesenden Publicums bezeichnetem Eintritt Wagner's und seiner Gattin wurde letztere Feier mit einem von Dohm gedichteten und Frau Jachmann-Wagner mit sichtlichster Rührung gesprochenen Prolog eröffnet. Ihm folgte die Ausführung von des Meisters „Faust"-Ouverture und „Tannhäuser"-Marsch durch ein von den HH. Prof. Stern und Thadewaldt geleitetes über 100 Mann starkes Orchester. Darauf gab der Componist seine Zufriedenheit mit den Leistungen des Orchesters beredten Ausdruck, indem er anführte, den Ausführenden seinen Dank nicht besser ausdrücken zu können, als indem er sie bitte, seine Ouverture unter seiner Leitung noch einmal zu spielen. Diese Wiederholung nun muss nach uns gewordenen Berichten geradezu unübertrefflich ausgefallen sein. — Wagner veranstaltet am 5. Mai ein grosses Concert im Berliner Opernhause, dessen Programm wir in der heutigen Concertumschau mittheilen, und wird am 8. nach Leipzig zurückkehren. — Eingehendere Mittheilungen über Wagner's Aufenthalt in Berlin wird die nächste Nummer unseres Blattes bringen.

* Die „Allgem. M. Z." hat nicht umhin gekonnt, der Anwesenheit Wagner's in Leipzig auch eine Spalte zu widmen. Wagner erfreut sich in diesem Referat der Benennungen „Kaiser der neudeutschen Musik" und „deutscher Musikkaiser", welche wahrscheinlich witzig sein sollen. Dass Wagner einen „pomphaften Einzug in seiner Vaterstadt, umschwärmt in devotester Weise von seinen Verehrern, unter denen das zarte Geschlecht nicht wenig vertreten war", gehalten habe, gibt wieder eine lustige Traumprobe von dem unterrichteten Leipziger Referenten jener Zeitung, der sonach den eigenen Verwandten Wagner's das Recht, denselben bei seiner Ankunft zu empfangen, streitig machen möchte. — Die gute Aufnahme, welche der geniale Dichter-Componist während seines kurzen Aufenthaltes in Leipzig im Hôtel de Prusse des Hrn. Kraft fand, hat übrigens folgende diesem Wirth gewidmete scherzhafte, der Melodie



untergelegte und „Mit dankbarer Lebhaftigkeit" zu singende Verse entstehen lassen: „1) Der Werte viele sind gemacht, doch selten wird die That vollbracht: was ein Hôtel zum Eden schafft, das sind nicht Worte, sondern Kraft. 2) In meiner lieben Vaterstadt, was hab' ich da vom Magistrat? Der mir hier Wohn' und Wonne schafft, das ist der edle Wirth, Herr Kraft. 3) Von ihm, der mich so schön empfing, fortan mein rühmend Lied erkling': des Königthums, der Künstlerschaft sinnreicher Wirth, es lebe Kraft!"

* Dem in No. 16 mitgetheilten Programm des 48. Niederrheinischen Musikfestes ist noch eine nach Worten der heiligen Schrift zusammengestellte, von F. Hiller componirte Hymne einzufügen. — Als Solisten sind die Damen Bellingrath-Wagner und Joachim und die HH. Joachim und Jul. Stockhausen in Aussicht genommen.

* In Salzburg beabsichtigt man eine, gleiche Zwecke wie die Schiller-Stiftung verfolgende Internationale Mozart-Stiftung ins Leben zu rufen, die sich daneben u. A. die Gründung einer musikalischen Hochschule grossen Zuschnittes angelegen sein lassen wird.

* In der kürzlich stattgefundenen Versteigerung der musikalischen Verlagsrechte von Cramer & Co. in London wurde u. A. für Arditi's „Il Bacio" die schöne Summe von 717 Pfd. St. erzielt.

* Meyerbeer's „Afrikanerin" wird in einem Berliner Musikblatte als interessanteste Novität der letzten Magdeburger Saison bezeichnet. Es heisst dann weiter: „Nur die voreingenommene Tadelsucht wird noch leugnen wollen, dass diese Oper die grossartig bedeutsame (!!) Schöpfung eines Grossmeisters (!) der dramatischen Tonkunst ist, nur blinder Enthusiasmus kann aber auch behaupten, dass sie als Ganzes in monumentaler Bedeutung mit den „Hugenotten" oder mit „Lohengrin" sich messen darf". Wie schmeichelhaft für „Lohengrin", in Parallele mit den monumentalen „Hugenotten" gestellt zu werden, da doch vor noch nicht Langem in demselben Blatte Wagner's Opern als „Kunstnichtse" galten. — Einen nach Seite der kunstgeschichtlichen Bedeutung ähnlichen Vergleich Wagner's mit Meyerbeer fanden wir kürzlich in der „B. M.-Z." ausgesprochen, solchergestalt, dass Wagner der Platz gleich hinter Gluck und Meyerbeer anzuweisen sei.

* Wie sich das Portrait eines Musikalienverlegers auf dem Titelblatt eines eigenen Verlagswerkes ausnimmt, kann man nun auch beurtheilen, und zwar, wenn man den Clavierauszug zur Posse „Pech-Schulze" zur Hand nimmt und sich das unterste Bild betrachtet. Ob das Original desselben, Hr. Theaterbuchhändler Ed. Bloch in Berlin, einem allgemeinen Wunsche mit dieser Präsentation entsprochen, wissen wir natürlich nicht.

* Am 29. April fand die erste Hauptprüfung der Schüler des Leipziger Conservatoriums statt. Wir behalten uns ein Gesammtreferat für später vor.

* In Dresden fand am 26. April die Grundsteinlegung zum neuen Hoftheater statt. — Das Gebäude ist endlich in das allererste Stadium der Erdarbeiten eingetreten. Dem Umfang der Einzäunung nach muss der Bau äusserst grossartig werden. Es verlautet aus guter Quelle, dass man thunlichst beschleunigt den Innenbau beenden und dann erst die Façaden und Ornamentik in Angriff nehmen will. Zunächst wird die Fundamentirung (der 50 Ellen entfernt fliessenden Elbe wegen) viel Mühe erfordern.

* R. Wagner's „Meistersinger" kamen am 26. April zum ersten Mal in Prag zur Aufführung und fand diese geniale Oper enthusiastische Aufnahme. Weiteres über dieses Ereigniss theilt unser gewissenhafter Prager Correspondent mit.

* Offenbach ist in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten auch im Monat April wieder und zwar in noch auffallenderer Weise der Liebling der Theaterdirectionen gewesen. Diesmal nahm Meyerbeer den zweiten Rang ein.

* Am 30. April fand im Thalia-Theater zu Cöln die letzte Gastvorstellung in dieser Saison statt.

* Die italienische Oper in Pest findet in diesem Jahre wenig Anklang beim Publicum. Pester Blätter melden, dass das geringste Deficit einer Vorstellung bisher 600 Fl. betragen habe.

* Meyerbeer's „Prophet" wird im Arrangement des Capellmeisters der Truppe jetzt fleissig den Besuchern des gegenwärtig in Leipzig sich aufhaltenden Circus Carré vorgeführt.

* Die Gungl'sche Capelle hat Leipzig, wo sie, wie schon erwähnt, während der Messe concertirte, wieder verlassen. Die Leistungen derselben waren, soweit wir sie kennen gelernt, auf anderem Gebiete als dem des Tanzes recht mittelmässige. So erinnern wir uns nicht, Wagner's „Tannhäuser"-Ouverture je mangelhafter (ganz besonders in den Violinen, die überhaupt in keiner Pièce einheitlich zusammenwirkten) spielen gehört zu haben. Dieser Tonkörper dürfte demnach im Berliner Concerthaus schweren Stand nach Bilse haben.

* Das Contingent reisender Violinvirtuosen soll durch einen, wie wir vernehmen, vortrefflichen Geiger vermehrt werden. Es ist dies der von früheren Kunstreisen her bekannte Stanislaus von Taborowsky, welcher dieselben nach mehrjähriger Zurückgezogenheit wieder aufnehmen will.

* Der Capellmeister Capito, Director der italienischen Oper in Marseille, gab auf der Durchreise nach London in Hamburg am 1. Mai mit seiner 40 Mann starken Capelle ein Concert.

* Der holländische Componist W. F. Thooft tritt mit No. 8 der „Caecilia" von der Redaction derselben wieder zurück. Diese Musikzeitung wechselt gleichzeitig den Verlagsort, indem sie an Martinus Nijhoff im Haag übergeht.

* Den bekannten Pianisten und Componisten Jul. Schulhoff sucht man unter glänzenden Bedingungen an eine Professur des Prager Conservatoriums zu fesseln.

Auszeichnungen. König Amadeus von Spanien hat dem Wiener Gesangsprofessor C. M. Wolf das Ritterkreuz des Ordens „Carlos terzeros" verliehen. — Dem Musikschriftsteller Staatsrath W. v. Lenz in St. Petersburg ist vom österreichischen Kaiser das Comthurkreuz des Franz Joseph-Ordens verliehen worden. — Kaiser Wilhelm I. hat mit Annahme der Widmung von Carl Reinecke's wohl bereits in allen grösseren Concertsälen Deutschlands gespielten Friedensfeier-Festouverture die Decoration des Componisten mit dem Kronenorden 4. Classe verbunden.

Gestorben. In Salzburg starb am 16. April der Componist und Lehrer am dortigen Mozarteum H. Schnaubelt. — In Mons verschied am 15. April Arthur de Smedt, Professor des Violoncells an der Musikschule zu Tournay. — Der Capellmeister an der Cathedrale in Pistoja, L. Gherardeschi, hat vor Kurzem das Zeitliche gesegnet. — In Neapel starb am 26. April der berühmte Claviervirtuos S. Thalberg.

Kritischer Anhang.

Eduard A. Tod. Zwei deutsche Männerchöre: „Zur letzten Frist" (von J. G. Fischer) und „Soldatenlied" (von Weitbrecht), Op. 14. Stuttgart, Ebner.

Anständige musikalische Haltung und saubere Factur kennzeichnen dieses kleine Opus, ohne demselben eine hervorstechende Bedeutung zu verleihen. Wir geben der einfach kräftigen Weise des „Soldatenliedes", dessen Melodie einen recht glücklich getroffenen volksthümlichen Ton anschlägt, den Vorzug. An No. 1 stört uns der süsslich-überschwengliche Sext-Vorhalt am Schluss (im vorletzten Takt), welcher der siegesgewissen Ueberzeugung, dass „alles Verlorene gefunden" sei, nicht recht entsprechen dürfte.

A. M.

Briefkasten. *E. E.* in *D.* Brief mit grossem Amusement gelesen. Wir theilen ihn vielleicht gelegentlich auch unseren Lesern zur Erheiterung mit. Diese Bescheinigung wollen Sie jedoch gef. nicht als die verbotene Antwort ansehen. — *A. W.* in *D.* Brief nicht ganz verständlich. — *M. E.* in *S.* Wir müssen wegen vielfacher anderer ähnlicher Anknüpfungen für Einsendung des fragl. Manuscriptes danken. — *C. v. R.* in *C.* Frl. M. hat kein Zeichen von sich gegeben. Ihnen trotzdem Dank für Bemühung.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 12. Mai 1871.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. [Nr. 20.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

Beethoven's Claviersonaten.

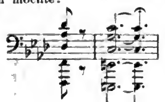
Ein Beitrag zur Secularfeier 1870.

Von **Wilhelm Tappert.**

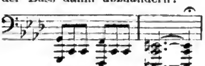
(Fortsetzung.)

18. Sonate F moll („Appassionata"), Op. 57. (Nach Ries 1804 componirt.)

In dieser Sonate wuchert allerhand Unkraut. Zu den einzelnen Stellen, deren Fassung sich aus den Mängeln des Claviers erklärt, gesellen sich abweichende Lesarten, willkürliche Zuthaten, incorrecte Schreibweise, Stichfehler, Meinungsverschiedenheiten wegen der Moll-Tonleiter. Da weder ein Original-Manuscript, noch ein von Beethoven selbst corrigirter Abdruck vorhanden zu sein scheint, so ist dem Wirrwarr kaum zu steuern. Jeder verficht seine Ansicht so lange, bis er sie — plötzlich ändert, was recht gut über Nacht geschehen kann, wie Moscheles uns zeigt. Die „Nouvelle Edition, révue et métronomisée par J. Moscheles", welche bei Holle erschien, stimmt mit der Hallberger'schen Prachtausgabe keineswegs überein. Dass Niemand seither Hand anlegte, auch nur Takt 16 ein wenig zu modernisiren (wenns nicht mehr bedeutete!), darf uns nicht Wunder nehmen. Wie es scheint, will Keiner den Anfang machen. Nur in einem Leih-Exemplare der Breitkopf'schen Gesammt-Ausgabe begegnete mir, augenscheinlich von der Hand eines alten Clavier-Pädagogen herrührend, die Correctur, die ich trotz der Quinten doch empfehlen möchte:



Jedenfalls muss der Bass endlich zu seinem Rechte gelangen, also die Octave E erhalten. Die sehr ähnliche Stelle im Op. 81 war für die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel Veranlassung, das mangelnde Contra-E wenigstens in Parenthese hinzuzufügen; es ist nicht recht ersichtlich, warum es just in Op. 57 stricte beim Alten bleiben musste. Auch bei der Wiederkehr ist allerwenigstens der Bass dahin abzuändern:



Ziemlich gegen das Ende der zweiten Seite, wo die Tonleiter-Brücke von den drei Trillern zum Forte in Asmoll endet, heisst es in der Hallberger-Ausgabe sehr modern, aber abweichend von aller Tradition:



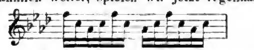
Zu Holle's Zeiten hielt auch Moscheles noch an dem des fest wie alle Anderen. Mag sein, dass unser Ohr das leitende (sensible) d lieber hört, entsprechend dem Zuge der Zeit, welcher nun einmal nach der Seite des Chromatischen hin gewendet ist, ich will für diese Veränderung meine Feder-Lanze nicht einlegen. Andere werden jedoch sagen, was dem alten Sebastian Bach, was Clementi und Cramer geschicht, warum soll es nicht auch dem Beethoven arriviren dürfen? Meinetwegen!

Ich übergehe etliche sehr störende Druckfehler in der alten Schlesinger'schen Ausgabe, welche sich in der neuen (ehemals Simmel'schen) getreulich wiederfinden. Mit Freuden begrüsse ich die Umwandlung der aus Accord-Figurationen bestehenden Ueberleitung zum Ein-

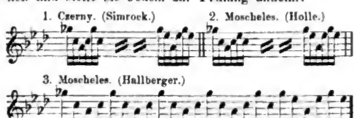
tritt des zweiten Themas in Desdur, Takt 36 ff. vor dem Più Allegro. Wenn es bei Simrock und Holle, d. h. eigentlich bei Czerny und Moscheles, noch heisst:



und so ähnlich weiter, spielen wir jetzt regelmässiger:
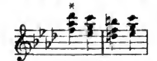


Leider hat der letzte dieser Takte durch die Bemühungen der Einzelnen, ihm das Ebenmaass der vorangegangenen zu verschaffen, drei abweichende Fassungen erhalten. Die Wahl ist nicht so leicht, ich gebe sie daher sämmtlich und stelle sie Jedem zur Prüfung anheim:



Der 15. Takt vor dem Schlusse des Andante weicht in den beiden von Moscheles revidirten Ausgaben von allen anderen Editionen ab:



Statt b fand ich überall as, entsprechend dem 3. Takte des Themas. Im Allegro-Finale ist die Accordfolge:



durch Moscheles für die Hallberger-Ausgabe ballhornisirt worden, statt des liest man d; sollte hier ein zweimaliger Stichfehler vorliegen, der sich glücklich durch vier Auflagen zu schlängeln wusste? Die Holle-Ausgabe (auch Moscheles) hat des wie alle übrigen. Bei der Wiederkehr im zweiten Theile lautet die Stelle allerwärts übereinstimmend.

Sehr mannichfaltig ist die Wiedergabe der Molltonleiter am Schlusse des ersten Theiles. Dass die Mollscala aufwärts melodisch gebildet wird, mag noch hingehen, dass aber auch auf dem Rückwege die 6. Stufe erhöht ist, dagegen wird sich das musikalische Empfinden immer energischer sträuben, besonders wenn ohne jede Veranlassung solchen melodisch geformten Scalen harmonisch gestaltete unmittelbar folgen, ohne dass irgendwo ein Grund für diese Unregelmässigkeit zu entdecken wäre. Beethoven schrieb bekanntlich keine leserliche Hand, ♮ und ♭ mögen einander in seinen Manuscripten oft zum Verwechseln ähnlich gewesen sein; Jeder deutete sich den Sinn einer dunklen Stelle nach seiner Weise, und so ist es nicht unwahrscheinlich, dass schon die erste Ausgabe incorrect war. Gleichviel, wir sollten endlich die harmonische Molltonleiter wenigstens im Absteigen*) als die einzig wahre acceptiren und aus der „Appassionata" Alles entfernen, was diesem Princip zuwiderläuft.

Viermal rollt (gegen das Ende des ersten Theiles) die C moll-Tonleiter von oben nach der Tiefe, dann folgen zwei F moll-Scalen. Wie verhalten sich nun die einzelnen Herausgeber zu diesen sechs Tonleitern? Ich will die Frage durch eine übersichtliche Zusammenstellung beantworten.

A. C moll.

1) Alle vier sind melodisch gebildet; so bei Holle (Moscheles), Hallberger (Moscheles), Peters (Köhler), Simrock (Czerny).
2) Zwei sind melodisch, zwei aber harmonisch: ältere Schlesinger'sche Ausgabe (Klage), Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel, Leuckart-Ausgabe (Hiller).

B. F moll.

In sämmtlichen Ausgaben sind die beiden F moll-Tonleitern harmonisch gestaltet. Am Schlusse des zweiten Theiles wiederholen sich diese Tongänge, sämmtlich in F moll. Die ersten vier (den unter A bereits erwähnten in C moll ganz analog) sind überall melodisch geformt, auch in den Editionen von Schlesinger, Breitkopf, Leuckart. Der zweite Schluss des zweiten Theiles (mit 2da bezeichnet) bringt dreimal die F moll - Tonleiter harmonisch, hier stimmen alle überein. Die beiden sehr verschieden wirkenden Formen unmittelbar neben einander gestellt, welch greller Contrast! Ich habe immer vorausgesetzt, dass ein solcher von Beethoven nicht beabsichtigt worden sei und daher in der „Appassionata" überall nur die Compromiss-Tonleiter spielen lassen.

Zum Schluss die erläuternde Notiz, dass gegenwärtig drei Varianten der Molltonleiter praktisch gebraucht werden.

1) Die melodische, aufwärts a h c d e fis gis a, abwärts äolisch, oder wie die nächstverwandte (parallele) Durtonleiter, a g f e d c h a.
2) Die harmonische, auf- und absteigend gleich, z. B. a h c d e f gis a, a gis f e d c h a.
3) Die melodisch-harmonische, die Tonleiter des Compromisses, aufwärts melodisch, abwärts harmonisch:

Wenigstens diese letztere möchte ich für die „Appassionata" allgemein eingeführt sehen, falls man über die Bedenken gegen die harmonische nicht hinwegkommen kann.

*) Also die Compromiss-Tonleiter, aufwärts melodisch, abwärts harmonisch, z. B. c d es f g a h c, c h as g f es d c.

(Schluss folgt.)

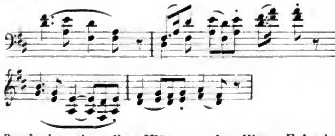
„Das Rheingold" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des Vorspiels zum „Ring des Nibelungen".

Von Gottlieb Federlein.

(Fortsetzung.)

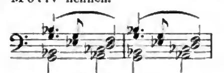
Wie ganz anders tritt dagegen Fafner auf! (A. 69, Z. 5.) Fasolt's Gefühle sind ihm fremd, er sieht es auf das Verderben der Götter ab, welche dahinaltern, geniessen sie nicht Freia's verjüngende Aepfel. Aus dem Munde des heimtückischen Fafner vernehmen wir die schöne Weise, welche die wunderthätige Macht der Aepfel aus Freia's Gärten verherrlicht (A. 70):
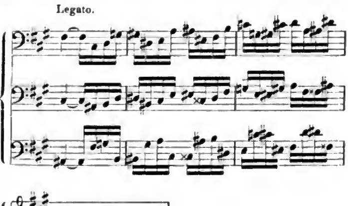


Fremdartig stehen diese Klänge zu dem Wesen Fafner's, doch an den derben Riesen erinnern uns die jede Takthälfte markirenden kurzen Rhythmen, welche von der Pauke ausgeführt als begleitender Bass zum Thema treten. Plötzlich verdüstert sich die freundliche Ddur-Tonart, wenn Fafner's verderbliche Absicht sich ausspricht (A. 70, Z. 3, 4):
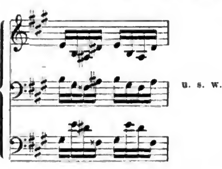
> Siech und bleich doch sinkt ihre Blüthe,
> Alt und schwach schwinden sie hin,
> Müssen Freia sie missen.

Dämmerndes Dunkel breitet sich über das Motiv, wenn es in Esdur erklingt, überdies hat die Tonfarbe der tiefen Oboe und der Fagotte etwas grämlich düsteres, dass uns bei der chromatischen Accordfolge der unheimliche, geheimes Mitleid erregende Gedanke an den Verfall der Götterherrlichkeit beschleicht. Aus dieser Weise entwickelt sich ein Motiv, welches in der folgenden Episode zwischen Loge und den Göttern zu vielfacher Anwendung gelangt; wir wollen es das Dämmer-Motiv nennen.
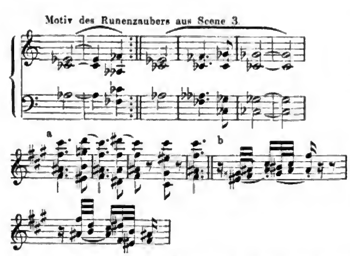


In der von Fafner kundgegebenen Absicht dringen die Riesen auf Freia ein, sie zu entführen, jedoch Froh nimmt sie in Schutz; den Bruder durchströmt der Muth in Erinnerung an Freia's stärkende Kost. In lebhaftem Tempo, rhythmisch verkürzt, commentirt jenes Freia-Motiv (s. vorletztes Beispiel) sein kühnes Auftreten (A. 71, Z. 4). Auch Gott Donner fühlt sich veranlasst, dem Ungestüm der Riesen sein Halt zu gebieten, die Pauke kündet donnernd im crescendo den Namen des Gottes, ein hämmerndes staccato-Motiv mit beigefügter Sextolenpassage lässt seines Hammers harten Schlag ahnen (A. 72, Z. 1, 3), und als die Riesen trotzdem auf dem Lohne bestehen, da ergreift den Gott höchste Entrüstung, drohend schwingt er das Symbol seiner Gewalt (Z. 4). Wotan's Machtspruch jedoch gebietet dem Streite ein Ende. — Den schlimmen Handel mit den hartnäckigen Riesen zu schlichten, erscheint zu rechter Zeit Loge (A. 73); durch ihn tritt die Handlung in eine neue Phase, indem seine Erzählung die Gier nach dem Rheingold und dem Reif in Wotan sowohl als in den Riesen erweckt. Eine sonderbare Erscheinung ist dieser Loge. Mit Schlangengewandtheit weiss er sich aus allen verfänglichen Fragen zu ziehen, dabei trägt er kecken Leichtsinn zur Schau, seiner Schadenfreude gibt er ungehemmten Ausdruck, und diese Eigenschaften verdeckt die liebenswürdigste Form, sodass die Götter ihn als Retter begrüssen, während er weiss, dass sie ihrem Ende entgegengehen. Loge kennt auch den Runenzauber des Ringes, der in Alberich's Händen sich befindet und um dessen willen er den Neid der Götter und Riesen gegen den Nibelung erregt. Wagner charakterisirt vor Allem die Behendigkeit, mit welcher Loge alle Winkel der Welt durchstöberte, um Ersatz für Freia zu finden (A. 73, Z. 4):
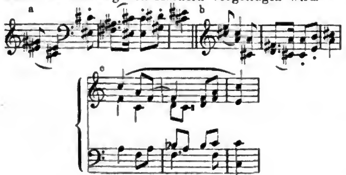




Bald erscheint dieses chromatische Motiv aufwärts, bald abwärts, denn bald ist Loge auf Höhen, bald in Tiefen; die Chromatik aber, an der das Wesen der Vieldeutigkeit haftet, versinnlicht uns auch den flatterhaften, um Ausreden nie verlegenen, nie Stich haltenden Loge. In unmittelbarer Beziehung zu Loge's Verschmitztheit (A. 74, Z. 2) erscheint auch das Motiv des Runenzaubers, welches uns in seiner eigentlichen Bedeutung begegnet, als Alberich den Tarnhelm von Mime erhält (3. Scene), in der Fassung wie



zeigt. Die veränderte Rhythmisirung des Gedankens bei Loge ist leicht erkennbar (a); die mittelst der aufzuckenden Zweiunddreissigstelnoten prägnant hervorstechende Beigabe (b) verräth uns den Schelm, mit welchem Wotan unterhandelt. Sieht dies nicht aus wie höfliches Achselzucken, womit Loge alle Schuld von sich ablehnt? Wahrlich mit den Flöten und Oboen, noch mehr aber bei Wiederkehr desselben Satzes mit der kleinen Flöte (Piccolo) pfeift der pfiffige Loge den Göttern ein freches Spottlied, und durch diese Tonfarbe hindurch blitzt aus dem pizzicato der Geigen Loge's Uebermuth hervor. Wenn vollends Loge singt (A. 75, Z. 1— 4):

> In Tiefen und Höhen treibt mich mein Hang,
> Haus und Hof behagt mir nicht!

und zwar auf Grund des herrlichen Walhalla-Motives, jedoch hier im $^2/_4$-Takt, mit gänzlich veränderter Phrasirung, klingt das nicht wie bitterer Hohn? und wenn endlich unmittelbar darauf dieses feierliche Motiv in seiner eigentlichen Form wie zu Anfang der Scene auftritt, steht solcher Ton dem listigen Loge nicht wie Ironie zu Gesicht? (A. 76.) Es ist auch höchst interessant zu beobachten, wie die Orchestersprache das verschmitzte Wesen Loge's erläutert. Um keinen Vorwurf gegen sich aufkommen zu lassen, betont Loge, dass Wotan selbst den Bau der Burg gewollt habe, um von ihr aus in behaglicher Ruhe die Welt zu beherrschen, und als Hinweis auf diesen wonnigen Herrschertraum ist es anzusehen, dass das veränderte Walhalla-Motiv zweistimmig von Hörnern vorgetragen wird.
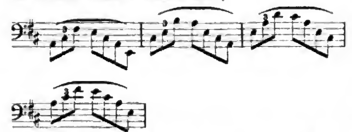


Dieselbe Motivvariante geht jetzt an die hellen Clarinetten und ironischen Fagotte über, wenn der sorglos leichtsinnige Loge bekennt, dass er für müssige Ruhe nicht geschaffen sei. Loge's Böswilligkeit steigert sich noch mehr, wenn die Oboen im legato bequem sich bewegend durch eine zweite Motivvariante die Worte einleiten: „Donner und Froh denken an Dach und Fach“ u. s. w., denn das seien Götter, welchen das dolce far niente Vergnügen bereite. Doch plötzlich nimmt Loge eine ernste Miene an, er rühmt den prächtigen Bau Walhalla und versichert, dass er an demselben Alles genau geprüft und vollendet gefunden habe, die Hörner bringen jetzt in harmonischer Fülle das Walhalla-Motiv, das Streichquartett aber schwirrt im tremolo auf derselben Tonhöhe mit und kennzeichnet so den flatterhaften Loge, dem es mit seiner Theilnahme am Schicksal der Götter doch nicht Ernst ist; denn die Clarinette und das englische Horn (tiefe Oboe) kichern nicht umsonst mitten in den feierlichen Gang des Themas mit dem Fanfarenrhythmus (Achtelnote mit 32tel Triolen) — eine Rolle, welche für ungeschminkten Ernst gewiss den Trompeten besser anstünde. Loge hat wohl seinen Theil zur Erbauung der Götterburg beigetragen, dessen rühmt er sich auch; allein nirgends habe er Ersatz für Freia gefunden. Zum Beweise seiner Bemühungen erzählt nun Loge, was er gesehen und gehört.

Diese Erzählung enthält eine Fülle von Schönheiten, die, des Näheren verfolgt, einen Einblick gewähren in die höchst sinnreiche Verkettung musikalischer Gedanken, wie sie Wagner in geistvoller Weise mit Meisterschaft handhabt. Es mag fraglich erscheinen, ob eine Erzählung, welcher Gefühlsausdruck ferne liegt, Stoff bieten kann zur Entfaltung wirksamer Musik. Wenn Tannhäuser seine Pilgerfahrt oder Elsa ihren Traum erzählt, so wird die Schilderung beider unvermerkt zum Ausdruck eigener innerster Empfindung; denn Tannhäuser hat mit seinem Herzblut erkauft, was er erlebte, Elsa schwebt zwischen banger Furcht verbrecherischer Anklage und der Hoffnung auf Hilfe. Ganz anders ist allerdings der Standpunct Loge's; ihm ist alles Gefühl fremd, ihm ist es nur darum zu thun, durch seine Mittheilungen Neid und Missgunst zu erwecken und somit das Odium von sich ab auf den Nibelungen Alberich zu lenken. Hier nun erhält die Musik, indem sie die Enthüllungen Loge's Schritt für Schritt begleitet, überall symbolische Bedeutung, und in diesem Sinne muss man die Musik während Loge's Erzählung erfassen. Wenn wir uns des inneren und äusseren Ganges der Handlung bis zum Auftritt Loge's bewusst sind, so wird uns auch das Verständniss für die tieferen Beziehungen aufgehen, aus welchen die reichen thematischen Verwebungen entspringen.

Der erste Theil der Erzählung führt uns auf den Raub des Rheingoldes und die durch denselben veranlasste Klage der Rheintöchter zurück, wir werden an den Schauplatz der ersten Scene erinnert, auf den Ort zurückgewiesen, von wo der Quell der Handlung ausströmt.

Mit sicherer Hand versetzt uns Wagner sogleich an jenen Ausgangspunct zurück (A. 81, Z. 5), indem er als einleitendes Motiv hier in rhythmischer Verlängerung dieselbe Figur wählt, welche aus der Tiefe zu immer höheren Lagen aufsteigend, den Uebergang aus der ersten zur zweiten Scene veranschaulicht;



als Hauptgedanke tritt Freia's Motiv hinzu, denn Freia ist das Bild des Weibes, dessen Werth jeder höher schätzt, als Reichthum und Macht. Loge, der schlaue, macht durch seine Erzählung vom Rheingold und vom Ringe seine Zuhörer wohl lüstern nach diesen Schätzen, doch vergisst er nie, auf den hohen Preis aufmerksam zu machen, um welchen dieselben zu erringen sind, und wie ein vorbedeutender schlimmer Geisterruf erklingt zu wiederholten Malen durch die Sprache des Orchesters das bereits bekannte Entsagungs-Motiv. Einer aber hat um rothes Gold des Weibes Gunst verrathen: Alberich. Wir hören die heitere Weise des Gesanges der drei Rheintöchter (A. 83, Z. 4), wir sehen Alberich in die Tiefe stürzen (A. 84, Z. 2), Alles erinnert uns an jene Vorgänge der 1. Scene, und zu Wotan's Kunde gelangt, wie Loge versprochen, die Klage der Rheintöchter. Den von ihnen ersehnten Wiederbesitz des Rheingoldes spricht das Orchester aus, indem es das Motiv: „Rheingold, leuchtende Lust" aufnimmt (A. 85, Z. 4). Der Neid der Riesen ist bereits wach geworden, denn Fafner verlangt zu wissen, was dem Nibelung das Gold denn nütze. Da erzählt Loge von des Ringes Zauberkraft, und Wotan gedenkt der Runen, welche des Goldes rother Glanz berge — es ergibt sich wohl von selbst, dass hier das Reif-Motiv vorherrscht. Indem nun Wotan sinnend sich mehr und mehr in den Gedanken an den Reif verliert, indem der Traum von Macht und Schätzen sich ihm stets freundlicher aufdrängt, erklingt das Reif-Motiv in seinen absteigenden Intervallen von den Posaunen als warnende Stimme vor Versuchung (A. 88, Z. 2—4), in den aufsteigenden Intervallen aber bei lebhafterem Rhythmus von den Violoncellen, welche den Traum von Herrlichkeit wachhalten, und wie aus der Ferne siegesgewiss lacht die Trompete darein. Dem sehnenden Drange Wotan's kommt auch weibliche Gefallsucht zu Hilfe, und indem die letzte Reprise der Violoncelle an die Hörner übergeht, richtet Fricka die Frage an Loge, ob wohl der gleissende Tand auch Frauen tauge? (A. 88 zu 89.) Wie gibt nun Loge Antwort auf diese Frage? Fricka hat den Bau der Götterburg begrüsst, denn „herrliche Wohnung, wonniger Hausrath sollten den Gatten binden zu säumender Rast". Der tückische Loge aber, dieselbe Melodie entlehnend, sagt ihr: „Des Gatten Treu ertrotzte die Frau, trüge sie hold den hellen Schmuck!" Welch süsse Klänge, wenn Fricka sich darauf zu Wotan wendet: „Gewänne mein Gatte sich wohl das Gold?" (A. 89, Z. 3) — eine zarte Anspielung an Freia's Flucht-Motiv, als ob Fricka der Schwester Befreiung ahnte, als harmonische Beigabe der Rheintöchter Dreigesang, deren Klage Fricka in selbstsüchtiger Gier zu vergessen scheint. Solch gewinnender Weise vermag Wotan nicht zu widerstehen, wie ein nebelhafter Schleier senkt sich jetzt beim Klange des Rheingold-Motives der von Loge in so rosigem Lichte vorgemalte Zauber auf ihn herab. Loge aber, um sein Gewissen auf jeden Fall zu sichern, gibt dem Gotte nochmals zu verstehen, um welch hohen Preis die goldenen Schätze zu erringen seien, worauf Wotan mit Unmuth sich abwendet (A. 90, Z. 4).

Endlich gipfelt Loge's Erzählung in dem Entsagungs-Motiv, wenn er mit gellender Stimme verkündet, dass dem Alberich der Ring gerathen sei (A. 91). „Den Ring muss ich haben" ruft Wotan aus, und Froh kommt dem Verlangen ermunternd zu Hilfe, denn „leicht erringt ohne Liebesfluch er sich jetzt", ja Loge setzt noch hinzu: „Spottleicht ohne Kunst, wie im Kinderspiel". Vergleichen wir, wie Loge und Froh sich antworten. Derselbe musikalische Gedanke, in seiner ersten Hälfte dem Reif-Motiv, in der zweiten dem Entsagungs-Motiv entlehnt, gibt in der ersten Fassung mit dem charakteristisch schliessenden Doppeltriller die zuversichtliche Stimmung des Froh zu erkennen, in der letzteren Fassung (A. 92), rhythmisch umgestaltet, klingt er wie höhnische Schadenfreude. Loge gibt auch den Rath: „Was ein Dieb stahl, stiehlst du dem Dieb"; und die Musik sagt vorverkündend, wann dies geschieht, in dem Augenblick nämlich, wo Alberich sich brüsten wird mit der Macht des Zaubers. Prophetisch mischt sich das Motiv des Runenzaubers durch die Violoncelle ein (A. 92, Z. 2), (c — des — c — des — c — ces — b). Plötzlich flackert durch diese ernste Stimmung das Motiv Loge's dahin, denn der listige Mephisto schliesst seine Erzählung mit dem Rathe, dass Wotan den Rheintöchtern zurückgeben möge, was er dem Alberich rauben werde. Da befällt Fricka Abscheu vor den Töchtern des Rheins (A. 93):

> Von dem Wassergezücht mag ich nichts wissen,
> Schon manchen Mann mir zum Leid
> Verlockten sie buhlend im Bad.

In zartsinniger Weise schmiegen sich diesen Worten die lockenden Gesänge Woglinden's und Wellgunden's an. Still hatten bisher die Riesen Allem zugehört, jetzt greifen sie mit derber Faust in die Handlung ein. Fafner, der schätzegierige, gönnt Hort und Ring ebensowenig dem Wotan, als dem Alberich, er sucht daher seinen Bruder zu überreden, auf Freia um den Besitz des Rheingoldes zu verzichten. In dumpf düsteren Accorden spricht sich Fafner's Gedankenrichtung aus (A. 94, Z. 2), gleichzeitig steigt in den Bässen das Motiv Freia's empor, wie ein lichter Sonnenstrahl fällt auf Fasolt's Herz die Erinnerung an die ewig schöne,

ewig verjüngende Göttin, mit Widerstreben nur stimmt er dem Ansinnen seines Bruders zu — da ertönt das Rheingold-Motiv von der Trompete (Z. 4), ein frohlockender Siegesruf, denn Fafner hat den Bruder für seinen Plan gewonnen. Mit plumpem Ungestüm (A. 95) fordern die Riesen als Ersatz für Freia die Beute, welche Wotan dem Alben entreissen soll; bis dieselbe erlegt sei, bleibe Freia in der Riesen Haft.

An dem Aussehen der Götter aber lassen sich mit Freia's Entführung die Folgen erkennen, welche der Entgang der verjüngenden Kost aus den Gärten der Göttin nach sich zieht (A. 99—104). Es lässt sich hier nur andeuten, in welch mannichfaltiger Combination bis zum Schluss der Scene die Themen auftreten, welche uns Ursache und Wirkung vergegenwärtigen. Ein Hinweis auf die Beispiele S. 278, Sp. 1, S. 307, Sp. 1, S. 242, Sp. 2, No. 1 und S. 243, Sp. 1, No. 1 wird hier genügen. Dem aufmerksamen Hörer wird es nicht entgehen, wie durch die verschiedensten Klangmischungen der grämlichen Stimmung der Götter, dem bitteren Spotte Loge's über die Hilflosigkeit derselben Rechnung getragen ist, ebenso wie die Themen theils in ihrer ganzen Ausdehnung, theils in verkürzter Form oder auch mit veränderter Rhythmisirung auftreten.

Durch all diese Leiden der von tödtlichem Schmerze berührten Götter ist Loge nicht gerührt, ja er kehrt sogar noch einmal die scharfe Schneide seiner Verschmitztheit gegen Wotan, wenn er sagt: „Die Rheintöchter rufen dich an, so dürfen Erlösung sie hoffen?" (A. 104, Z. 3.) Wotan entgegnet mit bitterem Grimme, dass es jetzt gelte, Freia zu lösen und die seligen Götter vor ewiger Schmach zu retten; es flammt in ihm der Entschluss auf, Hort und Ring zu gewinnen, und mit dem Wunsche glücklichen Gelingens sehen ihn die Götter aus ihrem Kreise scheiden.

Das Reif-Motiv führte uns in die 2. Scene ein, am Schlusse derselben tritt es bedeutungsvoll nochmals auf; denn Wotan's Wunsch, „verlorener Jugend erlösendes Gold zu erjagen", ausserdem die verlockende Aussicht, durch den Ring die Welt bezwingen zu können, treiben ihn unwiderstehlich hinab zu den Räumen, wo Alberich herrscht. Auch diesmal wird die scenische Verwandlung musikalisch unterstützt; die Erde scheint immer tiefer zu sinken, zugleich werden wir durch das chromatische Motiv (S. 307, Sp. 2) daran erinnert, dass Loge der herzlose Anführer auf dem Wege zu der Stätte ist, wo man Weibes Wonne und Werth nicht kennt. (Entsagungs-Motiv S. 243, Sp. 1.)

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Dr. W. Stade. Psalm 121 für gemischten Chor und Solostimmen. Leipzig, G. Heinze.

Ernst der Geschmacksrichtung und Gründlichkeit der musikalisch-technischen Arbeit kennzeichnen das vorliegende Werkchen (a capella) des vortheilhaft bekannten Verfassers; eine hervorstechende Eigenart freilich, eine aus der Masse gleichartiger Schöpfungen hervortretende besondere Physiognomie, welche ein tieferes Eindringen in die künstlerischen Absichten und die stilistische Behandlungsweise veranlassen oder abnöthigen könnte, finden wir nicht. Im Allgemeinen lehnt sich Stade in Auffassung und Stil an Mendelssohn an, so zwar, dass wir die zwei ersten Sätze, in welchen dieses Vorbild sich mehr geltend macht, für die gelungeneren halten. Der erste Satz, Moderato, C dur, 4/4, ist in der Anlage und Durchführung der gegensätzlichen Motive von guter Wirkung; auffallend ist nur, dass in dem bewegteren Mittelsatz, in welchem zwei Themen in contrapunctirter Combination verarbeitet werden, stets die gleichartigen Stimmen mit dem Thema nach einander eintreten (siehe S. 4 der Part. Takt 1 Tenor, Takt 3 Sopran, T. 6 Bass, T. 8 Alt: ebenso S. 5: T. 1 Alt, T. 3 Bass; ferner: mit dem zweiten Thema: S. 5: T. 12 Bass, T. 14 Alt; S. 6: T. 4 Sopran, T. 6 Tenor u. s. w.), ja noch mehr, dass selbst da, wo ungleichartige Stimmen sich ablösen, die Themen doch immer in gleichartiger Gestalt aufeinander folgen, also Führer dem Führer, Gefährte dem Gefährten (siehe S. 6: T. 12 Bass, T. 14 Sopran, S. 7: T. 2 Sopran, T. 4 Bass u. s. w.). Da diese von der allgemeinen Regel abweichende Weise folgerecht festgehalten ist, so müssen wir darin eine bestimmte Absicht erkennen; wenn wir aber einerseits einen sachlichen Grund dafür in der inneren Beschaffenheit der Composition nicht zu entdecken vermögen, so können wir andererseits uns der Wahrnehmung nicht verschliessen, dass der Charakter-Unterschied der Stimmen dadurch abgeschwächt und die modulatorische Bewegung aufgehalten wird. Der zweite Satz, Andante, F dur, ₵, Quartett mit Chor, schliesst sich im Stil, Charakter und Gehalt an den ersten an; der letzte fugirte Satz (mit einer langsamen Einleitung) Allegro, C dur, zeigt dagegen eine unbestimmtere, allgemeinere Physiognomie; er ist im Ganzen etwas trocken und die vorherrschende Viertelsbewegung verleiht ihm etwas Steifes und Eintöniges. Auch können wir nicht umhin, bei dem Fugenthema

a b

an dem Nachsatz bei b und dem zweimaligen, in so naher Folge stehenden charakteristischen Sextensprung (a und b) Anstoss zu nehmen; während jener schon an sich den Eindruck eines überflüssigen, sich nachschleppenden Anhängsels macht, verursacht dieser in der Gesammtbewegung der contrapunctirenden Stimmen mannichfaches Stocken und Zurückspringen der harmonischen Folgen. Die (9) Schlusstakte des ganzen Satzes dürften doch wohl etwas zu sehr dem Schluss-Amen in dem Händel'schen „Jubilate" nachgebildet sein.

A. Maczewski.

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Berlin.

Richard Wagner wurde vom Verein der Berliner Musiker am Sonntag den 30. April im Saal der Singakademie auf würdige Weise festlich empfangen. Es war ein schöner Gedanke, den Meister, der lange Jahre in Zurückgezogenheit dem Vaterlande fern hatte leben müssen, nun mit den Klängen seiner eigenen Werke zu begrüssen als zum Zeichen, dass er in diesen dennoch mitten unter uns immer fortgelebt habe und geliebt worden sei. Deshalb konnte er wohl sagen: noch niemals sei ihm ein solcher Empfang geworden. War doch der Moment bedeutungsvoll und der Gruss dieser Bedeutung würdig genug. Unter der Leitung des Herrn Professor Stern vereinigte Berliner Capellen empfingen den Künstler mit rauschendem Tusch, in welchen sich die mit lautem Zuruf grüssenden Stimmen des überaus zahlreich versammelten Publicums mischten. In der That machte der bis auf den letzten Platz gefüllte Saal nicht mehr den Eindruck einer Privatfestlichkeit, wie sie Wagner nur erwartet hatte. Ueber viertausend Meldungen hatten wegen Raummangels nicht berücksichtigt werden können. Dem gegenüber wird es erlaubt sein, von einem „Publicum" zu sprechen. — Nachdem dieses Publicum, das sich beim Eintritt des so Begrüssten erhoben hatte, erst mit ihm zugleich sich wieder niedergelassen, sprach Frau Johanna Jachmann-Wagner in grosser Bewegung eine poetische Anrede. Hierin ward nämlich die deutsche Treue, die Treue an seinem Vaterlande, betont, welche sich in dem rastlosen Schaffen Wagner's stets mit gleichem Ernst und in hoher Reinheit ausgesprochen hat. Denn niemals hat er diesen geweihten Boden der Kunst im Tändeln mit dem Schein, der Mode und der Lüge verunehrt; sondern, was er darauf gebaut hat, das steht, wie ein gothischer Kirchenbau, hochstrebend, doch immer ernst, fest und tief gegründet im vaterländischen Grunde und dem deutschen Geiste, dieser Athena Promachos für das Wahre, Schöne und Sittliche, in frommer Opferfreudigkeit geweiht. Dafür hat er sein Leben eingesetzt; dafür sagt das Vaterland ihm seinen Dank. — Der Anrede folgten zwei Werke des Meisters, in ausgezeichneter Weise vom grossen Orchester ausgeführt: die „Faust"-Ouverture und der „Tannhäuser"-Marsch. Es hiesse den Lorbeerkranz botanisch untersuchen, wollte man die Gelegenheit benützen, die gewaltige Ouverture hier eingehend zu besprechen. Es genüge die Erwiderung auf einen unpassenden Einwand. Nur derjenige bedarf eines Schlüssels zu diesem Werke, der den „Faust" noch nicht kennt (wobei Lesen und Kennen zweierlei ist); wer ihn aber kennt, der bedarf nicht mehr des Wagner'schen Mottos als Schlüssel, da dieses Motto selbst nur die Quintessenz der Faustdichtung, und zwar der ewigen Faustdichtung, nicht nur der Goethe'schen, enthält. Der Gott im Menschen will seine Freiheit; darum ist der Tod ihm erwünscht, das Leben verhasst. Das Gebundensein in das nie befriedigende Irdische, das friedlos Zeitliche, ist ihm seine Verdammniss; die Zertrümmerung seines heillosen Ichs dünkt ihm sein heiliges Faustrecht. In diesem ewigen Conflict des Ewigen selber mit dem ewig Endlichen – denn wann stände „das Rad der Entstehung" still? — liegt das Tragische überhaupt. Seit der Theophilos-Sage, so viel man weiss, erscheint dies in der bekannten eigenthümlichen Weise auf ein besonderes Subject bezogen, Timotheus, Cyprianus, Faust, und so zur Tragödie geworden. Der Mensch unterliegt dem Conflicte, welcher selbst verkörpert als der Böse erscheint.

Doch zurück nach dieser Abschweifung in den Saal der Singakademie. — Die Wahl der beiden Werke war vorzüglich. Bezeichnete Faust den noch ringenden Denker, so galt der „Tannhäuser"-Marsch dem siegenden Sänger, der in die offenen Hallen der Herzen einzieht. Diese tiefere Bedeutung erhob auch die ganze Ausführung zum Ungewöhnlichen. Wie konnte Wagner seinen Dank besser, schöner, vollständiger ausdrücken als durch das, was er nun that? Eine solche Capelle, so ganz in seinem Geiste, so vorzüglich geleitet, so durchaus angelernt, ihn zu begreifen, eine solche unter die eigene Leitung nehmen hiess: sich selber den grössten Genuss vergrössert wiederholen, den Musikern den schönsten Lohn, den sie als Musiker empfangen konnten, sofort gewähren, und dem Dirigenten die höchste Anerkennung zu Theil werden lassen dafür, das er dem Meister das Orchester durch seine Leitung und Uebung lieb und werth gemacht; dem Publicum aber, den versammelten Freunden, ward gewiss dadurch die interessanteste Freude, wenn man so sagen darf, welche sie nur hätten erwarten können und gar nicht erwartet hatten. Es war also gleich liebenswürdig gegen alle Theile und ausserordentlich schön und bescheiden von Wagner, dass er nun selbst die Ouverture noch einmal leitete, wie denn auch dieser Entschluss von allen Seiten auf das Rauschendste applaudirt ward. Nicht sich selber feiern, die ihn feiernden Künstler feiern wollte er mit dieser Handlung, und wer diese Bescheidenheit verstand, musste seinen Stolz darein setzen, nun sein Bestes zu thun. Das thaten sie denn auch Alle. Wagner's Leitung zeigte den Musiker allerersten Ranges, das musikalische Genie, wenn möglich, mit noch überzeugenderer Evidenz als das grosse Werk selber, das er dirigirte. Die Imperatorenhand, die den Stab schwingt, und jene unvergleichliche Begleitung der Linken, welche so zu sagen selbst zum Bilde der Musik wird, jene in ihrer ruhigen Gewalt, diese bei aller Lebendigkeit durch die Bedeutung dieses ihres „musikalischen Lebens" so bewundernswerth mächtig und sicher wirksam, diese Meisterhände entfalteten denn doch noch manches Verborgene in der Faustmusik und dies so leicht und klar, dass dem schönen Verdienst um die Einübung und um das Verständniss dieser Musik durch solchen Zauberdank wirklich der schönste Dank gesagt sein musste. Dem, der sich so ungemein anerkennenswerth und mit so überaus grossem Erfolge um ein solches Werk bemüht und sich dabei als einen so treuen und würdigen Jünger seiner Kunst gezeigt hat, dem kann ja nichts Erwünschteres und Beglückenderes geschehen, als nach aller Freude am eigenen Gelingen noch die letzte, höchste Freude an der Offenbarung dessen, was noch verborgen blieb, durch den Meister selbst, dem seine Bemühung gegolten hatte.

Zwar hat eine öffentliche Kritik (!) über diese festliche Begrüssung Wagner's sein Benehmen als indiscret gebrandmarkt. Abgesehen von der Indiscretion solches Verfahrens ist dies eine entschiedene Beleidigung für die, welche dadurch als Künstler dargestellt werden, denen die Kunst erst in zweiter — dritter Linie was werth ist; soll es aber absichtlich einen Schatten auf diese freudige Feier und den Mann werfen, dem sie galt, so ist das mehr als Indiscretion und Beleidigung und zählt zu jenen verwerflichen Versuchen, dem edlen Streben des seltenen Einzigen in den Augen der Menge anzuhängen, was es verachtlich oder lächerlich machen soll. Verächtlich und lächerlich! — Genug, diese Begrüssung war würdig von Anfang bis zu Ende; Meister, Künstler und Freunde fühlten sich dabei aufs Innigste verbunden. Doch sagte Wagner zum Schlusse wohl mit Recht: wenn er nur auf Freunde vorbereitet gewesen, so dürfte er doch wohl nun beim Anblick des so gefüllten Saales dieses Wort nicht im strengen Sinn nehmen; denn er müsste ja der glücklichste Mensch sein, wenn er so viele Freunde hätte. — Gewiss sass da manch neugieriger Feind in den Reihen der versammelten Freunde. Die Neugier der Feinde liefert immer ein quantitatives Complement zur oft nur mangelhaften Anhänglichkeit der Freunde. Dass aber Wagner in seinem Vaterlande Freunde genug findet, die ihn nicht nur festlich begrüssen, sondern fest ihm anhangen werden, auch wenn ihr Gruss nur noch den Werken wird gelten können, die er ihnen hinterlassen, dafür brauchte ja nicht erst diese jubelreiche Begrüssung ihr schönes Zeugniss abzulegen, dafür spricht eben seit Jahren sein Leben unter uns, auch da er noch fern war, in diesen seinen Werken.

Er wird der Meister der Zukunft sein und bleiben, aber die Gegenwart des Meisters hat uns nie gefehlt, seit wir kennen und lieben lernten, wodurch er Meister für alle Zeit ist und bei uns gegenwärtig bleiben wird, auch wenn seine Zeit vergangen, wie die schöne Stunde der festlichen Begrüssung.

Hans v. Wolzogen.

Dresden, 7. Mai.

Der Pianist Georg Leitert, der bekanntlich seiner Zeit F. Liszt nach Rom begleitete, verweilt zur Zeit in Dresden. — Ein sehr besuchtes Concert gab Frl. Isidore von Reutter, „Sängerin", wie die Ankündigung angab. Dieses Epitheton enthält eine Geschichte: Wie misslich ist eine Sängerin situirt, der heute die Bühne verschlossen ist. Bis jetzt wenigstens vermochte Frl. R. nicht, sich eine Stellung zu erobern, trotz sehr fleissiger Studien zuletzt bei Roger. Ihre Altstimme ist knapp begrenzt und schon vom es an fliesst die Stimme nicht mehr leicht, sondern mannichfach gequält. Leidenschaft scheint die Dame nicht viel zu besitzen; sie sang eine polizeiwidrig langweilige Arie aus „Katharina Cornaro" von Lachner, merkwürdig unempfindsam. Sonst noch Schumann, Schubert und Verdi. Die freundlich Mitwirkenden — Frl. Doris Böhme (Clavier), Hr. Hess (Clavier), Hr. Hofopernsänger Degele und Hr. Franke (Violine) — förderten als Bestes: Chopin's Rondo für 2 Flügel, Hr. Degele die herrliche Arie aus Händel's „Susanna", und die Ddur-Sonate (Clavier und Violine) von Beethoven zu Tage.

Im Hoftheater ist die „Vestalin" in Aussicht genommen; von jedem neuen Werke wird man im Interim indess doch wohl für 4—6 Jahre nicht absehen wollen? Zum neuen Haus ist am 28. April der Grundstein gelegt worden, ohne jede Betheiligung der Behörden und der Künstlerschaft, fast heimlich. Die Führung des Baues ist dem Sohne Semper's, Manfred, anvertraut. Am Dienstag dem 25. reiste R. Wagner von hier wieder ab. Sein Verkehr beschränkte sich auf verwandtschaftliche und engvertraute Kreise. Aus der Künstlerschaft waren es nur die wenigen älteren Mitglieder der Capelle, die Dresdens grosse Kunstepoche theils unter Führung des Meisters mit erlebt hatten, welche ihn nun wiedersahen. Tags darauf fand in dem Gewerbehaus ein Concert mit dem Mannsfeldt'schen Orchester, das Hr. M. für die Saison in St. Petersburg engagirt hat, statt. Wagner's Kaiser-Marsch bildete den Kernpunct des Interesses und ward bei ganz leidlicher Durchführung spannend aufmerksam entgegengenommen. Der Eintritt der Themen ist wohl selten mit so bedeutender Wirkung, die sich an einigen Stellen bis zum Ergreifenden steigert, vorbereitet. Frl. Marie Wieck spielte Mendelssohn's Gmoll-Concert und zwar besser als es der Flügel — ein ausgedienter Broodwod — zur Geltung kommen liess. Frl. Gutzschebauch von Leipzig sang Lieder von Volkmann und C. A. Fischer. Das machte schon stutzig, eine künstlerisch anständige Wahl in dieser Literatur ehrt die also Wählende. In der That hat man es mit einer ziemlich beträchtlichen Mezzosopranstimme zu thun. An sicherem Gesangstil fehlt es der jungen Dame wohl noch; aber nicht an talentvollen Ausdrucksmomenten. Wie man den Namen Gutzschebauch ererben kann, ist juridisch begreiflich. Dass man ihn behalten könne, wäre ein Verbrechen an empfindsamen Ohren. Eine symphonische Dichtung „Carneval" von C. A. Fischer, eine Art Suite, bildete des Concertes zweiten Theil. Die Orchesterbehandlung ist sehr lisztig ohne listig zu sein, d. h. der Autor verdirbt sich durch Uebertreibung sehr oft den errungenen Effect. Auch ist der Plan der Musik nicht bestimmt fühlbar. An Phantasie und geistigem Schwung steht das Werk indess ziemlich hoch. Die Tänze sind theils, z. B. die Polonaise (an Liszt's „Festklänge" erinnernd), sehr hübsch erfunden, theils doch etwas trivial. Dem Autor, der mit tüchtigen Kenntnissen in die Sphäre der neuen Musikbewegung eintritt, fehlt Etwas, das sich recht wohl erwerben lässt: vollendeter Geschmack für das ästhetisch Schöne. Wohl dem Kunstjünger, dessen Schaffen keine schlimmeren Bedenken wachruft. C. A. Fischer ist Organist an der Kirche zu St Anna in Dresden. — Mit dem genannten Concert würde der Reigen schliessen. „Der Mai ist da, der liebe grüne Mai", wie der Hirtenknabe im „Tannhauser" in die Welt schalmeit. Freilich, hätte Wagner jenes reizende Lied in diesem Mai erdacht, so würde er vielleicht in Moll geschrieben haben. So kommt denn der Concerte allerletztes hoffentlich nicht zu spät und zu gehöriger Kühle: das der Liedertafel für humane Zwecke.

Ludwig Hartmann.

Wien.

(Schluss.)

Ueber das vierte Gesellschaftsconcert mit dem „Deutschen Requiem" u. s. w. haben wir bereits oben berichtet. An dem ersten ausserordentlichen Gesellschaftsconcerte wurde mit Recht das allzu bunt zusammengewürfelte Programm getadelt. Andererseits war es interessant, zwei berühmte Virtuosen: Nicolaus Rubinstein und Friedrich Grützmacher kennen zu lernen. — Den grössten äusseren Erfolg erzielte Hr. Nicolaus Rubinstein mit dem brillanten Vortrage des Liszt'schen Esdur-Concertes. Der in plastischer Abrundung und perlendem Flussgang unübertroffenen Lauftechnik gegenüber erschien der stürmische Beifall des Auditoriums vollkommen berechtigt. Aber wie das weisse Magnesiumlicht blendet Hrn. Rubinstein's Spiel blos, ohne zu erwärmen.

Nicolaus Rubinstein beherrscht sein Instrument mit souveräner Ueberlegenheit, ohne dabei Etwas zu empfinden — und wie es scheint, auch ohne sich Etwas dabei zu denken. Von den furiosen Tastenstürmen seines sich in innerem Feuer mitunter fast verzehrenden berühmten Bruders Anton hält sich der glatte Techniker Nicolaus durchaus fern, vielmehr erinnert des Letzteren Manier in einem gewissen Stechen des Anschlags, sowie in allerlei willkürlichen Vortragsziereien an die Weise des früheren Tausig.

Mit allbekannten kleinen Stücken von Field, Schubert, Chopin, denen gegenüber der Spieler sich die allergrössten Virtuosenfreiheiten erlaubte, scheiterte Nicolaus Rubinstein vollständig.

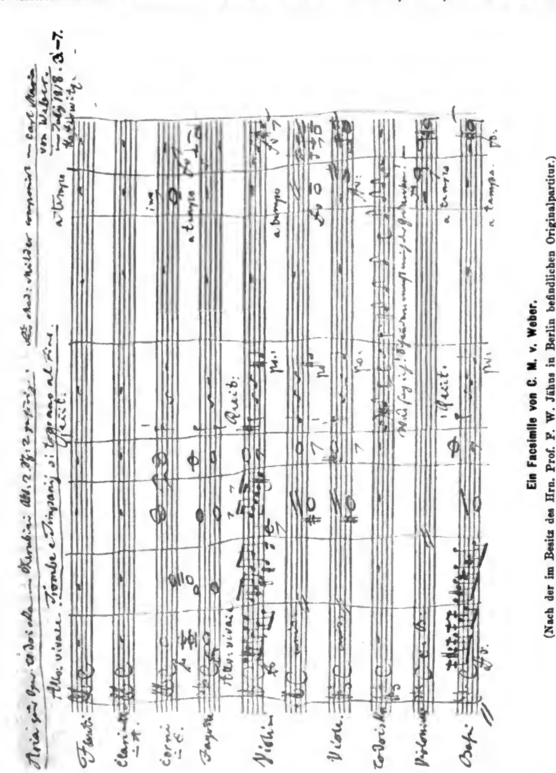
Den directen Gegensatz zu dem Moskauer Pianisten stellte der Dresdener Violoncellist Hr. Grützmacher dar. Der gleichfalls mit einer unfehlbaren Technik ausgerüstete Künstler trat uns als ein ernster deutscher Mann gegenüber, der seine Virtuosität blos als Mittel zu künstlerischen Zwecken ansieht und dem Nichts mehr zuwider, als süssliche Empfindelei. Grützmacher's Ton erschien voll und ausgibig, wenn auch nicht übermässig kräftig, sein Vortrag bei edler Einfachheit von überzeugender Wärme, als einzigen übrigens durchaus berechtigten Effectmittels bediente sich der Spieler hie und da eines ruckweise besonders energischen Bogeneinsatzes. Wie wenig übrigens Hrn. Grützmacher um sein persönliches Ich zu thun, bewies die Wahl des Schumann'schen Amoll-Concertes für das Violoncell, Op. 129, eine musikalisch interessante, aber gewiss sehr undankbare Aufgabe.

Die Ecksätze dieses 1858 componirten Concertes charakterisirt eine bis zum Aeussersten gesteigerte nervöse Erregtheit, wie sie so recht dem letzten Schumann eigen ist. Dagegen erscheint der wunderbar innige Gesang des langsamen Mittelsatzes (Fdur) wie ein Nachklang aus dem ein Jahr früher geschriebenen „Manfred". Das Violoncell ist in diesem Concert so unselbständig und gedrückt behandelt, dass wir es beinahe bedauern, dass der Componist nicht aus den sehr edlen und für ein Spätwerk merkwürdig klaren musikalischen Gedanken eine reine Orchester-Phantasie (ohne obligates Solo) gebildet hat. Wir geben hier nur den Eindruck eines ein- und erstmaligen Hörens, sind daher stets bereit, unser Urtheil zu revidiren. Die Aufführung des Schumann'schen Concertes litt übrigens durch die grosse Hitze im Saale. Hr. Grützmacher konnte Unreinheiten nicht vermeiden und musste wiederholt nachstimmen.

Ein klares Bild von Hrn. Grützmacher's Künstlerindividualität gewannen wir erst durch den Vortrag seiner eigenen „Violoncell-Phantasie mit Orchester"; als Virtuose ein erster Meister (wenn auch die Poesie Piatti's und die Bravour Davidoff's nicht erreichend), ist seine selbstschöpferische Erfindung gleich Null. Die übrigen Nummern des Concertes bestanden in mit Ausnahme der Gounod'schen Serenade nicht sehr animirten Lieder- und Arienvorträgen der Opernsängerin Frl. Minnie Hauck, dann dem für Violine, Clavier und Harmonium (vom Componisten selbst) arrangirten „Benedictus" aus Liszt's „Krönungsmesse", ein Stück, welches, herausgerissen aus dem Zusammenhange mit den übrigen Nummern der Messe, als musikalisch arm keinen Eindruck macht, endlich Richard Wagner's geist- und charaktervolle „Faust"-Ouverture, welche, einige Schwankungen der zweiten Geigen abgerechnet, unter Hellmesberger's Leitung zur vollständigsten Geltung (besonders in geistiger Beziehung) gelangte und dem

Zischen einiger Grauköpfe zum Trotz von der ungeheuren Majorität [des Publicums mit um so stürmischerem Beifall aufgenommen wurde.

Das zweite ausserordentliche Gesellschaftsconcert brachte in starker und auserlesener Besetzung (ein Chor von 300 Personen etc.) in würdiger, exacter Gesammtaufführung Seb. Bach's hier lange nicht gehörte „Matthäus-Passion". Die Soli waren in den Händen der Frau Dustmann, welche, sehr indisponirt, wiederholt zu tief sang und einmal durch unrichtigen Einsatz ihrer Partnerin, Frl. Gindele, eine völlige Panik einjagte, von der sich die Altistin den ganzen Abend nicht zu erholen vermochte; — ferner der HH. Pirk, Krauss, Raindl und des Frl. Wolf, welche sich um ihre kleine Partien mit wechselndem Glücke aufrichtige Mühe gaben, endlich zweier eigens für diese Aufführung nach Wien berufenen ausgezeichneten deutschen dramatischen Sänger, der HH. Vogl aus München und Hill aus Schwerin, von denen



Ein Facsimile von C. M. v. Weber.

(Nach der im Besitz des Hrn. Prof. F. W. Jähns in Berlin befindlichen Originalpartitur.)

der erste den Evangelisten mit wunderbarster Nuancirung ganz unübertrefflich sang, während Hr. Hill seine officiell kundgegebene „Heiserkeit" durch seine tief empfundenen, wahrhaft noblen Vorträge ganz vergessen liess.

Beide Gäste hatten sich übrigens schon gelegentlich der in diesen Tagen veranstalteten Festconcerte des Tonkünstlervereins „Haydn" (welcher, als Gassmann'sche Tonkünstler-Societät 1771 gegründet, die Feier seines hundertjährigen Bestehens beging) die wärmsten Sympathien erworben.

Das Programm der beiden Festakademien bestand in einer Haydn'schen Symphonie-Introduction als Eröffnungsmusik, einem sehr matten Silberstein'schen Prologe, gesprochen von Hrn. Lewinsky, welchem am ersten Abende die „Schöpfung", am zweiten die „Jahreszeiten" folgten. In der Direction alternirten die HH. Dessoff und Hellmesberger, Solisten waren am ersten Abende die beiden Gäste, dann Frau Dustmann, bei den „Jahreszeiten" Frl. Minnie Hauck, die sich als Oratoriensängerin nicht glücklicher einführte, wie im ersten a. o. Gesellschaftsconcert*), Hr. Vogl, Hr. Kraus, der für den unpässlich gewordenen Schweriner Gast einsprang. Die „Jahreszeiten" gingen nicht durchweg entsprechend, die köstliche „Weinlese" kam durch eine gewisse Singfaulheit der Soprane nicht zur gewohnten Wirkung.

Aber die Aufführung der „Schöpfung" war die beste, deren man sich seit Jahren erinnert, alle Mitwirkenden gaben sich aufrichtige Mühe, dem unsterblichen Werke der von uns wiederholt beklagten grausen Akustik des Burgtheaters (seit undenklicher Zeit das Local dieser „Akademien") zum Trotz den durchschlagendsten Effect zu sichern.

Vor Allem aber waren es die HH. Vogl und Hill, welche uns einmal wieder eclatant darlegten, dass die Haydn'sche Oratorienmusik, wenn man ihr auch keine einzige Note zusetzt, sondern sie ganz so singt, wie sie geschrieben, aber jeden Takt, jede einzelne Phrase mit Wärme und Bedeutung betonend, jedes Wort im modernen Sinne musikalisch declamirend, uns heute noch so frisch und lebensvoll gegenübersteht, als vor den nahezu achtzig Jahren, die seit ihrer Veröffentlichung vergangen.

Von den zwei Gästen behauptet Hr. Vogl durch Jugendkraft und Glanz des Organes, welches schon an und für sich Sensation erregte, den Vorrang; wir haben Hrn. Vogl voriges Jahr den Sigmund in Wagner's „Walküre" singen gehört und schon damals den Sänger als vorzugsweise heroischen Darsteller charakterisirt. Dass er auch Lyriker, hat er uns diesmal gezeigt.

Hr. Hill gibt an Würde, Feinheit und musikalischer Vollendung des Vortrages dem Münchener Tenoristen Nichts nach, seine Textaussprache ist noch bedeutsamer pointirt, er entwickelt zugleich mehr Wärme, als Hr. Vogl, aber der edel klingenden, sympathischen Bassstimme mangelt die Jugendfrische, die tiefsten Töne entbehren des Körpers und der Farbe, die höchsten sprechen schwer an, nur in der Mittellage überwindet das Organ den Beischmack des Hohlen, Trockenen und wird männlich sonor.

Die kleineren Concerte des liebenswürdigen Pianisten Epstein, (dessen interessanteste Nummer ein reizendes Clavierconcert B dur von Händel), der trefflichen Sängerin Regan etc. nur nominell anführend und uns einen ausführlicheren Bericht über den ausgezeichneten Violinisten Hrn. Heckmann (der noch hart vor Thorschluss der Saison unsere Stadt besuchte) für das nächste Mal aufsparend, wollen wir den ohnehin schon übermässig lang gewordenen Musikbrief mit dem Referate über die zwei letzten Concerte der Philharmoniker beschliessen.

Im siebenten Philharmonischen Concerte hörten wir zwei neue, d. h. für Wien unbekannte Symphonien von Mozart und dem hier stabil lebenden jungen Clavierlehrer Josef Forster. In beiden Werken nehmen die Sätze an Werth stufenweise ab. Die Mozart'sche Symphonie (C dur, 1780 geschrieben, Breitkopf und Härtel'sche Partiturenausgabe No. 10) bietet in ihren ersten Sätzen (ein Menuett fehlt, das Andante ist blos für Saiteninstrumente geschrieben) die reizendsten Melodien und in allen den sprudelndsten Tonfluss, ihre Gesammtstimmung ist aber nach unseren heutigen Anschauungen eine gar zu harmlose, selbstgenügsame, Alles geht in einer gleichförmigen, man möchte sagen unbarmherzigen Heiterkeit fort. Forster's Symphonie (C moll) ist das vielfach rohe und unreife Product eines nicht wegzuleugnenden Talentes, dessen Stärke freilich mehr im Gestalten, in Plan und Anlage instrumentaler Sätze, als in der melodischen Erfindung zu suchen.

Das Hauptthema des ersten Satzes, fast Note für Note in Mendelssohn's A moll-Symphonie enthalten, spricht doch eine so ganz verschiedene, männlich ernste (Brahms verwandte) Stimmung aus, dass man es dem Componisten als unbestrittenes Eigenthum zusprechen muss. Die thematische Durchführung dieses ersten Satzes geschieht mit viel Geschick, das Adagio spinnt sich schon mühsamer mit Schumann'schen Melodiegliedern fort (ein grösserer plastischer Gedanke wird vermisst), in dem recht frisch, orchestral gedachten Scherzo hat sich bereits der trivialste Walzer eingeschlichen, das sehr vielversprechend beginnende Finale verzichtet alsbald auf jede eigene Tonsprache und wirft sich ganz Beethoven (7., 9. Symphonie) und Schumann (Ouverture, Scherzo, Finale; „Manfred" etc.) in die Arme. Es fehlt in der Symphonie durchaus nicht an feinen, überraschenden Détailzügen, besonders sucht der Componist die Rückgänge zu ursprünglichen Themen so eigenthümlich als möglich zu gestalten: die Instrumentation ist sehr roh und überladen, hier arbeitet Josef Forster von Anfang an mit vollen Segeln, vor Allem die Pauke lässt er nimmer zur Ruhe kommen.

Glanzpunct dieses mit Méhul's „La chasse du jeune Henri IV." eröffneten Concertes war nach Beifall und Ausführung die prächtige F dur-Toccata von Sebastian Bach in Esser's bekannter Instrumentirung.

Das achte und letzte philharmonische Concert brachte die Liszt'sche symphonische Dichtung „Orpheus", für welche wir uns, aufrichtig gesagt, nicht begeistern können: es liegt eine eigenthümlich schwüle Melodik in diesem langathmigen Adagio, der sehr schöne und edle musikalische Hauptgedanke findet nicht die entsprechende Ausführung, sondern wird durch die abenteuerlichsten, dabei ruhelosesten Modulationen fast alles Reizes beraubt. Instrumentirt ist der „Orpheus", wie fast jedes Liszt'sche Orchesterwerk, wahrhaft berauschend, die in dem beigegebenen französischen (von P. Cornelius übersetzten) Programme ausgedrückte dichterische Intention vermochte unseres Erachtens der Componist hier nicht entsprechend verständlich zur Geltung zu bringen. Mit den „Préludes" hält der freilich von vornherein viel kleiner angelegte „Orpheus" nicht entfernt den Vergleich aus.

Freilich ist der Geist, der uns aus dem „Orpheus" entgegenweht, ein ungleich originalerer, als wir denselben in einer gleichfalls aufgeführten Novität von Goldmark, einem Orchester-Scherzo aus E moll, zu finden vermochten. Dieses Stück, welches vor Liszt die entschiedensten musikalisch formellen Vorzüge voraus hat: natürlichen Fluss, Klarheit, Abrundung, Steigerung etc., schliesst sich in den Gedanken so enge an Mendelssohn und Schumann an, der Hauptsatz liegt so direct im Scherzo des „Sommernachtstraumes" (auch in der Instrumentirung) vorgezeichnet, dass wir diesen Abfall des Componisten von der in seinem B dur-Quartette, der „Sakuntala"-Ouverture u. A. gewonnenen charaktervollen Selbständigkeit anfangs beklagten. Wir erfahren jedoch von Goldmark selbst, dass dieses E moll-Scherzo (ursprünglich in Es moll geschrieben) zu einer bereits vor 10 Jahren componirten Es dur-Symphonie gehöre, die der Autor als durchaus nicht mehr seinen jetzigen Standpunct bezeichnend nicht veröffentlichen wollte. Nur um einmal wieder ein Orchesterstück von sich zu hören und sein Vermögen, orchestral zu denken und auszuführen, zu prüfen (was im Hinblick auf sein angestrengtes Arbeiten an der Oper „Die Königin von Saba" sehr begreiflich), hat Goldmark das Scherzo, einen halben Ton höher transscribirt, etwas schärfer abgerundet und neu instrumentirt, den Philharmonikern zur Aufführung eingereicht, und man muss sagen, klingen könnte das gar nicht nobler und graziöser, der Erfolg war daher auch ein vollständiger, das Scherzo musste wiederholt werden.

In den dem „Orpheus" folgenden stürmischen Applaus mischten sich einige Oppositionsrufe.

*) Auf der Bühne ergänzen die blühende Jugend, die natürliche Grazie, das reizende Spiel der liebenswürdigen Sängerin an dem Eindrucke vielfach das, was ihm Leben und Wärme des stets correcten Gesanges schuldig bleiben.

Eingerahmt wurde das Concert von zwei bekannten glänzenden Perlen der musikalischen Literatur: Schumann's „Manfred"-Ouverture und Beethoven's achter Symphonie in F, die einmal ganz jene Aufführung fand, die Richard Wagner in seiner geistvollen Brochure „Ueber das Dirigiren" so überzeugend als die allein richtige auseinandersetzt: Mässiges Tempo des 3. Satzes (besonders des Trio) u. s. w. Das Publicum acceptirte die Wagner'sche Auffassung mit ungetheiltem Beifalle, das köstliche Allegretto wurde wiederholt.

Die Saison 1870—71 hat die Philharmoniker und ihren wackeren Dirigenten Hrn. Dessoff mehr denn jedes der letzten Jahre in der Gunst der gebildeten Wiener Musikfreunde neu befestigt. Dr. Th. Helm.

Kürzere Correspondenzen.

Carlsbad, 2. Mai. Glücklich, endlich den Winter auf Reisen geschickt zu haben, erfreuen wir uns nun wieder der Klänge der himmlischen Kunst. Wir haben unsere musikalische Saison eröffnet und können ohne Ruhmrederei behaupten, dass die aufgeführten Stücke mit der gewünschten Wärme und Genauigkeit durch unsere sich der trefflichen Direction Aug. Labitzky's erfreuende Curcapelle zur vollsten Geltung gebracht wurden. Das Eröffnungsprogramm brachte u. A. Reinecke's Friedensfeier-Festouverture und den Kaiser-Marsch von R. Wagner. Was letzteres Werk anbelangt, so ist es — wie Hr. Dr. Stade in No. 17 dieser Zeitschrift treffend bemerkt — in der That ein Bild des wirkenden deutschen Geistes, ja des deutschen Charakters selbst, ein Bild, dessen Grundzüge Kraft und Energie auf der einen, Milde und Innigkeit auf der anderen Seite zeigen. Seien wir daher stolz auf den Meister, indem wir alle fühlen, was wir geworden sind. — Um noch über den heurigen Stand unseres Orchesters etwas zu sprechen, so muss man mit Befriedigung gestehen, dass es durch Vermehrung des Personals, unter Anderem durch Aufnahme einer Harfenistin, einen schönen Fortschritt erkennen lässt. Wir wünschten nur, dass unser Publicum auch einen Fortschritt bemerken liesse, ferner dass uns im Winter die Göttin der holden Kunst jetzt nicht mehr so stiefmütterlich behandeln möge! — Da ich mit meinen Mittheilungen über musikalische Ereignisse in der Saison 1870 immer noch im Rückstande bin, so will ich bei dieser Gelegenheit derselben in Kürze erwähnen. Concerte unter Mitwirkung einheimischer Kräfte gaben der Organist Hr. H. Stiehl, die Violoncellisten HH. Diem aus München und Szczepanowski aus Warschau, die Gesangssolisten Frl. Anna Regan und Hr. Gust. Walter aus Wien (ein Wohlthätigkeitsconcert), ferner die Pianistinnen Frl. Marie Wieck aus Dresden, Frl. Czermak aus Prag, Frl. Sofie Siegenfeld aus Warschau und Laura Kahrer aus Wien u. A. Das Curorchester brachte folgendes Neue zu Gehör: Die Ouverturen zu „Der Haideschacht" von Holstein, „Ein feste Burg" von Raff, zu „Dimitri Donskoi" von Rubinstein, zu „Jery und Bätely" von Stiehl, zu „Cartouche" von Hofmann, Ouverture fantastique von Labitzky, „Wallenstein's Lager" von Rheinberger, H moll-Symphonie von Schubert, Serenade von Wuerst, Tanzmomente von Herbeck u. A. m. Zur Wiederholung kamen Symphonien von Beethoven, Mendelssohn, Mozart und Haydn, Theile aus Reinecke's „Manfred" etc. — Im Theater waren Offenbach und Suppé die beschworenen Hausgötter, deshalb sei Schweigen unser Amt. A. J.

Cassel, 28. April. Neben einigen neu einstudirten Opern („Afrikanerin", „Schauspieldirector", „Schweizerfamilie") ging am 26. März zum ersten Male auf unserer königlichen Bühne in Scene: „Richard Löwenherz" von Grétry, welche im Ganzen beifällige Aufnahme fand. Die Musik im Allgemeinen ist recht melodiös, oft rührend, charakteristisch und von guter Wirkung auf der Bühne, wenn auch nicht von scharf ausgeprägter Selbständigkeit, in einigen Zügen dagegen veraltet und verblasst. Eine eingehendere kritische Beleuchtung unterlassen wir bei dem nicht unbekannten Werke. Die zweimaligen Aufführungen waren sehr befriedigend und zeugten von guter Vorbereitung. Unter den Solisten that sich ganz besonders Hr. Schmitt in der sehr umfangreichen Hauptpartie des Blondel hervor, für deren treffliche Darstellung der Sänger reichen und wohlverdienten Applaus erntete. Hr. Zottmayer sang die sehr unbequem liegende Partie des Richard mit gewohnter Sicherheit und inniger Empfindung, und wurde namentlich das Duett im 2. Acte, von ihm und Hrn. Schmitt gesungen, mit grossem Beifall aufgenommen. Fräulein Meissner (Gräfin Margarethe von Artois) zeigte ihre grosse Kehlfertigkeit in den Coloraturen, die im Ganzen correct und mit Wohllaut zum Vortrag kamen. Fräulein Clemens (Fanny) und die übrigen Darsteller der kleineren Rollen, die HH. Lindemann und Schulz, Fräul. Turba und Fräul. Catenhusen, leisteten Befriedigendes. Die Chöre waren sehr gut studirt und das Orchester spielte mit gewohnter Routine. — In den Tagen vom 15. bis 18. April nahmen die Gastvorstellungen der Frau Desirée Artôt mit italienischer Operngesellschaft auf hiesiger kgl. Bühne die Hauptaufmerksamkeit unseres musikalischen Publicums in Anspruch. Die Wiedergabe vom „Barbier von Sevilla" und von Gounod's „Faust" rechtfertigt vollkommen den Ruf, welcher den Künstlern vorausging. Frau Artôt's Stimme ist zwar nicht von grosser Schönheit, ein Mezzosopran, welcher jedoch so geschult ist, dass sich die Künstlerin die kühnsten Coloraturen zutrauen darf. Die vortreffliche Ausbildung der Stimme ergibt die Vorzüge der italienischen Schule: Natürlichkeit und Ungezwungenheit heben jede Vorstellung von Anstrengung und Schwierigkeit auf; jeder Ton wird sorgsam gebildet und nuancirt, der Vortrag ist entschieden und sicher accentuirt, pointirt und mit Feuer und Grazie belebt. Frau Artôt war als „Rosine" ganz Kunst vom Scheitel bis zur Zehe, Bewunderung und Interesse bis zum Enthusiasmus erregend. Auch das übrige Personal der italienischen Operngesellschaft: Signore Palermi, erster Tenor der Italienischen Oper in Paris (als Graf Almaviva), Signore Bossi, erster Bassist der Italienischen Oper in Moskau (als Doctor Bartolo) und Signore de Padilla, Bariton der Italienischen Oper in Moskau (als Figaro) leisteten Ausgezeichnetes, und unsere einheimischen Künstler, die HH Lindemann, Schmitt und Schulz, sowie Fräulein Turba, die in anerkennenswerther Weise sich der Mühe unterzogen hatten, ihre Partien in italienischer Sprache zu studiren, brachten dieselben vortrefflich zur Darstellung, wofür sie denn auch von dem sehr animirten Publicum mit reichem Beifall belohnt wurden. A. B.

Cöln, 1. Mai. Unser Tonkünstlerverein hielt am 27. April seinen zweiten öffentlichen Musikabend im Isabellensaale des Gürzenich. Ein recht zahlreiches Publicum hatte sich eingefunden und nahm die Vorträge mit lebhaftem Interesse auf. Das Programm bot diesmal nur Modernes; Rob. Schumann musste die Antike vertreten. Zuerst figurirte die Suite für Pianoforte zu 4 Händen Op. 7 von Woldemar Bargiel, gespielt von den HH. Nic. Hompesch und Isidor Seiss. Die fünf Sätze, nach alter Weise benannt, sind im Ganzen recht fliessend und durchsichtig in der polyphonen Führung; besonders vortheilhaft zeichnet sich in dieser Hinsicht der vierte Satz „Air" aus. Sodann folgten die drei letzten Sätze aus dem Streichquartett Op. 17, No. 2 (A moll) von C. G. P. Grädener, ausgeführt von den HH. v. Königslöw, Derckum, Japha und Rensburg. Das Andante im Variationenstil imitirte im ersten thematischen Satze und namentlich in den Schlusswendungen geradezu Haydn'sche Einfachheit, wozu der thematische Mittelsatz mit seinen gehäuften Dissonanzen schlecht passen will. Die Variationen sind meist recht hübsch; überhaupt machte das Andante den besten Eindruck. Presto und Finale boten nichts Sonderliches an Inhalt. Mit Begeisterung aufgenommen wurden vier „Märchenbilder" für Pianoforte und Viola (Op. 113) von Rob. Schumann. Das letzte musste von den Vortragenden HH. Seiss und v. Königslöw da capo gespielt werden. Drei Lieder für Sopran: „Herbstlied", „Reue" und „Das Mädchen und der Schmetterling" von unserem Concertmeister G. Japha wurden von Frl. Marie Sartorius mit Ausdruck gesungen. Wir haben mit Bedauern im Programm den Text vermisst; so, ohne Text, können wir kaum ein eingehenderes Urtheil wagen. Frl. Sartorius bewies übrigens auch diesmal eine starke Neigung zu scharfer Intonation. Den Schluss machte das Clavierquartett Op. 26 (A dur) von Joh. Brahms. Wir halten dieses Quartett nach polyphoner Stimmführung und Formgewandtheit für ein Meisterwerk, der Fluss wird von Anfang bis zu Ende durch keine Klippe gestört. Auch darin zeigt sich Brahms genial, dass er

um Motive nicht verlegen ist; frisch und kühn greift er sich ein — oft nur harmonisches — Motiv heraus und errichtet darauf seinen reichen Bau. Den Clavierpart hatte diesmal Hr. Fr. Gernsheim, den wir für einen ganz besonders tüchtigen Interpreten Brahms'scher Compositionen halten. — Die k. bayr. Kammersängerin Frl. Sophie Stehle hat ihr hiesiges Gastspiel beendet. Sie trat vier Mal auf, als Elisabeth, Gretchen, Gräfin in „Figaro's Hochzeit" und Carlo Broschi. Die Stimme ist besonders in der Mittellage gross und voll; ihr eigentlicher Charakter ist überhaupt Mezzosopran. Der hohe Ruf, dessen die Künstlerin in München geniesst, ist gesanglich wohl gerechtfertigt durch die künstlerische Stimmbehandlung und Verwendung der gegebenen Mittel, dann aber ganz besonders durch den ausserordentlich lebhaft declamatorischen Ausdruck, unterstützt von der lebendigsten dramatischen Action. Die Gräfin stand ihr nach unserer Meinung am schlechtesten an (die grosse Cdur-Arie im 3. Acte sang sie in B); auch über die Gretchen-Auffassung liesse sich streiten. Dagegen zeigte sie sich wirklich meisterhaft in der dramatisch-declamatorischen Musik Wagner's. Obwohl wir an eine so gluthvolle Darstellung der Elisabeth nicht gewohnt sind, erzielte sie doch den vollständigsten Erfolg. A. G.

Mosbach. Dass auch in unserem kleinen Städtchen Sinn und gewissenhafte Pflege der Musik mit jedem Jahre zunehmen, beweisen wohl die beiden letzten Aufführungen des unter der umsichtigen Leitung des Hrn. Pf. Nüssle sichtlich erblühenden „Vereins für geistlichen Gesang". — Derselbe veranstaltete zum Andenken an unsere im Kriege gefallenen Helden am 29. März eine Gedächtnissfeier, deren Ertrag zum Besten verwundeter und kranker Krieger bestimmt war, deren Programm sowie gelungene Ausführung unsere vollste Anerkennung und wohl auch eine Erwähnung in Ihrem geschätzten Blatte verdienen. — Der Bedeutung des Concertes entsprechend hatte man für diese Aufführung Beethoven's „Eroica" und „Ein deutsches Requiem" von Brahms gewählt. Wenn wir bedenken, welch hohe Anforderungen diese beiden Werke, ganz besonders das letztere, an die Ausführenden (die hier meistens aus Dilettanten bestehen) stellen, so dürfen wir dem Verein, insbesondere den rastlosen Bemühungen des musikalischen Leiters desselben, Anerkennung und Dank nicht versagen, sowohl für die Wahl selbst, als auch dafür, dass keine Mühe gescheut wurde, um eine so wohlgelungene Wiedergabe der Werke zu erzielen, die sogar bei Vielen den Wunsch einer Wiederholung des Requiems rege machte. — Demzufolge veranstaltete der Verein denn auch am 16. April in der Stadtkirche eine nochmalige Aufführung des Requiems, die sich diesmal eines noch zahlreicheren Besuches zu erfreuen hatte. — Möge der Verein fortfahren in seinem erfolgreichen Streben, ausser den Werken der älteren Meister auch die bedeutendsten Erscheinungen der Gegenwart im Gebiete des geistlichen Gesanges zu studiren und zu deren Einbürgerung beizutragen. H.

München, 20. April. Viertes Concert der musikalischen Akademie: Die „neunte Symphonie" hatte mit gewaltiger Anziehungskraft eine ungewohnt zahlreiche Zuhörerschaft in das Odeon gelockt. Um das Gelingen dieses so schwierigen Werkes machte sich hauptsächlich der aus der k. Vocalcapelle und obersten Gesangsclasse der k. Musikschule bestehende Chor verdient. Von den Solisten konnten die Träger der Bass- und Sopranpartie (Hr. Fischer und Frau Possart) durchaus nicht genügen. Das riesige Tonwerk wurde mit der ihm gebührenden Pietät aufgenommen. Einen desto schwereren Stand hatte der darauf folgende „Kaiser-Marsch" von Richard Wagner, dem scharfe Opposition gemacht wurde. Das von Hrn. Benno Walter mit gewohnter Virtuosität und „gewohntem" Beifalle ebenfalls bald „„gewohnte"" Mendelssohn'sche Violinconcert erregte uns den „frevlen" Wunsch, dass unsere Geiger endlich einmal ein neues Concert (es soll ja deren von Bruch, Svendsen etc. geben) entdecken möchten; oder muss es ewig wahr bleiben: „Was die Alten sungen, zwitschern unsre Jungen"? Händel's urkräftiger hundertster Psalm machte den Schluss des denkwürdigen Concertes. M.

Zürich. Unser diesjähriges Charfreitagsconcert nimmt in der Reihe der hiesigen Musikaufführungen einen Ehrenplatz ein. Der gemischte Chor führte vor einem über 2000 Personen zählenden Auditorium Beethoven's Missa solemnis auf und zwar in einem Grade von Vollendung, den wir — offen gestanden — für unmöglich hielten. Auch nicht ein einziges Mal wurden die Zuhörer durch die Ausführung auf die eminenten Schwierigkeiten dieses Riesenwerkes aufmerksam gemacht. Der Chor sang von Anfang bis zu Ende mit einem Feuer und einer Ausdauer, welche nur die höchste Begeisterung zu erzeugen vermochte, und nicht nur wurde wirklich Alles richtig gesungen, sondern auch der Vortrag war durchweg ein künstlerisch durchdachter, klar und verständnissvoller, weshalb denn auch dieses, so lange Zeit selbst von Musikern für unausführbar und ungeniessbar erklärte Werk hier einen so gewaltigen und erhebenden Eindruck auf die gesammte Zuhörerschaft hinterliess. Die Solopartien lagen in den Händen der Damen Walter-Strauss aus Basel, Hegar-Volkart aus Zürich und der HH. Borchers aus Wiesbaden und Musikdirector Attenhofer aus Zürich. Das Violinsolo im „Benedictus" spielte der Concertmeister des Tonhalleorchesters, Hr. Kahl. Sie alle entledigten sich ihrer Aufgabe in würdiger Weise; ganz besonders heben wir die Leistungen der beiden Damen hervor, deren wohlgeschulte, sympathische Stimmen namentlich im „Sanctus" von ganz ergreifender Wirkung waren. — Den wichtigsten Antheil an dieser gelungenen und erhebenden Aufführung müssen wir aber unserem Musikdirector Friedr. Hegar zusprechen. Seinem Feuereifer, der Alle mit sich fortriss, und seiner unermüdlichen, selbstvergessenden Thätigkeit ist es zu danken, dass der Chor vor den colossalen Schwierigkeiten nicht zurückschreckte, sondern es dahin brachte, dass die schwierigsten Stellen oft gerade die wirksamsten waren. Das konnte nur unter einem Dirigenten gelingen, der so wie Hr. Hegar die genialste Auffassung des Kunstwerkes mit der genauesten Kenntniss der Gesangstechnik verbindet. — Am 13. April fand endlich auch das 5. Abonnementconcert statt, welches in Folge des vielbesprochenen Tonhallekrawalls bis in den Frühling hinausgeschoben werden musste. Das Programm enthielt an Orchesterwerke: Ouverture zu „König Manfred" von Reinecke, „Fee Mab", Scherzo aus „Romeo und Julie" von Berlioz und Serenade für grosses Orchester in Ddur von Brahms. Die ersten beiden Stücke wurden hier zum ersten Mal aufgeführt, und es erfreute sich namentlich die trefflich executirte Ouverture einer warmen Aufnahme von Seiten des Publicums; das Berlioz'sche Stück dagegen vermochte nicht durchzuschlagen, obschon auch hier die Ausführung, einige Unreinheiten in den Blasinstrumenten abgerechnet, recht befriedigend war. Die Serenade von Brahms ist kein Effectstück und rief demgemäss auch keine stürmischen Beifallsbezeugungen hervor; trotzdem fühlte man, dass das Publicum sich freue, dieses Stück wieder einmal zu hören. Die Serenade wurde hier schon zu verschiedenen Malen aufgeführt und wird ausserdem von den meisten vorgerückten Dilettanten vierhändig gespielt, sodass sie sich hier einer gewissen Popularität erfreut, welche wir ihr auch anderwärts wünschen möchten. — Als Solisten trat Frl. Avé-Lallement aus Lübeck auf; sie sang die Arie aus „Elias": „Höre Israel" und Lieder von Schubert, Schumann und Mendelssohn. Die Dame besitzt eine wohlgeschulte hohe Sopranstimme und sang namentlich die Lieder sehr hübsch. Der Vortrag der Arie war etwas matt, was jedoch wohl grösstentheils der Befangenheit zuzuschreiben ist, durch welche Frl. Avé-Lallement im Anfange ihres Auftretens beeinflusst war.

Concertumschau.

Altona. Concert der Singakademie am 5. Mai: 1. Act aus „Euryanthe" von Weber, „Stabat mater" von Rossini.

Amsterdam. Am 18. April erfolgreiche Aufführung der Schumann'schen Scenen aus „Faust" durch die Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst unter Leitung des Hrn. J. J. H. Verhulst und solistischer Mitwirkung der Damen Louise Schade und Collin Tobisch aus Amsterdam, sowie der HH. Link, Max Stägemann und Jos. Bletzacher aus Hannover.

Berlin. Concert im Opernhause (zum Besten des „König Wilhelm-Vereins") am 3. Mai: Sinfonia eroica von Beethoven, Requiem für Männerstimmen und Orchester von Cherubini etc.

Breslau. Bilse's 1. Concert im Schiesswerder am 5. Mai: Concertouverture „Nachklänge an Ossian" von Gade, Cmoll-

Symphonie von Beethoven, Concertouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, „Freischütz"-Ouverture von Weber, „Der Ritt der Walküren" von R. Wagner etc. — Bilse's 2. Concert ebenda am 6. Mai: „Tannhäuser"-Ouverture und Kaiser-Marsch von R. Wagner, Amoll-Symphonie von Mendelssohn, „Leonoren"-Ouverture No. 3 von Beethoven etc. — Bilse's 3. Concert ebenda am 7. Mai: „Ruy-Blas"-Ouverture von Mendelssohn, „Aufforderung zum Tanz" von Weber-Berlioz, Variationen aus dem Adur-Streichquartett von Beethoven (ausgeführt von 32 Personen), „Tell"-Ouverture von Rossini, „Tannhäuser"-Marsch und „Walküren-Ritt" von R. Wagner etc.

Bunzlau. Am 27. April gelungene Aufführung von Haydn's „Schöpfung" durch Hrn. Cantor O. Knauer. — Am 3. Mai Concert der Bilse'schen Capelle: Cmoll-Symphonie von Beethoven, Ouverturen „Nachklänge an Ossian" von Gade, zu „Tannhäuser" von Wagner und „Oberon" von Weber etc.

Genf. Vocal- und Instrumentalconcert zum Gedächtniss von F. Grast unter Direction des Hrn. H. v. Senger: Andante sinfonique für Orchester und verschiedene Vocalcompositionen von F. Grast, Clavierconcert von Hiller (Hr. Aug. Werner) etc.

Hannover. Concert in der Marktkirche (zum Besten der Warteschulen) am 6. Mai: „Das Paradies und die Peri" von R. Schumann.

Moskau. 3 Quartett-Matinéen der Russischen Musikgesellschaft: Streichquartette von Beethoven (Op 18, No. 6 und Op. 131) und Haydn (Cdur), Streichquintette von Mozart (Gmoll) und Schubert (Cdur), Clavierquintett von Schumann, Septett von Hummel, Octett von Mendelssohn, Kreutzer-Sonate von Beethoven.

Nürnberg. Concert des Privat-Musikvereins am 1. Mai: Cdur-Symphonie von Mozart, Beethoven-Ouverture von Lassen, Gesangsduette von Spohr, Rubinstein und Mendelssohn (Frl. Kätzlmeier und Fr. Dupont), Violoncellsoli von Davidoff, Reinecke, Bach und Chopin (Hr. Th. Krumbholz aus Stuttgart).

Stuttgart. 8. Soirée für Kammermusik: Violinsonate Op. 96 von Beethoven, Gmoll-Claviertrio von Schumann, Violoncellsoli von Mendelssohn und Schubert (Hr. Krumbholz), Violinsoli von R. Schumann, G. Linder, J. Moscheles und L. Stark (Hr. Singer), 32 Variationen in Cmoll für Pianoforte (Hr. Pruckner).

Utrecht. Privataufführung der Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst unter Leitung des Hrn. R. Hol am 29. April: „Regina coeli", fünfstimmiger Chor von J. P. Sweelinck, Fragment aus dem 50. Psalm von Marcello, Sonate für Violine von Nardini, Elegischer Gesang von Beethoven, Geistliches Abendlied für Tenorsolo (Hr. L. Roothaan) und Chor von C. Reinecke, „De Balling op Zee", für Soli, Chor und Pianoforte von R. Hol, „Bilder aus Osten" von R. Schumann, „Kind, wenn ich wäre König", Tenorsolo von Liszt, „Beim Abschied zu singen", Chor von Schumann etc.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Im Réuniontheater gab am 6. d. M. Hr. Heyderich vom Stadttheater zu Lübeck als Lorenzo im „Fra Diavolo" sein erstes Debut. — **Breslau.** Am 1. d. M. eröffneten Frl. Mila Roeder und Hr. Lederer von der Berliner Hofoper im hiesigen Stadttheater ein Gastspiel, welches die genannte Sängerin am 4. d. M. als Marie in der „Regimentstochter" mit Erfolg fortsetzte. Im Lobe-Theater sind noch die in voriger Nummer dieses Blattes erwähnten Gäste thätig. — **Frankfurt a. M.** Frl. Slevogt aus Breslau gastirte im Stadttheater am 3. d. M. als Aennchen im „Freischütz" und am 5. d. M. als Urbain in den „Hugenotten". Im Thalia-Theater eröffnete am 2. d. M. Frl. Alth vom Stadttheater zu Hamburg als Schöne Helena ein Gastspiel, welches sie am 6. d. M. als Gabriele im „Pariser Leben" fortsetzte. — **Hamburg.** Frl. Lina Mayr gastirt gegenwärtig im hiesigen Thalia-Theater. — **London.** Frau Pauline Lucca hat in Folge einer ernstlichen Erkrankung ihre Thätigkeit an der Italienischen Oper für einige Wochen aufgeben müssen. — **Magdeburg.** Am 4. d. M. gab Hr. Meffert vom Hoftheater zu Weimar hier als Vasco („Afrikanerin") ein einmaliges Gastspiel. — **Mannheim.** Hr. Duzensi vom Stadttheater zu Klagenfurt gab am 4. d. M. auf der hiesigen Hofbühne den Lyonel in der „Martha". — **Rotterdam.** Der früher am Leipziger Stadttheater engagirte, zuletzt am hiesigen Ort thätige Tenorist Hr. Schneider hat der Bühnencarriere entsagt und wird nur noch als Gesanglehrer thätig sein. — **Weimar.** Am 7. d. M. trat im hiesigen Hoftheater Hr. Hallermayr aus Cöln als Tannhäuser auf. — **Wien.** Der Gastspielcontract mit Hrn. Schrötter ist, wie wir hören, auf Wunsch des Sängers wieder gelöst worden, nachdem derselbe am 2. d. M. als Joseph in Egypten im Hofoperntheater aufgetreten war. Dagegen ist Hr. Adams für weitere 10 Abende gewonnen worden; wahrscheinlich wird der Sänger von der Hofoperndirection dauernd engagirt werden. Frl. Zimmermann und Hr. Hill setzten ihre Gastdarstellungen fort. Zu ihnen gesellten sich noch Frl. Löffler und Frl. Singer, Beide vom Hoftheater zu Wiesbaden. Die Erstere eröffnete ihr Gastspiel am 4. d. M. als Pamina in der „Zauberflöte", während die Letztere Tags zuvor als Ortrud im „Lohengrin" zum ersten Mal hier auftrat. Hr. Sontheim beginnt sein Gastspiel im Hofoperntheater erst in nächster Woche. Im Theater an der Wien eröffnete die aus Frau Artôt und den HH. Minetti, Rossi, Ronconi und Padilla bestehende italienische Operngesellschaft des Impresario Pollini am 6. d. M. mit dem „Barbier von Sevilla" ihre hiesigen Vorstellungen. Die junge talentvolle Sängerin Frl. Christine Buchner vom hiesigen Carltheater hat eine Einladung zu einem zweimonatlichen Gastspiel im Nürnberger Stadttheater erhalten und angenommen.

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 6. Mai: 1) Psalm 12 (achtstimmige Motette) von G. Rebling. 2) „Ich lasse dich nicht" (achtstimmige Motette) von Joh. Christian Bach. Am 7. Mai: Psalm 103 von Fesca. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 30. April: 1) „Befiehl du deine Wege" von H. L. Hassler. 2) „Der Herr hat seinen Engeln befohlen über dir" von Mendelssohn. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 7. Mai: „Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöset", Chor a capella von W. Gährig. — b) St. Jacobikirche am 7. Mai: Psalm 66 („Jauchzet Gott, alle Lande") von R. Thoma. — **Dresden.** a) Kreuzkirche am 6. Mai: 1) Geistlicher Gesang („Gott, mein Heil") und 2) Abendlied („Die Nacht ist gekommen") von M. Hauptmann. — b) Neustadtkirche am 7. Mai: Frühlingscantate von Mozart. — **Weimar.** Stadtkirche am 7. Mai: „Herr, unser Herrscher", Motette von M. Hauptmann. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 7. Mai: 1) Missa in A, 2) Graduale („Surrexit Christus") und 3) Offertorium („Fiat misericordia") von L. Rotter. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 7. Mai: 1) Messe von Horak. 2) Graduale und 3) Offertorium von L. Weiss. — c) Dominicanerkirche am 7. Mai: 1) Messe in C von Mozart. 2) Graduale („Ave Maria", Frauenquartett) von Franz Krenn. 3) Offertorium (Chor) von L. Rotter. — d) Italienische Nationalkirche am 5. Mai: Requiem von Mozart. Am 7. Mai: 1) Messe von Drobisch. 2) Graduale („Ave Maria") von Gounod. 3) Offertorium (Baritonsolo) und 4) „O salutaris" von L. Weiss. — e) Pfarrkirche zu St. Carl am 7. Mai: Grosse Messe in As von van Brée. — f) Pfarrkirche zu St. Peter und Paul in Erdberg am 7. Mai: 1) Theresien-Festmesse in B von J. Haydn. 2) Graduale von Diabelli. 3) Offertorium von Proch. — g) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 7. Mai: 1) Paukensolo-Messe von J. Haydn. 2) Offertorium („Confitebor tibi Domine", Baritonsolo mit grossem Orchester) von Joh. Döcker. 3) „Tantum ergo" (Soloquartett) von Blahak.

Opernübersicht.

(Vom 1. bis 6. Mai.)

Leipzig. Stadtth.: 1. Lohengrin; 3. Dornröschen. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 1. Zauberflöte; 2. Ziethen'sche Husaren; 6. Romeo und Julie (Gounod). Kroll's Th.: 1. La Traviata; 4. Stumme von Portici. Réunionth.: 1. und 3. Czaar und Zimmermann; 6. Fra Diavolo. Walhalla-Volks-Th.: 5. Schöne Galathea;

6. Barbier von Sevilla. — **Breslau**. Stadtth.: 1. Barbier von Sevilla; 4. Regimentstoehter. Lobe-Th.: 1. und 4. Pariser Leben; 5. Banditen; 6. Schöne Galathea. — **Dresden**. Königl. Hofth.: 2. Fra Diavolo; 4. Puritaner; 6. Meistersinger. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 1. Jessonda; 3. Freischütz; 5. Hugenotten. Thalia-Th.: 2. Schöne Helena; 4. Schöne Galathea, Die Damen der Halle; 6. Pariser Leben. — **Hamburg**. Stadtth.: 1. Nachtlager von Granada, Schöne Galathea. — **Hannover**. Kgl. Hofth.: 3. Fliegender Holländer; 5. Afrikanerin. — **Magdeburg**. Stadtth.: 1., 4. und 6. Afrikanerin — **Mannheim**. Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 2. Margarethe; 4. Martha. — **München**. Kgl. Hof- und Nationalth.: 4. Figaro's Hochzeit. — **Prag**. Deutsch. Landesth.: 3. Schöne Helena; 4. Meistersinger; 6. Lustige Weiber von Windsor. Czech. Nationalth.: 5. La Traviata; 6. Banditen. **Stuttgart**. Königl. Hofth.: 2. Glöckchen des Eremiten. — **Wien**. K. k. Hofoperuth.: 2. Joseph in Egypten; 3. Lohengrin; 4. Zauberflöte; 6. Troubadour. Carl-Th.: 3., 4. und 6. Prinzessin von Trebizonde. Theater an der Wien: 6. Barbier von Sevilla.

Aufgeführte Novitäten.

Bruch (M.), „Schön Ellen", für Soli, Chor und Orchester. (Nürnberg, Production des Männergesangvereins.)

— — „Das Lied vom deutschen Kaiser", für gemischten Chor und Orchester. (Ebendaselbst.)

Hol (R.), „Der Auswanderer", für Soli, Chor und Orchester. (Utrecht, Aufführung der Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst.)

Lassen (E.), Beethoven-Ouverture. (Nürnberg, Concert des Privat-Musikvereins.)

Wagner (R.), „Der Ritt der Walküren". (Breslau, Concerte der Bilse'schen Capelle.)

— — Kaiser-Marsch. (Ebendaselbst. Nürnberg, Production des Männergesangvereins. Carlsbad, 1. Concert der Curcapelle. Regensburg, Abschiedsconcert des Hrn. Capellmeister Ruthardt.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 18. Beurtheilungen (Compositionen von C. Krill [Op. 6 und 7] und R. v. Hornstein [Op. 37 und 38]). — Berichte.

Caecilia (Rotterdam) No. 8. Mittheilung des Verlagsübergangs dieser Zeitung an M. Nijhoff im Haag und Anzeige des Rücktrittes des seitherigen Redacteurs W. F. Thooft. — Die Statuten der Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst und die constitutionelle Gestaltung ihrer Abtheilungen. — In- und ausländische Berichte.

Echo No. 18. Michael von Glinka. Seine Werke und die russische Musik überhaupt. Eine kritische Beleuchtung von Jos. Gall. — Berichte und Notizen — Beilage: Die Riesenorgel in der Albert-Hall zu London. — Berichte und Notizen.

Musica sacra No. 5. Die Missa pro defunctis. Ein Abschnitt aus dem Lehrbuche der Liturgie für Componisten und Chorregenten von F. Witt. — Umschau. — Matthäus Nagiller. — Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 18. Recensionen (Compositionen von C. Krill, Op. 4—7). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 19. Recensionen (Vocalcompositionen, Op. 66 und 67, von Rob. Volkmann). — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger (Compositionen von F. Hiller, C. Reinecke, H. Thureau, W. Tschirch, E. Stein und J. Reubke).

Urania No. 4. Distichen von Em. Geibel. — Erinnerung an Prof. Dr. J. G. Töpfer. (Nach dem „Music world".) — Die neue Orgel in Soltau. — Besprechungen. — Aufführungen. — Vermischtes. — Personalien.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Wir sind heute im Stande, auf Grund eines Berichtes der „N. Allgem. Z." den ohngefähren Inhalt der bei Gelegenheit des zu Ehren R. Wagner's am 29. April in Berlin veranstalteten Festessens von den HH. Tappert und Wagner gesprochenen Reden auch unseren Lesern mittheilen zu können. Die Begrüssungsrede unseres geschätzten Hrn. Tappert lautete: „Deutschland hat soeben siegreich einen Kampf beendigt, den es seit Jahrhunderten mit Wälschland führte. Möchte nun auch der Streit sein Ende finden, der seit Lange zwischen wälscher und deutscher Musik entbrannt ist! Derselbe gipfelt in dem Satze: „Soll in der Musik die Wahrheit oberstes Princip sein oder der Wohlklang?" Für jene sind stets die Besten der Nation eingetreten, mit diesem hielt es die Menge. Hoffen wir, dass der Principienkampf, der unter unseren Augen lebhafter als je geführt wurde, vorbei sei. Möchten diese flüchtigen Stunden mehr bewirken, als ein angenehmes Erinnern der Festtheilnehmer, nämlich den Keim legen zu dauernder Versöhnung der Gegner! Diese muss sich hier vollziehen im Centrum des Neuen Reiches, das jetzt ein musikalisches Babel ist, wo jede musikalische Sprache gesprochen wird, wo die Jünger des deutschen Princips oft die Harfen an die Weiden hätten hängen mögen, während ihre Gegner am liebsten die Harfner selbst an die Zweige gehängt hätten. Ich begrüsse den heutigen Tag als den Anfang einer besseren Zeit. Unsere Bestrebungen finden ihren Ausdruck in zwei Namen, deren Träger allen Wälschen die Fehde erklärten: Weber und Wagner. Sie gemahnen uns, dass es zwei Stützen sind, auf denen die Zukunft unserer Musik ruht: Fleiss und Muth. Fassen wir daher den Vorsatz, zu weben und zu wagen! Und wie unsere Altvordern in ihren Versammlungen zum Zeichen der Zustimmung ihre Schwerter an einander schlugen, so lassen Sie uns mit den Gläsern anstossen, indem wir uns in dem Rufe vereinen:

> Ein Hoch dem unablässig Webenden,
> Dem Fleissigsten von Allen Lebenden,
> Ein Hoch dem Alles Ueberragenden,
> Ein donnernd Hoch dem kühnen Wagenden."

Gleich darauf erwiderte der so Begrüsste Folgendes: „Sie haben mir eine grosse Ehre erwiesen. Lassen Sie mich nun den Augenblick benutzen, auch von meiner Seite auszusprechen, wie ich von der Musik nur Wahrheit des Ausdrucks verlange. Von einer erhabenen Kunst ist sie zu einer blos wohlgefälligen herabgesunken. Ist sie die wirklich erhabene, so hat sie mit blossem Wohlklang nichts zu thun. Der deutsche Geist verhält sich zur Musik ebenso wie zur Religion: er verlangt Wahrheit, nicht schöne Formen. Viele fassten die Reformation als eine Entstellung auf, während sie doch nur Herstellung war. Die Musik, welche wir aus Italien überkommen haben, ist uns durchaus uneigenthümlich und der wälsche Geist uns so gefährlich, so verderblich. Jeder Versuch, diese Musik zu cultiviren und den blossen Wohlklang zu pflegen, ist undeutsch und ausserdem erfolglos, denn auf diesem fremden Gebiete leisten wir doch nichts, während wir viel, viel mehr als alle Anderen leisten, wenn wir die Musik mit dem deutschen Ernste auffassen und uns in unserem eigensten Wesen zeigen. Wie ist bei uns noch so Vieles undeutsch: die Tracht, die socialen Verhältnisse u. s. w. Unoriginales tritt uns allenthalben in der Kunst, so z. B. in der Malerei besonders störend entgegen, und unsere Künstler haben eine wahre Qual, der Verwöhnung des Publicums durch Französisches und Englisches gegenüber mit deutschen Werken durchzudringen. Da ist es denn ein wahres Wunder, wenn das deutsche Wesen, wie es das Christenthum von wälschen Banden befreit hat, so auch der Musik das Nationale noch erhalten hat, das Tiefe nämlich und Erhabene, wie das mein grosser Lehrer Beethoven beweist. Dieses Erhabene in der Musik führt uns in eine andere Sphäre, es adelt uns, es lässt uns erkennen als das, was wir sind. — Am allerverwahrlosesten war bei uns die dramatische Musik, und durch das wälsche Regiment in der Oper ist die bedenklichste Verirrung entstanden. Das musikalische Drama mit deutschem Wesen zu erfüllen, das ist es, wozu mich mein Bestreben von jeher getragen hat. Aus meiner langjährigen Zurückgezogenheit jetzt nach Deutschland zurückkehrend, muss ich mich freuen und es als ein glückverheissendes Zeichen nehmen, dass eine so grosse Menge von Freunden das Streben meines Lebens anerkennt. Ich darf hoffen, dass die ernsten Fragen, um die es sich hier handelt, nun aus den Kreisen der eigentlichen Musiker heraustreten und auch in andere Kreise übergehen. Und nun nochmals Dank Ihnen Allen für

den herzlichen Empfang." — Derselben Zeitung entnehmen wir den Tags darauf bei der Begrüssung Wagner's in der Singakademie von E. Dohm gedichteten und von Wagner's Nichte Johanna Wagner gesprochenen Prolog:

„Nicht Hymnenpomp, nicht prächtiger Oden Klingen,
Nach deutscher Art ein schlicht Begrüssungswort
Dem deutschen Meister gilt es hier zu bringen,
Der in rastlosem Schaffen fort und fort
In kühnem Streiten, unablässgem Ringen
Für deutsche Kunst, des Volkes Ehr und Hort,
Abwehrend stets die Mod und das Gemeine,
Sie stets gewahrt in jungfräulicher Reine.

Was unser Volk seit grauer Urzeit Tagen
In treuem Herzen trug durch alle Zeit:
Der Minne Wonnelust und Weheklagen,
Gewappneter Recken kühnen Schwerterstreit,
Des Volkes Lied und seine Wundersagen
Und ihres Zaubers ganze Herrlichkeit —
Aus tiefster Brust, in der es ihm erklungen,
In Zauberweisen hat ers uns gesungen.

Sucht Ihr den Boden und begehrt Ihr Kunde,
Wo er die Wurzeln seiner Kraft gewann,
Aus welchen Bergs geheimnissvollem Grunde
Ureignen Schaffens Quell ihm ewig rann,
So sag ich auch —: Er schloss zu jeder Stunde
Ans Vaterland, ans theure treu sich an;
Das hielt er fest mit seinem ganzen Herzen
Und hing an ihm in Wonnen wie in Schmerzen.

Und da zu diesem Vaterland die Schritte
Er jetzt gelenkt, das er in neuer Pracht
Erstanden schaut, in aller Völker Mitte
Ein Hort der Zukunft und ein Thurm der Macht —
So sei von uns nach deutscher Künstlersitte
Dem Meister heut ein Feiergruss gebracht!
Er sei von uns begrüsst mit allem Schönen,
Gegrüsst mit seines eignen Sanges Tönen!"

* Das von Richard Wagner am 5. d. im Berliner Opernhause veranstaltete Concert hat dem bereits in voriger Nummer mitgetheilten Programm gemäss stattgehabt. Unsere werthen Leser bez. ausführlicher Berichterstattung auf den nächsten Musikbrief unseres Hrn. Tappert vertröstend, wollen wir wenigstens einstweilen den ausserordentlich glanzvollen Erfolg, der dem Meister in seiner Doppeleigenschaft als Componist wie als Dirigent wurde, mittheilen. Gleich bei seinem Erscheinen im Orchester enthusiastisch begrüsst, fand der geniale Künstler auch im weiteren, von zahllosen Blumenspenden bezeichneten Verlaufe des Concertes eine Aufnahme seitens des gewählten, das Haus bis auf den letzten Platz füllenden Publicums, deren Wärme wirklich nicht intensiver sein konnte und welche am Schluss der Aufführung in dem stürmischen Verlangen nach Wiederholung der Anfangsnummer, des Kaiser-Marsches, ihren Höhepunct fand. — Der Meister weilt seit dem 8. wieder in seiner Vaterstadt Leipzig.

* Der belgische Componist und Musikschriftsteller Gevaërt ist gegenwärtig mit der Vollendung eines grösseren Werkes über die Musik der alten Völker beschäftigt.

* Musikdirector Bilse gibt gegenwärtig mit seiner ausgezeichneten, 60 Mann starken Capelle in Breslau vier Concerte zum Besten der Verwundeten und der Hinterbliebenen der Gefallenen.

* Dem Londoner Musikblatt „Orchestra" zufolge ist in Belgien ein bisher noch unbekannter Walzer von Beethoven aufgefunden worden. Der jetzige Besitzer des Manuscriptes gedenkt diese Composition demnächst zu veröffentlichen.

* Das Stadttheater zu Hamburg ist am 1. Mai geschlossen worden.

* Im „Teatro nuovo" zu Florenz hat eine neue Oper „Il Quadro parlante" des jungen Componisten Bacchini viel Glück gehabt.

* Nach den „Bl. f. Th., M. u. K." ist Anton Rubinstein als artistischer Leiter für die Gesellschaftsconcerte und den Singverein in Wien gewonnen worden und wird seine Functionen daselbst nächsten Herbst beginnen.

* Franz Liszt ist vorige Woche in Weimar angekommen. Ueber seinen zukünftigen stabilen Aufenthaltsort verlautet noch nichts Zuverlässiges.

* Das Leipziger Musikconservatorium hat in Hrn. Dr. Kretzschmar daselbst eine neue, versprechende Lehrkraft für theoretischen Unterricht, Clavier- und Orgelspiel gewonnen.

* Frl. Christine Nilsson wird demnächst eine Concertreise nach Californien antreten. Den Winter über wird die Sängerin in New-York und anderen grösseren Städten Nordamerikas an der Oper gastiren.

* Impresario Ullman wird im Monat October mit einer zehn Personen starken Künstlergesellschaft von bedeutendem Ruf, so versichert wenigstens der Veranstalter, in Berlin eine Concerttournée beginnen.

* Der Violinvirtuos Aug. Wilhelmj hat kürzlich in Mainz ganz stürmische Ovationen mit seinem Spiel hervorgerufen.

* Capellmeister Ruthardt verlässt Regensburg und vertauscht seine bisherige Stellung am dortigen Stadttheater mit der am Ständischen Theater zu Riga. Am 1. Mai veranstaltete derselbe in Regensburg ein Abschiedsconcert, das sich des besonderen Beifalls des dortigen, grosser Concerte ziemlich entwöhnten Publicums erfreute.

* Die von englischen und auch österreichischen Zeitungen verbreitete Nachricht von dem Tode der Frau Pauline Viardot-Garcia wird von der Todgesagten selbst negirt.

Gestorben. In St. Louis verschied am 11. April der Opernsänger Anton Graff im Alter von 54 Jahren. — Bernhard Paul Baroilhet, der ehemalige Baritonist der Grossen Oper zu Paris, ist daselbst gestorben. — Am 31. März d. J. starb in Stralsund Ernst Streben, als talentvoller Componist und Schriftsteller von geachtetem Namen bekannt. Einige 30 Hefte Clavier- und Gesangscompositionen sind von ihm im Druck erschienen, ebenso (bei Otto Wigand in Leipzig) ein Band Gedichte.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: J. Raff, Suite in Gmoll für Pianoforte, Op. 162. — Ch. Tausig, Etudes de Concert pour le Piano, Op. 1. — Joh. J. H. Verhulst, „Te Deum laudamus" für Männerstimmen und Orchester, Op. 56. — G. Vierling, „Wenns Ostern wird am Tiberstrom" für sechsstimmigen Chor a capella, Op. 38. — F. Wüllner, Deutscher Siegesgesang für Männerchor und Orchester, Op. 32.

Briefkasten. *A. M.* in *K.* Weitere kritische Zuschriften, vorzüglich die der als dringend bezeichneten Werke erwünscht. — *R. A.* in *G.* Aehnliche Erfahrungen wie Sie, haben auch andere Bewerber in K. gemacht. Wir werden genaue Erkundigung einziehen und Ihnen später brieflich Mittheilung machen. — Hat Ihnen vielleicht der von Ihnen so gelungen angegriffene Dr. M. in M. einmal in jener O.-Angelegenheit geschrieben? Wir sandten ihm seinerzeit gleich Ihre Zeilen selbst zu. — Dr. *K.* in *St.* Eingetroffen. Aufnahme unverkürzt in n. No.

Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 19. Mai 1871.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] [Nr. 21.

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

Ein Gutachten der musikalischen Abtheilung der kgl. Akademie der Künste zu Berlin.
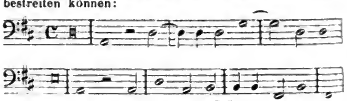
Wahrscheinlich nur in der Absicht, unserer Zeit auch auf musikalischem Gebiete ihren Kampf um das Unfehlbarkeitsdogma zu geben, hat das Stiehl'sche „Centralblatt für die gesammte Unterrichtsverwaltung *in Preussen*" im März-Hefte 1871, S. 171—178 ein „in Anlass der Beurtheilung einer musik-wissenschaftlichen Schrift*) abgefasstes Gutachten hiesiger königl. Akademie der Künste" im Auftrage des Cultusministers v. Mühler veröffentlicht. Wenn sich dieses Schriftstück auch weder durch allzugrosse Gelehrsamkeit, noch durch die Wichtigkeit seines Inhaltes auszeichnet, so verleiht ihm doch die staatliche Stellung der Verfasser und Veröffentlicher ein nicht gewöhnliches Interesse. Auch an der schulmeisterlichen Breite und Weitschweifigkeit kann man keinen Anstoss nehmen; das Schriftstück ist für Seminarmusiklehrer bestimmt, und so müssen die Herren Professoren (da sie ja nicht wie der übrige Theil der Akademie contra Mühler stehen, sondern sich im innigsten Einverständnisse mit der Stiehl-Mühler'schen Regulativpädagogik und Kunstpflege befinden) am besten wissen, welche Anforderungen sie an einen Theil ihrer Leser stellen dürfen. Wenn sie durch diese Rücksichtnahme in die Lage kommen, manchen tüchtigen und ausgezeichneten Musiker unter den Seminarmusiklehrern geradezu zu beleidigen, so werden sich diese Herren hoffentlich selbst zu wehren wissen; — mir kommt es hier lediglich auf den Inhalt der betreffenden Auslassungen an.

Nach einer Auseinandersetzung der schwer (?) zu trennenden Begriffe Theorie und Praxis (welche Auseinandersetzung allerdings beweist, dass der kgl. Akademie diese Unterscheidung ziemlich schwer geworden ist) gelangt das Gutachten zu dem Schlusse, dass „die Gesangstheorie den einzigen vollständigen, ausreichenden, sicheren und haltbaren Grund für jegliche Instrumentenspiel-Theorie und für die Theorie der praktischen Composition bilde", und dass „der unentbehrlichste Grund aller und jeder musikalischen Theorie in der Theorie des einstimmigen Gesanges beruhe, welche demnach unter allen Umständen derjenigen des mehrstimmigen voranzugehen habe". Der letztere Theil dieser Behauptung gründet sich auf folgenden geistreichen und sicher unumstösslichen Satz: „Nun ist die menschliche Musik, der Gesang des Menschen, wie der Mensch ihn mit auf die Welt bringt, ein einstimmiger Gesang". Würde etwa die Theorie der Musik mit dem zweistimmigen Satze beginnen müssen, wenn die Menschen zufällig von jetzt ab mit zwei Stimmorganen zur Welt kämen? Doch es kommt mir nicht darauf an, diese komische Beweisführung in dem wichtigen Streite zu beleuchten, der schon seit langer Zeit darüber entbrannt ist, ob das Ei früher sei als die Henne oder umgekehrt; das Schriftstück veranlasst viel ernstere Bedenken.

Es ist wohl in der That ernsthaft genug, wenn eine Corporation wie die kgl. Akademie der Künste die Bestrebungen der musikwissenschaftlichen Forschung während einer mehr als hundertjährigen Periode dadurch herunterzusetzen sucht, dass sie behauptet, man habe die contrapunctische Erklärungsweise nur deshalb

*) Welches musikwissenschaftliche Werk die Veranlassung geboten, ist mir unbekannt geblieben; es thut das auch nichts zur Sache.

„für viel zu unbequem und mühsam befunden und verlassen (bis auf einige wenige einzelne Lehrer, welche erst sehr langsam werden durchdringen können)" — weil man „in den letztvergangenen Zeiten die Kunst und Kunstlehre immer mehr und mehr von der industriellen Seite betrachtet und getrieben, die Kunst mehr als Waare, wie als geistiges Menschenbildungsmittel angesehen und zu dem Ende sich der Maschinen und Werkzeuge bedient hat". Ich für meine Person (ich habe nämlich auch eine Harmonielehre verbrochen) protestire ganz entschieden gegen diese Verleumdung. — Es ist ferner eben so unwahr, dass die Harmonisten zur Begründung und Entschuldigung ihrer Accorden- und Accorden-Verbindungslehre (!) den Vorwand der Erleichterung, Simplificirung und Abkürzung benutzt haben sollen. Einzig und allein die erkannte vollkommene Unzulänglichkeit der contrapunctischen Erklärungsweise hat klare und unbefangene Köpfe veranlasst, neue Wege einzuschlagen. Wer diese Unzulänglichkeit nicht zugesteht, der muss über das Wesen einer wissenschaftlichen Theorie vollständig im Unklaren sein und ausserdem alle Erscheinungen im Reiche der Töne negiren, die sich den contrapunctischen Regeln nicht unterordnen lassen, — wenn er anders wahr sein will. Dass die Zurückführung auf die aus einer oft sehr oberflächlichen und einseitigen Beobachtung gewonnenen und speciell für die Praxis berechneten contrapunctischen Regeln eine wissenschaftlich theoretische Erklärung nicht ist, war längst ausgemacht und konnte eigentlich kaum noch im Ernste bestritten werden; gleichwohl wird diese Ansicht in dem Erlasse entschieden aufrecht erhalten. Dagegen ist nun freilich weiter nichts zu machen. Wenn aber in dem Gutachten behauptet wird, dass „die Musik immer misslautender werden und tief unter das Handwerk sinken müsse, wenn man mit Theorie und Harmonie nicht richtigere Begriffe verbindet und auf die alte richtige Ansicht von der Sache nicht wieder zurückkommt, also vor Allem die neueren Harmonielehren nicht lassen will und sie überschätzt und fördert", so lässt sich auch dem schwächsten Verstande überzeugend nachweisen, dass der Theorie damit eine Bedeutung zugeschrieben und eine Aufgabe gestellt wird, welche sie bis jetzt durchaus nicht hatte, und dass ausserdem Erscheinungen als üble Folgen vorausgesetzt werden, die nur in den Augen jener Herren wirklich Uebelstände sind. Die Theorie hat bis jetzt immer nur die wissenschaftliche Erklärung und die auf allgemeine Gesetze gestützte Begründung der Erscheinungen zu suchen gehabt, welche das Genie der Tonsetzer geschaffen hatte; keineswegs hatte sie der Praxis vorzuarbeiten. Das sieht jeder ein, der überhaupt den Begriff Theorie versteht. Was aber die Behauptung betrifft, die neuere Musik sei misslautend, so ist bereits an mehreren Orten auf Grund eines neuen Systems wissenschaftlich nachgewiesen (und die Behauptung ist meines Wissens noch nicht widerlegt worden), dass die Veranlassung zu einem solchen Vorwurfe häufiger auf der eigenen unzureichenden, weil einseitigen Musikbildung der Urtheilenden, als auf einem Verletzen musikalischer Gesetze von Seiten der Componisten beruht („Neue Zeitschrift für Musik", 1871). — Wie nun endlich die Vertreter der in dem besprochenen Gutachten enthaltenen Ansichten der gesammten Musik gegenüberstehen, ist bekannt genug, wenn sich diese Herren auch in der letzten Zeit der Oeffentlichkeit gegenüber immer sehr zurückhaltend geäussert haben. Gar Mancher von ihnen hat in engeren Kreisen Beethoven's Musik (von Schumann, Wagner und Liszt ganz zu schweigen) als „Lärm" bezeichnet, und selbst Palestrina, auf den zu schwören sie doch öffentlich vorgeben, ist nach vertraulichen Aeusserungen einer Hauptautorität in contrapunctischen Fragen nicht „sündenrein". Es gibt überhaupt nach den letzterwähnten Auslassungen (für deren Richtigkeit ich einen sehr zuverlässigen Gewährsmann habe) nur einen einzigen fehlerfreien Meister; derselbe wurde jedoch — wahrscheinlich aus allzugrosser Bescheidenheit — nicht namhaft gemacht. Wollten die Herren wirklich offen sein und gestehen, wo denn nach ihrer Meinung der Misslaut in der Musik beginne, sie würden weit zurückgreifen, und weder Haydn und Mozart, noch Gluck, Bach und Händel würden vor den Augen wirklich strenger Richter Gnade finden, denn bei jedem dieser Componisten kommen häufig genug Wendungen vor, die sich durchaus nicht aus den contrapunctischen Regeln als eine Verbindung mehrerer Melodien erklären lassen. Ja, wollten die Herren wirklich consequent sein, so dürften sie auch an der weiter unten noch zu erwähnenden Motette des Jak. Gallus kein gutes Haar lassen; denn wenn die „Accorde gar keine Bedeutung haben, sobald sie nicht als die Folge der Berührung charakteristischer und wohlgeführter Stimmen oder Gedanken auf den verschiedenen Zeiten erscheinen", so hängt die Schönheit eines mehrstimmigen Satzes einzig und allein von der künstlerischen Ausbildung der einzelnen verbundenen Melodien ab, und dass z. B. die folgende Tonfolge (in welcher die Bassstimme der genannten Motette sich bewegt) von einer schönen Melodie weit genug entfernt ist, wird Niemand bestreiten können:



Einer Theorie aber, welche eine so engherzige Geschmacksrichtung zur Folge hat, ist sicherlich jede Berechtigung abzusprechen, abgesehen von ihrer Ungründlichkeit; es war also die höchste Zeit, eine neue und minder beschränkte Theorie anzubahnen, und namentlich dieser Gesichtspunct hat die Harmonisten zu ihren Forschungen und Speculationen veranlasst.

(Schluss folgt.)

„Das Rheingold" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des Vorspiels zum „Ring des Nibelungen".
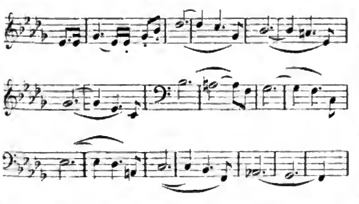
Von **Gottlieb Federlein.**

(Fortsetzung.)

3. Scene.

Indem wir uns so der 3. Scene zuwenden, gehen wir dem Höhepunct der Handlung im „Rheingold" entgegen. Wir sehen das Gold und den Ring durch Wotan dem Alberich entrissen, wir hören den grellen Fluch, welchen Alberich an den Besitz des Reifes knüpft. Diese Thatsache bedeutet aber nicht nur den Wendepunct für das Vorspiel zur Trilogie, sie gibt auch den Anstoss zu der Kette von Ereignissen, welchen wir in der Trilogie („Walküre", „Siegfried", „Götterdämmerung") noch entgegensehen. Von dem Zenith aus, welchen die 3. Scene im „Rheingold" bildet, zieht das geistige Auge die Meridianlinie über „Walküre" — „Siegfried" bis herab zur „Götterdämmerung", wo sich der Horizont des Dramencyklus abschliesst.
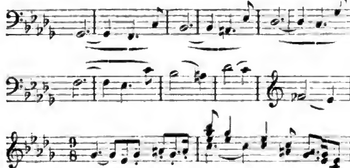
Wie ein böser Geist heftet sich das Entsagungs-Motiv an Wotan's Fersen, denn auch er wird nicht dem Schicksal entgehen, unfreiwillig die Liebe verleugnen zu müssen. (Siegmund muss er im Kampfe gegen Hunding unbeschützt lassen und Brünnhilde, seine Wunschmaid, aus seiner Nähe bannen (siehe „Walküre" 2. Act, 2. Scene und 3. Act, letzte Scene). Sobald Wotan den Ring berührt, verfällt er dem Fluche, den er wohl gern fliehen möchte, der jedoch ihn nicht flieht. Nicht Wotan allein bringt der Ring Unheil, auch seinem Lieblingsgeschlecht, den Wälsungen, naht das Ende, denn schliesslich gelangt der Ring in die Hände des letzten Wälsungensprossen Siegfried, an welchem Hagen, der Sohn Alberich's, für das geraubte Kleinod tödtliche Rache nimmt. Mit mächtigem Griffel zeichnet Wagner diese tiefgreifenden Beziehungen, indem während des Ueberganges zur dritten Scene die Musik in breiten Zügen eine Melodie ausspricht, welche uns an die B e d r ä n g n i s s d e r G ö t t e r u n d d e r W ä l s u n g e n (Siegmund und Sieglinde) mahnt.



In geistreicher Weise ist jedoch dasselbe Thema vor seinem Eintritt in der Verkleinerung als scenisches Motiv zur Verwandlung benutzt (A. 107, Z. 6),

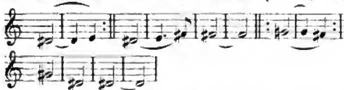


Wotan gleichsam begleitend auf dem verhängnissvollen Wege, den er zur Vollendung des Geschickes betritt. Mit wachsendem Ungestüm treibt das Motiv dahin, bis endlich nach kurzer Berührung des Reif-Motives ein hämmernder Rhythmus ans Ohr schlägt, der uns aus den Schmiedewerkstätten der in Alberich's unterirdischem Reiche sich mühenden Zwerge entgegentönt (A. 108, Z. 4). Jetzt unter dem Getöse dieses Schmied-Motives erhebt sich, an der Spitze das Rheingold-Motiv, jenes gewaltige Thema (vorletztes Beispiel). Allmählich sinkt es zur Tiefe hinab, unterdessen haben 18 abgestimmte Ambose den H a m m e r r h y t h m u s von den Geigen und Holzinstrumenten aufgenommen, wir werden an den Schmiedewerkstätten der Zwerge vorbeigeführt. Als das Getöse sich verliert und der Ambosrhythmus wieder an die Geigen übergeht, erhebt sich in den Fagotten, Violoncellen und Contrabässen ein zweites Thema (A. 109 zu 110) in derselben rhythmischen Gliederung wie das kaum verklungene. Es ist gerade, als ob sich dieses neue Thema gegen das vorige gewaltsam aufbäumte; denn wie jenes nach der Tiefe hinabsank, so drängt dieses nach oben; wie jenes im piano erstirbt, so rauscht dieses zum fortissimo hinan, um im gedrängt rhythmisirten Reif-Motiv zu gipfeln; wie jene Klänge den zur Unterwelt hinabsteigenden Wotan begleiten, so führen uns diese das Bild des gegen die räuberische Gewalt sich sträubenden Alberich vor Augen.



Die Bedeutung dieser einander entgegenstrebenden Themen liegt aber auch noch tiefer, die Musik zeichnet hier zwar in kurzen, jedoch scharfen Zügen den K a m p f d e s N i b e l u n g e n- u n d W ä l s u n g e n g e s c h l e c h t s. Die Wälsungen, Wotan's Sprossen, verfallen dem Untergange, des Nibelungen Sohn, Hagen, siegt; aber indem dieser triumphirend den Reif emporhält, welchen er dem sterbenden Siegfried entreisst, ziehen ihn die Rheintöchter zu sich hinab in die Wassertiefe. — So treten wir denn ein in Nibelheims gespenstige Welt (A. 111). Ein Motiv aus der 1. Scene S. 212, Sp. 2, Bspl. 2) sagt uns sofort, dass es Alberich ist, der hier haust. Von Herrschgier gequält, zerrt er den Zwerg M i m e an den Ohren herbei, weil der ge-

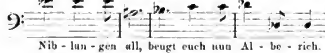
schickte Schmied des Tarnhelms feines Geschmeide nicht ausliefern will. Alberich zwackt und zwickt ihn, der arme Mime heult ganz kläglich, bis er endlich vor Schreck das Gewirke fallen lässt. Schnell rafft Alberich dasselbe auf, denn er möchte des Tarnhelms Zauber nicht länger entbehren — geisterhaft künden durch das Runenzauber-Motiv (A. 113, Z. 1) die Hörner in gedämpftem Tone die unheimliche Gewalt an, deren sich der rauhe Nibelung jetzt rühmt. Da wir dem Motiv des Runenzaubers zu öfteren Malen begegnen, so lohnt es sich, dasselbe in seinem Bau genauer zu prüfen. Sobald nämlich Alberich den Zauber beruft, bewegt es sich in seiner ersten Hälfte acht Takte hindurch aufwärts, es sinkt aber in den zweiten acht Takten wieder auf den Ausgangspunct herab, sobald der Zauber sich über Alberich schliesst (A. 113, Z. 5).



An Mime stellt nun Alberich die erste Probe an, ob der Zauber sich bewährt. Unter unsichtbaren, aber hörbaren Geisselhieben leidet der arme Zwerg und empfängt solcher Weise schnöden Dank für seine Mühe. Jetzt aber erwacht in Alberich das Bewusstsein, dass er durch des Zaubers Kraft zum Herrn im Reiche der Nibelungen gekrönt ist, und in grellen Tönen, von den schnarrenden Oboen, den Clarinetten und Fagotten, den schmetternden Hörnern im fortissimo begleitet, gibt er seiner wilden Freude Ausdruck (A. 115):

Ho, ho, ho, ho!
Niblungen all,
Beugt euch nun Alberich!

Alberich's Herrscher-Motiv.
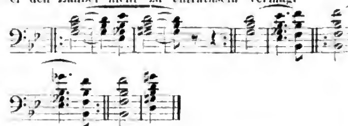


Mit dieser Siegesgewissheit stürmt Alberich fort, einem Blitzstrahl gleich fährt Schrecken unter das Heer der Nibelungen. Wir sehen beim Ambosrhythmus deren unablässiges Mühen, aus den Klüften goldene Schätze für ihren Beherrscher zu heben, dessen polterndes Toben und Schelten die kurzgestossenen, scharf accentuirten Accorde versinnlichen (A. 115 zu 116 und Z. 2—3). Es ist wohl nicht schwer zu erkennen, dass hier Accord- und Intervallenfolge dem Zauber-Motiv entnommen sind. Diesem heftig pulsirenden rhythmischen Leben gegenüber erheben die Bässe mit den Tuben ein wuchtiges, in Secunden abfallendes Thema, um uns auf die Ankunft Wotan's und Loge's vorzubereiten (A. 116, Z. 3, 4, 5).

Vor Schreck und Schmerz zusammengekauert liegt Mime stöhnend am Boden, auf ihn wendet sich zunächst Loge's Aufmerksamkeit. Durch theilnehmende Fragen löst er dem Mime die Zunge und dieser beklagt nun der Nibelungen Elend, welches durch Alberich's Herrsch- und Habgier über dieselben ergangen sei. In eigenthümlichen Terzfolgen drückt hier die Musik aus, wie die Zwerge sich unter das Joch beugen müssen und wie sie diese Schmach dem unseligen Reif verdanken, denn mit Reif-Motiv, nur wenig rhythmisch im $^2/_4$-Takt geändert, schliesst die erwähnte Terzfolge ab (A. 118 bis 119).

In dem sich unmittelbar anreihenden Schmiedelied ($^6/_8$-Takt) erinnert Mime an die frühere schöne Zeit, wo die Zwerge als sorglose Schmiede niedlichen Nibelungentand schufen, doch in immer heftigerer Leidenschaft macht er seinem Unmuth über die jetzt hereinbrechende Knechtschaft Luft. Das Orchester commentirt diesen Gesang bald in den Bläsern, bald in den Streichinstrumenten durch das Runenzauber-Motiv, welches hier verkleinert auftritt und endlich in dem verkürzten Rhythmus des Reif-Motives gipfelt, dabei halten die Violoncelle den Ambosrhythmus fest, der zuletzt in den Hörnern zum forte sich steigert.

Wie in der 1. Scene das Wellen-Motiv, so ist es in der 3. Scene das Motiv des Hammerrhythmus, welches im Verlauf derselben hervorsticht; wie jenes dort, so dient dieses hier zur Localisirung der Handlung, jedoch nur so lange, als es geeignet erscheint, das Schicksal der Nibelungen zu charakterisiren, die Vorgänge in Nibelheims Reiche auszumalen, welche durch Alberich so gewaltsam verändert wurden. Sobald dieses Verhältniss zwischen Alberich und den von ihm beherrschten Zwergen aus der Scene verdrängt wird und der gewaltige Albe den Göttern gegenübersteht, denen er sich an Macht mit Hilfe des Tarnhelms und des Reifes überlegen glaubt, tritt auch musikalisch jenes äusserliche Moment in den Hintergrund.

Loge weiss nun auch dem Mime das Geheimniss vom Tarnhelm zu entlocken (A. 121), auch verhehlt Mime nicht, wie er gehofft habe, den Zauber für sich auszunützen, Alberich den Reif zu entreissen und so den Kühnen sich zu unterwerfen, allein den Zauber, der dem Geschmeide entzückt, den errieth Mime nicht; an sich selbst musste er vor allen Anderen die wunderthätige Wirkung verspüren, indem Alberich's Arm „unschaubar ihm Schwielen schlug“. Des Zauber-Motives unheimliche Töne treten zu diesem Klagegesang Mime's. Vergleicht man die Gliederung genannten Themas an diesem Ort mit dem Bau desselben zu Anfang der Scene, so erkennt man die Verschiedenheit der musikalischen Form aus der Bedeutung des Tarnhelms für Alberich, welcher des Zaubers kundig ist, und der Werthlosigkeit des Geschmeides für Mime, weil er den Zauber nicht zu enträthseln vermag.



Bei Alberich hebt das Motiv auf dem Dreiklang Gis moll an (A. 113), wendet sich in der ersten Hälfte nach der Oberterz h mit der leeren Quinte fis und schliesst in der zweiten Hälfte mit der Cadenz in Gis moll ab, indem die Melodie zur Quinte dis abwärts beugt; ferner ist beachtenswerth, dass dort in der zweiten Hälfte des Motives der Accent auf dem Mollaccord der grossen Unterterz E moll liegt mit dem Nebenaccent der leeren Quinte h — fis. Anders bei Mime. Das Motiv steht hier in G moll (A. 121), es sinkt schon im ersten Abschnitt wieder auf den Grundaccord G moll zurück, das Aufsteigen zur Oberterz b mit der leeren Quinte f wird somit gehemmt, erst mit den zweiten acht-Takten tritt der harmonische Schritt zur Oberterz ein; diese leere Quinte erhält aber somit den Hauptaccent, während auf die Harmonie der grossen Unterterz Es moll der Nebenaccent fällt; endlich schliesst das Motiv zwar auch mit der Grundtonart G moll ab, jene Schlusscadenz fehlt jedoch ganz — für Mime ist eben der Zauber ein ungelöstes Räthsel. Ein Stück Humor leuchtet hier im Orchester auf (A. 121—122, Z. 5), nur vier Takte hindurch, wenn Mime sagt: „vielleicht, ja vielleicht den Listigen zu überlisten, in meine Gewalt ihn zu werfen". Der schwache Anlauf Mime's zur Schlauheit ist hier trefflich parodirt in den Sechszehntelfiguren der etwas schwerfälligen Fagotte. Wie ganz anders hat uns in der zweiten Scene der feine Witz Loge's in den behenden Flöten und Piccolos und der spöttischen Oboe entgegengeblitzt? (A. 74.)

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Festgaben zur Beethoven-Secularfeier.

III.

Unter den kleineren Beethoven-Schriften gebührt der

La Mara'schen Monographie

die Praecedenz. In kurzer, gedrängter Darstellung führt uns die geistvolle Verfasserin der „Musikalischen Studienköpfe" die Hauptmomente aus des Meisters Leben vor, den grossen Künstler wie auch den hochherzigen, sittlich reinen Menschen mit gleicher Sorgfalt schildernd. An den jeweiligen Stellen sind geschickt ausgewählte Citate aus Beethoven's Briefen und auch eigene Aussprüche desselben passend angebracht. Werden gleich keine neuen Gesichtspuncte zur Beurtheilung aufgestellt, und sind auch die ausgesprochenen Anschauungen keineswegs originell oder nicht schon dagewesen, so hinterlässt das mit Begeisterung geschriebene Werkchen dennoch einen Eindruck, den Flachheit und Scheinenthusiasmus niemals hervorzubringen vermögen.

W. Fricke. Ludwig von Beethoven.

Die Hauptzüge aus dem Leben Beethoven's zu einem anschaulichen Bilde zusammenfassend, gewährt dieses kleine Buch ein besonderes Interesse dadurch, dass in demselben auch die Ascendenz des Meisters wie überhaupt seine Jugendzeit in Bonn ausführlicher dargestellt erscheinen, als dieses selbst in manchen grösseren Biographien der Fall ist. Einige darin vorkommende Anachronismen und unwesentliche Irrthümer sind leicht zu berichtigen; im Uebrigen empfehlen wir das schwungvoll schön geschriebene Buch aufs beste allen Freunden der Beethoven-Literatur.

L. Hoffmann. Ein Programm zu Beethoven's Neunter Symphonie.

„Im Auslegen seid ihr frisch und munter,
Legt ihrs nicht aus, so legt was unter".

Dieser Spruch Goethe's charakterisirt am prägnantesten den Inhalt dieses „Programmes", wie auch die Art und Weise seines Entstehens. Ohne hier die Berechtigung von Programmen überhaupt näher zu erörtern, müssen wir dieses ganz entschieden ablehnen. Ein Conglomerat von scheinbaren Tiefsinnigkeiten und schwulstigen nichtssagenden Phrasen, wie Aehnliches zusammenzubringen schliesslich Niemand schwer fallen kann, will dieses „Programm" die Mysterien der gigantischen „Neunten" enthüllen, deren gewaltige Räthsel lösen, — unterfängt es sich, das transscendentale unfassbare Fluidum fixiren — das Unaussprechliche aussprechen zu wollen, — ein Unternehmen, wie es kühner wohl erdacht, erbärmlicher, pygmäenhafter aber gewiss nie ausgeführt worden. Es wäre über dieses so unbedeutende „Andenken zur hundertjährigen Geburtstagsfeier Beethoven's" weiter kein Wort zu verlieren, wenn es nicht mit einer renommistischen Prätension aufträte, die dessen Tendenz ziemlich unverhüllt zur Schau trägt. Man lese das Vorwort, und nenne uns ein Exempel ähnlicher Suffisance und Anmaassung. Der Verfasser nennt die Veröffentlichung seiner Schrift ein „Opfer". Definiren wir den Begriff dieses Wortes, und es wird sich von selbst ergeben, inwieweit der Verfasser berechtigt ist, jenen Ausdruck bei sich anzuwenden. Wer mit Hintansetzung jedes persönlichen Interesses, mit Mühe und Gefahren (ob physisch oder intellectuell) einem unumgänglichen Bedürfnisse, sei dessen Erfüllung nun zum Wohle Einzelner oder der grossen Gesammtheit, abzuhelfen, Etwas leistet, was er unter anderen Umständen nicht geleistet haben würde, darf seine That ein Opfer nennen. Hat aber nur ein einziger von all jenen Factoren in dem uns vorliegenden Falle irgendwie mitgewirkt, um die „That" (!) zu einem „Opfer" (!!) zu stempeln? Gewiss nicht; die Argumentation des Autors aber ist — gelinde gesagt — höchst albern. Dieses „Opfer" war absolut unnöthig und sicherlich von Niemand begehrt; es ist nichts weiter als die Emanation eines sich sehr mit Unrecht stark aufblähenden Eigendünkels, und dieses Scheinenwollen eines Märtyrers nichts Anderes, als der jämmerlich komödienhafte Abklatsch so manches wahrhaftigen Kunstmärtyrers unserer Zeit. Es versteht sich wohl von selbst, dass diese, trotz ihrer „in überirdischen Regionen" sich bewegenden Sprache, gröblich materialistische Auslegung sich nicht mit dem Wagner'schen Programme vergleichen darf, und wir können dem Verfasser auf unser musikalisches Gewissen versichern, dass er sich gar gewaltig

irrt, wenn er behauptet, dass Beethoven selbst sein Programm gebilligt haben würde, Er, der über weit geistreichere Exegesen seiner Schöpfungen in Zorn gerieth. —

Doch genug über dieses misslungene Product lächerlicher, verblendeter Eitelkeit. Nur wenigen geweihten Geistern ist es gegeben, uns dem Verständnisse erhabener Tonmysterien näher zu bringen, und L. Hoffmann ist keiner von ihnen. **Joseph Engel.**

Max Bruch. „Die Flucht nach Egypten" von R. Reinick, für Sopransolo, Frauenchor und Orchester, Op. 31, No. 2. Leipzig, Fr. Kistner.

Dieses Werk ist ein in breiteren Verhältnissen angelegtes durchcomponirtes dreitheiliges Lied von fliessender Melodik, dessen Hauptreiz in der instrumentalen Klangcharakteristik liegt. Gegenüber der Solostimme und dem weiblichen Chor treten die Instrumente in drei Gruppen aus einander, deren eine die sämmtlichen Streichinstrumente, die zweite eine Flöte, eine Hoboe und eine Clarinette, die dritte endlich drei Hörner bilden; namentlich die zwei letztgenannten Gruppen, welche mit folgerechter Bestimmtheit sich gegen einander abheben, verleihen dem Ganzen eine wirkungsvolle Localfärbung. Die erste Strophe (Andante tranquillo, Es dur, $^6/_8$) hat ganz regelmässige zweitheilige Liedform; Solo und Chor greifen in einander und spinnen gemeinschaftlich den melodischen Faden ab; die zweite Strophe, ein Mittelsatz (G moll), steht dagegen etwas zurück. Der Chor verstummt, und die Solostimme hat allein die Aufgabe, die musikalische Bewegung fortzupflanzen. Die Erfindung, welche bei homophonen Sätzen um so mehr von innen heraus bedeutend sein muss, weil ihr das Interesse abgeht, welches der künstlichere, formell verwickeltere Apparat polyphoner Arbeit an sich in Anspruch zu nehmen geeignet ist, — die Erfindung lässt hier nach und streift an das Phrasenhafte; erst mit der Wiederaufnahme der Hauptmotive der ersten Strophe und dem damit verbundenen Wiedereintritt des Chores gewinnt die Sache wieder ihr früheres Ansehen. Die dritte Strophe ist nur eine Wiederholung der ersten. Ungemein kurz und plötzlich ist der Schluss, für dessen hier und sonst oft gebrauchte Formel $\frac{7}{3}\ \frac{8}{3}$ (Es —) Bruch eine Vorliebe zu hegen scheint. **A. Maczewski.**
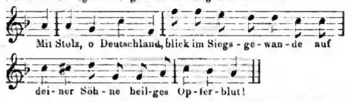
Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Berlin.

Wer lebt, erlebt. Der ruhige Verlauf der Saison ist durch ein gar bedeutsames Ereigniss unterbrochen worden: wir haben zwei aufregende Wagner-Wochen durchlebt. Von diesem zuletzt, da ich noch mancherlei zuvor berichten muss. Jedes Concertes, jeder tonkünstlerischen That zu gedenken, davon wolle man mich in Gnaden entbinden. Hinter der Rührigkeit Aller, Versäumtes nachzuholen, ungern verschobene Pläne schleunigst auszuführen, bleibt auch der beweglichste Reporter weit zurück. Ich gehöre nun nicht einmal zu diesen Mobilen, gefalle mir in der Rolle des Franctireur weit besser. Wohin es mich zieht, dorthin gehe ich. Der Zug des Herzens ist -- Bestimmung. Da ist es zuerst das Ewig-Weibliche, welches auch einen kühlen, kritisirenden Briefschreiber anzieht. Merkwürdig, dass in unseren Tagen, wo das Schlagwort „Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts" in Aller Mund ist, so viele Frauenhände auf einem Gebiete thätig sind, auf welchem sich schwerlich etwas Besonderes erwerben lässt, nämlich in der Composition. Die Componistinnen waren bislang selten, auch Leute von mittelmässigstem Gedächtniss konnten sich die wenigen Namen: Corona Schröter, Johanna Kinkel (Matthieu), Clara Schumann, Emilie Meyer und Hedwig Herz auswendig behalten. Drei neue trieb die Concertfluth des vergangenen Winters mir zu. Fräulein Aline Hundt, deren 10. Opus: „Vier Gedichte aus dem spanischen Liederbuche" unlängst bei Challier erschienen ist, gab ein Concert und fand dadurch Gelegenheit, sich aufs Neue als talentbegabte Componistin und — wie ich glaube — zum ersten Male als gewandte Dirigentin zu zeigen. Wenn es wahr ist, was mehrere weise Männer allen Ernstes behauptet haben, dass nämlich die Frauen zum Regieren in hervorragender Weise befähigt sind, dann mag man sich billig darüber wundern, dass so selten eine Dame an der Spitze eines Orchesters gesehen wird. Frl. Hundt hat ausser Liedern und Märschen auch grössere Werke für Clavier und sogar eine Symphonie für grosses Orchester geschrieben, die letztere wurde an jenem Abende mit Ehren aufgeführt. Ein Frl. Ottilie Heinke wagte sich an eine Violoncell-Sonate, eine andere Jungfrau, die aber vorläufig ungenannt bleiben will, hofft es noch zu erleben, dass ihre eben vollendete g r o s s e O p e r in Berlin zur Aufführung gelangt.

Die dritte und letzte Soirée des Kotzolt'schen Vereins (gemischter Chor) unterschied sich durch ihr Programm von allen vorangegangenen. Von „alter Musik" keine Spur, Schubert's 23. Psalm (für 2 Soprane, Alt und Tenor), ein Werk von ganz eigenthümlichem Klang und Charakter, repräsentirte die Vergangenheit, Rob. Schumann könnte das Zukünftige vorstellen, zumal manch Einer noch gegenwärtig behauptet, dieser Meister habe „eigentlich" für die Singstimme weder schön noch dankbar zu schreiben vermocht, „Schön Rohtraut" sei pures Gift für einen gesitteten Chorverein! Unter den anderen vierstimmigen Gaben gefielen Vierling's „Läutende Schneeglöckchen" ungemein; die hübsche Composition musste wiederholt werden. Ein Taubert'sches Lied: „Den deutschen Invaliden", gesungen von Woworsky, reihte sich den Trivialitäten, welche unser guter Ober-Capellmeister wegen des deutsch-französischen Krieges in die Welt geschickt hat, würdig an. Uns dauerte der arme Sänger, oder soll man nicht zum Mitleid gestimmt werden, wenn einem Künstler im Jahre 1871 folgende Urgrossväterei zugemuthet wird:



Doch Schlimmeres geschah noch: Hr. T. unternahm es, durch ein Werk von Beethoven zu langweilen. Was Wenigen gelingt, das brachte er s p i e l e n d zu Stande. Hr. Concertmeister Stahlknecht unterstützte ihn nach besten Kräften, und die Violoncell-Sonate A dur, Op. 69, tanzelte „geleckt, nett, glatt" dahin. An rauschendem Beifall war trotz alledem kein Mangel, und Hr. T. wäre in seinem Rechte, wenn er — den classischen Stil der Mendelssohn'schen Briefe nachahmend — über das Concert ins Tagebuch bemerken wollte: „Wir spielten die Sonate nicht bitter! Die Leute schrien und klatschten wie toll. Wir haben vielen Spass und sehr viel Ehre gehabt. Auch der Invaliden-Gesang gefiel. Mit den patriotischen Liedern fleckte es bis jetzt überhaupt herrlich!"

Hr. Stahlknecht verleidete mir Schumann's „Abendlied"; er säuselte und jammerte mehr als sonst, denn er tractirte sein Violoncell „con sordino". Mir wurde übel zu Muthe, und obschon der vortreffliche Chor sich erhob zu dem Liede von Dürrner: „Es ist das Glück ein flüchtig Ding", da dachte ich — im Gegentheil — es ist die Flucht ein glücklich Ding, — und zog still meines Weges von dannen und setzte mich an einen ruhigen Ort, wo keine Beethoven'schen Sonaten vertändelt, keine Abendlieder gewinselt wurden und genas allmählich wieder.

Im Opernhause gelangte endlich nach langem Hoffen und Harren der Hopffer'sche „Frithjof" zur Aufführung. Ich vermag die brennende Frage: ob dieses Werk sich „halten" werde, nicht zu lösen, aber ich glaube, dass wir von diesem Brüderpaar das Allerbeste zu erwarten haben, nämlich musikalische Dramen, welche die Wagner'schen Principien in milder, vermittelnder Weise zur Erscheinung bringen. Gluck wünschte sich — wie er ausdrücklich in der Vorrede zur „Alceste" bemerkt — Nachfolger zu erleben, die in seinem Sinne mit- und weiterarbeiteten. Wir wissen heute, dass dieser Wunsch eigentlich unerfüllt blieb, denn Gluck steht vereinsamt da, ein Schicksal, welches dem Reformator der Gegenwart erspart bleiben möge, der Dichter Hopffer trifft in Ton und Anlage sein Vorbild besser als der Componist Hopffer. Dem Letzteren fehlt es nicht an gutem Willen, aber an dem Muthe, mit der Tradition, mit der Schule zu brechen. Er möchte, wie es scheint, das Alte mit dem Neuen, auch wo Eines das Andere geradezu ausschliesst, vereinigen, und dieses Bestreben hat die Schwingen gelähmt. Man darf heute weder eine Oper wie Mozart, noch eine wie Cherubini schreiben, man soll Mendelssohn's Melodien nicht als noch giltige Muster betrachten, namentlich wenn es sich um ein Werk für die Bühne der Gegenwart handelt. Alles hat seine Zeit! Alles an seinem Ort! Sollen nordische Heidenfrauen im Chor singen dürfen:

Auf des Re - gen - bo - gens Brü - cke.

Diese gemüthliche Melodie aus der guten alten Zeit, die sich noch bei Löwe und Mendelssohn findet, ist nicht gut gewählt. Der Secunden-Vorhalt im dritten Takte klingt nach christlicher Cantorei, nimmermehr mahnt ein solcher Gesang an die Todtenklage um König Bele und seinen Freund Thorsten. Obgleich Hopffer zur Wagner'schen Scenenform sich bekennt, gibt es in seinem „Frithjof" noch viele Stellen, wo die alten akademischen Recitativformeln sorglos nisten, als sei der selige Sulzer noch am Leben und seit 1780 nichts Besonderes vorgefallen. Die Oper mag vor 6 Jahren geschrieben sein. Der Componist ist noch jung, und es kann Niemand einfallen, überall ureigene, selbständige Gedanken verlangen zu wollen. Das müssige Bestreben, „Anklänge" zu entdecken und jeden Augenblick das „Muster" zu erkennen, überfiel plötzlich Laien und Kenner, auch etzliche Recensenten fielen — der Strömung zum Opfer. Hier Mozart! Dort Weber! Spüren Sie Spohr? Das ist gar Gounod's „Blümlein traut!" Ha! Die letzterwähnte Reminiscenz wirklich gehört zu haben, verschwören sich Tausende, und doch lag hier ein Irrthum vor, entstanden durch gedankenlose Besucher der Proben, verbreitet auf dem nicht ganz ungewöhnlichen Wege des Nachsprechens. Held Frithjof will mit Ingeborg, der zagenden Maid, nach schöneren Landen fliehen. Er singt:

O lass uns fliehn! Weit, weit von hier!

Die erste Phrase bittend, langsam, die andere dringend, beschleunigt. Darauf reducirt sich das Plagiat aus „Faust". Eine merkwürdige Welt! Bisweilen mag Keiner hören, dass Etwas schon einmal dagewesen sei, und Tags darauf schreit Jeder: Haltet den Dieb. Ungeachtet aller Bemühungen konnten Rückfälle nach der Meyerbeer'schen Seite hin nirgends erspürt werden. Ein Mangel, hiess es, denn — und der Redende erging sich im Lobe des Einen, der da verstanden, wie kein Anderer vom Orient bis zum Occident, was nützlich sei, um zu zwingen jegliches Volk, das tobende oben auf der Gallerie und das kundige unten im Parquet. Wir aber nehmen mit Vergnügen Act von diesem Umstand und denken, weil gegenwärtig nur ein Weg zum Ziele führt, wird Hopffer auch ferner seinen Fuss auf die via Meyer nicht setzen. An Talent fehlt es ihm nicht, gelernt hat er, was sich lehren liess; die Gabe, mit den Massen geschickt zu operiren, ist schon jetzt in überraschendem Grade vorhanden. Wenn es seinen Helden und Heldinnen für den Ausdruck der Einzel-Empfindung hier und da noch an der zutreffenden Vocabel gebricht, so hoffe ich, dass ein sorgfältiges Studium der Wagner'schen Opern dem begabten Componisten manches Fehlende zuführen, manches Unfertige vollenden helfen wird.

Zur Ausführung hatten sich die ersten und besten Kräfte unserer Oper vereinigt: Niemann als Frithjof, Betz als König Helge von Nordland, Frau Mallinger als Ingeborg, die HH. Fricke und Berens als König Ring und diensthuender Oberpriester des Gottes Baldur. Heil dem Werke, welchem die Glanzsterne unserer Oper leuchten! (Manchmal setzt Publicum seinen Reppelkopf auf und geht doch nicht hin. Wir haben Exempel erlebt, Niemann, Lucca, Stern erstester Grösse, römische Eins, Extra-Preise etc. und — leergelassen war die Stätte!) Ein merkwürdiges Stücklein hat Frl. Lehmann als „jüngerer Bruder" Sigurd zu singen, nämlich ein Trinklied in $^7/_4$-Takt. Ist das nicht ein Anachronismus, denn, frage ich, was soll später geschehen? Doch, ohne Scherz, man hats nicht gemerkt, sondern die hübsche Weise hingenommen und empfunden, als seien sieben Viertel eben das Normale. Auf keinem Gesichte war Verwunderung oder Bestürzung zu lesen, — heiliger Schilling, ich fürchte, auch deine Charakteristik der Taktarten ist ein Irrthum. Lebe, und du wirst erleben!

Das musikalische Interesse concentrirte sich in der letzten Zeit fast ganz um Wagner's Kommen, Verweilen und Wollen. Der gefeierte Meister hielt zunächst einen Vortrag in dem hermetisch geschlossenen Kreise unserer Akademie, deren Mitglied er ist. Auf irgend einer Seite irgend eines Bandes der „akademischen Verhandlungen" wird man einstmals lesen, wie dieser Actus verlief. Der Ungeduld unseres schnelllebigen Geschlechtes ist mittlerweile Genüge geschehen durch die Veröffentlichung der inhaltreichen Gedankenarbeit.*) Sonnabend, den 29. April, vereinigten sich gegen 120 Freunde und Verehrer zu einem Festmahl im Hôtel de Rome. Das „Wochenblatt" hat bereits in voriger Nummer davon Notiz genommen und dabei aus einer zuverlässigen Quelle geschöpft. Mir war der ehrenvolle Auftrag geworden, die begrüssende Rede zu halten. Es ist nicht leicht, die rechten Worte für einen Mann zu finden, um den sich in den letzten 25 Jahren eigentlich die ganze musikalische Welt bewegt. Es lag nahe, die deutsch-nationalen Bestrebungen des Dichter-Componisten in den Vordergrund zu stellen. Beziehungen zwischen Weber und Wagner, ein Hinweis auf den bedeutsamen Klang der beiden Namen (weben und wagen, d. h. Fleiss und Muth) durfte als erlaubt gelten; man hat mir nachträglich hier und da übel mitgespielt, zunächst durch eine völlig sinnlose Wiedergabe des Gesagten. Da las ich z. B. in einem Referate unseres „Fremdenblattes": „mit Weber weben, mit Wagner wagen, das, so schloss der Redner, sei die Parole für die musikalische Wissenschaft!" Ei, seht doch! Herr, möchte ich fragen, wer sprach von musikalischer Wissenschaft, des Weiteren nicht zu gedenken? Aber ich kenne den Mann nicht, habe nur Vermuthungen, und diese führen mich zurück in die Zeiten, wo es in Preussen noch Divisionsschulen gab. Auf einer solchen dictirte der Professor der deutschen Sprache das nicht ganz seltene Thema: Steter Tropf bölet den Stein, und bekam nach dreien Tagen aus der Hand eines sonst zu schönen Hoffnungen berechtigenden Jünglings einen Aufsatz zurück mit dem Motto: Steht der Tropf, hält der Stein. Der junge Mann wird seinen Beruf verfehlt haben und unter die Literaten gegangen sein. Man sollte demnächst am Redactionstische der genannten Zeitung Umfrage halten.

Sonntag, den 30. April, fand eine sehr gelungene, festliche Begrüssung im Saale der Singakademie statt, veranstaltet und

*) R. Wagner, Die Bestimmung der Oper. Leipzig, E. W. Fritzsch.

dargebracht von dem Verein der Berliner Musiker — nicht zu verwechseln mit dem Berliner Tonkünstlerverein. Eine andere Feder hat es übernommen, davon zu erzählen.

Freitag, den 5. Mai, fand endlich das bedeutendste musikalische Ereigniss der ganzen Saison statt: Wagner gab im Opernhause ein grosses Concert. Das Programm war folgendes: Kaiser-Marsch, Beethoven's Cmoll-Symphonie, „Lohengrin"-Vorspiel, Schlussscene aus der „Walküre": Wotan's Abschied und Feuerzauber, erstes „Lohengrin"-Finale. Auf allseitiges Begehren wurde zum Schlusse der Kaiser-Marsch noch einmal gespielt. Selbstverständlich war das Haus ausverkauft, und überraschender Weise trübte kein Misston den stürmischen Jubel, mit welchem man Wagner grüsste und nach jeder Nummer dankte.*) Der Kaiser-Marsch gewann unter dem mächtigen, leben-gestaltenden Einflusse des Wagner'schen Dirigenten-Zauberstabes hier und dort eine ganz andere Gestalt und somit neue Freunde. Leicht wäre es, durch ein Programm den Einwand der Formlosigkeit zu bekämpfen. Man hört, wie die Volksmassen sich heranwälzen, zum Dome! zum Dome! Heil dem Kaiser! Die Glocken dröhnen, ernst und feierlich naht der Zug, eine innige Melodie kündet die Stimmung an, wie der Deutsche sie in solchen Augenblicken zu haben pflegt. Von den Thürmen erklingt die protestantische Marseillaise: Ein feste Burg ist unser Gott! Doch genug. Mit der vocalen Zugabe am Schlusse kann ich mich nicht so leicht befreunden. Hohes B fürs Volk?

Die Scene aus der „Walküre" wurde durch die vorzügliche Leistung des ausgezeichneten Wagner-Sängers Betz und durch die vortreffliche Wiedergabe des hochbedeutenden (fast Alles bedeutenden!) instrumentalen Theiles seitens unserer Hofcapelle dem Verständnisse der Hörer — trotz mangelnder Scenerie und obgleich Gott Wotan im Frack erscheinen musste — so nahe als möglich gebracht; der sehr natürliche Wunsch, die ganze Oper zu hören, wird nicht blos in mir aufgestiegen sein.

Die Symphonie, wie sie an jenem Abende unter dem magischen Einflusse Wagner'scher Inspiration zu Gehör kam, darf man getrost mit des Lebens Mai vergleichen, der einmal und nicht wieder blüht. So werden wir sie nicht mehr hören! hiess es von allen Seiten. Man könnte ohne sonderliche Anstrengung eine Brochure schreiben über das Ereigniss, ich muss mich kurz fassen und auf das Zugeständniss, welches selbst die grimmigsten Gegner, überwältigt durch den grossartigen Eindruck, rückhaltlos machten: Wagner ist der bedeutendste Dirigent der Gegenwart! Manches Neue fesselte den aufmerksamen Zuhörer, reizte wohl auch hinterher zum Widerspruch, am Concertabende selbst war jedes oppositionelle Gelüst wie durch geheimnissvoll webende Mächte gebannt. Auch das Gewagte fand wie von selbst seinen Platz in dem Gefüge des Ganzen und dieses Ganze dünkte uns wie aus einem Guss! Die Fermaten bekamen thematische Bedeutung, an drei Stellen beseitigte Wagner nachträglich die Uebelstände, welche durch die Mangel der früheren Hörner in Beethoven's Partitur gekommen sind. Manches hörte man am 5. Mai 1871 zum ersten Male!

Die Wahlverwandtschaft zwischen Beethoven und Wagner trat an jenem Abende mit überzeugender Deutlichkeit zu Tage. Wer sich so vertieft hat in die Geheimnisse des grössten Tonschöpfers, wer diesen Hort, den „neidlichsten Schatz zu nützen weiss, dem neigt sich wahrlich die Welt!" Die sonst ziemlich spröde Musikantenwelt Berlins liess es an freundlichster Neigung nicht fehlen. Nach dem Vorspiel zu „Lohengrin" begann jener blühende Regen zu rauschen, der niemals aus dunklem Gewölk, sondern stets aus heiterem, lachendem Himmel hervorbricht, ein Platzregen (insofern er dem freilich nur in der Idee vorhandenen Pulte des dirigirenden Zauberers galt) von einer Stärke und Dauer, die hier zu Lande als kaum jemals dagewesen bezeichnet werden dürfen. Ein Mann, den die Neigung zum Taxiren niemals verlässt, schätzte den Werth der Blumen unter Brüdern „effectiv" auf wenigstens 500 Thlr., und das mit einer so infalliblen Miene, als habe er die betreffende „Ordre selbst effectuirt" und eigenhändig die Factura ausgestellt.

*) Man durfte durch diesen Erfolg überrascht sein, denn es fand sich einige Tage vorher ein Inserat in der „Volkszeitung", laut welchem Theilnehmer für ein feindlicherseits intendirtes Pereat um Abgabe ihrer Adressen ersucht wurden.

So gewaltig unser Aller Rausch war, so unvergesslich die Erinnerung an jenen Abend sein wird, so nüchterne, mäkelnde, abfeilschende Urtheile hörte man anderen Tags aus den Reihen derer, welche nicht so glücklich gewesen waren, theilnehmen zu dürfen an den seltenen Genüssen, mitzufühlen den Enthusiasmus. Die allzuhoch hängenden Trauben sollten, wenn nicht sauer, doch mehr oder weniger säuerlich gewesen sein. Das ist so der Füchse arge List. Ich will hier noch einige der angesäuerten Widerreden anführen, sammt den Interjectionen, welche am häufigsten zu hören waren.

Wissen Sie, dass Wagner eigentlich ein Jude ist? (Ach nee!) Was er kann, verdankt er bekanntlich (!) dem Unterrichte Meyerbeer's. (Drum auch!) Es waren nur die Freunde und speciellen Verehrer, welche Kränze und Sträusse warfen. (Das kennt man!) Die Blumen waren sämmtlich vorher gekauft*). (Da sieht man!) Die Pferde haben sie nicht ausgespannt nach dem Concerte. (Recht so!) Weder bei Mendelssohn noch bei Bleichröder ist er eingeladen gewesen. (Etsch!) Der Tonkünstlerverein — nicht zu verwechseln mit dem „Verein Berliner Musiker" — hat den Antrag, Wagner zu seinem Ehrenmitgliede zu ernennen, mit grosser Majorität abgelehnt. (Au!)

Für die Richtigkeit all dieser Behauptungen mag ich nicht eintreten, nur die letzterwähnte wird von vielen Seiten bestätigt. So pflegen Ernst und Scherz im Leben Hand in Hand zu gehen und je schwerwiegender ein Ereigniss, desto grösser die Menge der kleinen Dinge und Vorfälle, Brosamen, die vom immer reichgedeckten Tische des Humors fallen, auf dass wir des mühseligen Daseins uns freuen können, sei es auch nur auf Augenblicke.

Wilhelm Tappert.

New-York.

Das 4. Concert der Philharmonischen Gesellschaft brachte die Esdur-Symphonie von Schumann, die wenigstens in New-York wenig gekannte Ouverture zu „Medea" von Bargiel und eine Novität, nämlich Reinecke's „Aladdin"-Ouverture. Die Symphonie wurde, einige verfehlte Temponahmen abgerechnet, recht brav wiedergegeben. Die Ouverture zu „Medea" wurde technisch gut ausgeführt, fand aber wenig Anklang. Die Composition ist übrigens nicht darnach angethan, allgemein viel Beifall zu finden, denn das Ganze ist doch nur forcirtes Pathos, das nicht recht über die Phrase hinwegkommen kann. Auch der Titel bietet durchaus keinen Anhalt, denn der Charakter der Musik ist durchaus romantisch, fast mystisch, und man kann beim Anhören derselben an Ritter-, Räuber- und Geister-Geschichten, an alles Mögliche, nur nicht an die Hauptfigur eines classischen, sogar eines griechisch-classischen Trauerspiels denken.

Dasselbe lässt sich, wenn auch unter gänzlich verschiedenen Verhältnissen, von der „Aladdin"-Ouverture sagen. Es ist anzunehmen, dass die Benennung auf die Erzählung gleichen Namens aus „Tausend und eine Nacht" Bezug hat, also eine Illustration zu einer arabischen Märchenerzählung vorstellen soll. Zur Illustration eines Gedankens, einer Handlung gehört aber in erster Linie eine Localfärbung, wenn überhaupt ein Localbegriff damit in Verbindung gesetzt werden soll; eine solche, hier arabische Färbung, habe ich nun allerdings nicht entdecken können, ja ich bin mir nicht einmal klar, ob die Musik ernsten, mystischen, traurigen oder lustigen Charakters ist. Die Solistin des Abends, Frl. Clara Louise Kellog, sang eine Arie von Rubinstein und Cavatine aus „Semiramis". Frl. Marie Krebs beendigte ihre Matinéen mit der neunten, zuletzt noch ein Abendconcert gebend.

Die Strakosch-Nilsson Truppe gab auch einige Concerte, der geschäftliche Erfolg war wie immer ausserordentlich. Mich interessirt jedoch speciell nur das herrliche Geigenspiel Vieuxtemps', auch die Abwesenheit irgend welches Pianosolos ist von erfrischender Wirkung. Spassig war die von Hrn. Strakosch ans Tageslicht gebrachte Ankündigung der „Schöpfung" von Händel. Es kommt übrigens bei den Nilsson-Concerten nicht so genau darauf an. An Virtuosenconcerten hatten wir diejenigen der Sängerinnen Frl. Vienna Demorest, Agnese Palmer und Cassie Renz. Nur

*) Unglaublich und dennoch wahr!

das letztere war ein Erfolg, die Concertgeberin selbst auch bei Weitem die beste Vocalistin von den dreien. Dieselbe erfreut sich eines Stimmumfanges von vier Octaven, und ist an ihr der bekannte Ausspruch aus dem „Postillon von Lonjumeau" in Anwendung zu bringen: „Sie haben eine Million in ihrer Kehle!"

Das Musikcomité des Nordöstlichen Sängerbundes hat für das diesen Sommer in New-York stattfindende zwölfte Sängerfest folgende Preislieder gewählt: Herbeck, „Frühling und Liebe", Reiter, „Waldeszauber", Ehrich, „Das dunkelgrüne Laub".

Das fünfte Concert der Philharmonischen Gesellschaft hatte folgendes Programm: Symphonie No. 4 von Beethoven, Concert Dmoll von Rubinstein (Frl. Krebs), „Hochland"-Ouverture von Gade, Scherzo aus „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, Piano und schliesslich „Tasso", symphonische Dichtung von Liszt. Frl. Krebs spielte meisterhaft, ich glaube diese Leistung als die beste der uns von der Künstlerin bis jetzt gebotenen bezeichnen zu können. Die Orchesternummern wurden, wieder einige verfehlte Temponahmen, besonders im „Tasso", abgerechnet, der Gesellschaft würdig ausgeführt.

Die Deutsche Oper hat nun endlich „Lohengrin" herausgebracht. Orchester, Sänger, Chor und — was Decorationen betrifft — Direction hatten ihr Möglichstes geleistet. Auf dem New-Yorker Stadttheater wurde noch nie eine Oper so glänzend gegeben. Der Erfolg war oder ist vielmehr beispiellos, Wagner hat die Saison gerettet. Die Oper wird seit etwa vierzehn Tagen so oft gegeben, als es die Kraft der Sänger gestattet, nämlich fünfmal in der ersten Woche, und wird jetzt die elfte Vorstellung angekündigt, wobei noch zu bemerken ist, dass die Theilnahme des Publicums sich entschieden steigerte und die zehnte Aufführung eine der besuchtesten war. Auch hier wurde nach Leipziger Art zwischen zwei Wagner-Vorstellungen Offenbach's „Schöne Helena" gegeben, und wie in Leipzig war das Haus leer. Der Darsteller des Lohengrin, Habelmann, sang auch den Paris in letztgenannter Oper, leider beglückte uns die Elsa, Frau Louise Lichtmay, nicht als Schöne Helena. Schliesslich muss ich, ehe ich mich von der Oper abwende, noch erwähnen, dass dem Capellmeister des Stadttheaters, Hrn. Adolph Neuendorf, wohl allein das Verdienst zukommt, die Aufführung des „Lohengrin" möglich gemacht zu haben; derselbe leitete mit der grössten Umsicht und aufopferndster Hingebung sämmtliche Chor-, Soli- und Orchesterproben und bewies sich als ein tüchtiger, ja hervorragender Dirigent.

In dem vom hiesigen Orchesterverein „Aschenbrödel" letzlich gegebenen Concerte zeichneten sich besonders Frl. Marie Krebs (Esdur-Concert von Liszt) und Wenzel Kopta (Gesangsscene von Spohr und Violinromanze Op. 40 von Beethoven) aus. Besonders errang Hr. Kopta reichen, wohlverdienten Beifall.

Der bekannte Pianist Charles Wehle hält sich augenblicklich hier auf, hat sich jedoch noch nicht öffentlich hier hören lassen. Hr. Dr. L. Damrosch ist glücklich hier angekommen. Derselbe wird Ende April in einem grossen vom Gesangverein „Arion" arrangirten Orchesterconcerte als Dirigent, Componist und Violinvirtuose hier sein Debut machen. In meinem nächsten Briefe werde ich Ihnen darüber berichten. Hugo Bussmeyer.

Stettin.

Seit meinem letzten Ihnen übersandten Berichte vom 1. December 1870, dem dieser zweite als Fortsetzung und Schluss zu folgen bestimmt ist, hat sich auch in unserer Stadt, wie wohl überall, die musikalische Physiognomie einigermaassen belebt und vortheilhaft verändert. Wenigstens gilt dies von einer grossen Anzahl von Wohlthätigkeits- und auch von wirklichen Künstlerconcerten, die sich sämmtlich eines guten Erfolges und zahlreichen Besuches zu erfreuen hatten. Zuerst muss hier eines Concertes gedacht werden, welches die jugendliche Pianistin Laura Kahrer hierselbst veranstaltete. Nachdem sich die hochbegabte, liebenswürdige Künstlerin schon vor einigen Monaten hierselbst in mehreren Concerten, die von dem glänzendsten Erfolge begleitet gewesen, hatte hören lassen, war sie zum zweiten Male künstlerisch entwickelter, reifer und auch technisch vollendeter zu uns zurückgekehrt. In der kurzen Zeit von nur wenigen Monaten war es ihr vergönnt gewesen, unter der Leitung unseres berühmten Altmeisters Liszt, tiefere Blicke in das innerste Wesen der Kunst zu werfen und ihr Programm um einen erstaunlichen Zuwachs zu bereichern. Nur eine allseitig entwickelte künstlerische Begabung darf sich in einem so zarten jugendlichen Alter solcher Blüthen und Früchte rühmen. Entspricht die durchgebildete Technik, die Energie und unermüdliche Kraft des Anschlags, die Sauberkeit und klare Durchsichtigkeit der kleinsten und grössten Passagen in hohem Grade den Anforderungen, welche das neunzehnte Jahrhundert an das praktische Virtuosenthum stellt, so gewinnt das Spiel der Künstlerin noch eine ungleich höhere Bedeutung durch den sinnigen Ernst der Auffassung, durch die jugendlich schwellende und aus der Tiefe des Gemüths hervorquellende Empfindung, die ohne Zagen und Befangen den Weg zum Herzen der Empfangenden zu finden weiss. Und so riesengross und bewunderungswürdig in seiner majestätischen Gestalt auch der Chimborasso der modernen Virtuosität dem musikalischen Publicum erscheinen mag — immer doch kann es in innerster Seele nur berührt, ergriffen und entzückt werden, wenn das Herz zum Herzen spricht und der Künstler es versteht, um mit den Worten des Dichters zu reden, mit „urkräftigem Behagen und aus der Seele dringender, Herz zu Herzen zwingender Tonrede die Herzen aller Hörer zu füllen". Gerade in dieser Beziehung steht uns Laura Kahrer als eine der begabtesten Repräsentantinnen in der vordersten Reihe des weiblichen Virtuosenthums, das, wie es den Anschein gewinnt, eine neue, bedeutungsvolle Epoche in der Geschichte des modernen Virtuosenthums beginnen soll. Möge durch goldene, glückliche, von Erdenqual und Menschenweh unberührte Tage die Laufbahn der Künstlerin ihrem einstigen Ziel und ihrer Vollendung entgegeneilen! Von hier begab sich die Künstlerin nach Warschau und von dort nach Petersburg, wo ebenfalls, wie wir gehört haben, ihren Leistungen die wärmste und ungetheilteste Anerkennung zu Theil geworden ist. Das Programm beider Concerte, in deren einem sie von Fräulein Schwencke hierselbst, einer jungen stimmlich und dramatisch begabten Dame, die sich ebenfalls seit Kurzem der Bühnenlaufbahn gewidmet hat, unterstützt wurde, bot als besonders interessante Nummern die grosse Cmoll-Sonate Op. 111 von Beethoven, Schubert's grosse Ddur-Sonate, den Mephisto-Walzer von Liszt. Noch eine andere Pianistin, Fräulein Lindberg aus Helsingfors, erschien vor einigen Wochen zum ersten Male in der musikalischen Arena unserer Stadt. Einer der bevorzugtesten Schülerinnen Tausig's hatte die Kritik in Berlin warmes Lob und hohe Anerkennung gespendet, die übrigens auch hier in einem leider nur spärlich besuchten Concerte ihren ungeschminkten Ausdruck fand. Im Besitze einer fast makellosen Technik und eines reichlich entwickelten dynamischen Vermögens erscheint die noch jugendliche Künstlerin berufen, nach dem Gewichtigsten ihre Hand auszustrecken, und die Art ihres Vortrags empfahl sich zunächst durch die ernste, würdevolle, von allem virtuosen Flitterstaat entkleidete Hingabe, durch die Gediegenheit und Treue, welche sie zu den mannichfachen Aufgaben ihres Programmes brachte. Verdient in dieser Beziehung ihre Leistung gewiss das höchste Lob, so zeigte sich dagegen auf der anderen Seite die eigentliche künstlerische Individualität noch nicht überall zur selbstschöpferischen, d. h. aus der Tiefe der Empfindung und dem Augenblick selbst die Inspiration schöpfenden Thätigkeit entwickelt. Diese zu gewinnen, wird indessen der begabten Künstlerin in Kurzem gelingen. Zum Vortrag hatte dieselbe vorzugsweise Werke aus der classischen Periode gewählt, die Kreutzer-Sonate von Beethoven, Stücke von Schubert, Chopin, Bach, ausserdem eine Rhapsodie von Liszt und eine Sonate von Rubinstein für Clavier und Violine. Hr. Kammermusicus Struss aus Berlin unterstützte die Concertgeberin in der Beethoven'schen und Rubinstein'schen Sonate, sowie durch den seelenvollen Vortrag der Gesangsscene von Spohr. Wir hoffen der jungen talentvollen Künstlerin recht bald wieder zu begegnen und meinen, dass es ihrem durchaus ernsten und gediegenen Streben bald gelingen werde, ihren künstlerischen Ruf in der musikalischen Welt zu begründen. — Von der im grösseren Maassstabe für unsere Stadt schon vor einigen Monaten projectirten und lange Zeit vorher vorbereiteten dreitägigen „Beethoven-Feier" musste

leider, hauptsächlich auch, weil die brauchbaren Orchesterkräfte gänzlich fehlten, in Folge der ungünstigen Zeitverhältnisse Abstand genommen werden. Mit Ausnahme einiger in hiesigen Privatkreisen veranstalteten Feierlichkeiten konnte auch das hiesige Publicum leider von diesem wichtigsten Feiertage in der musikalischen Kunstgeschichte keine weitere Notiz nehmen. Nur der Stettiner Gesangverein unter Leitung seines verdienstvollen Dirigenten, des Musikdirectors Hrn. Dr Lorenz, wollte es sich nicht nehmen lassen, eine Beethoven-Feier in der Aula des hiesigen Gymnasiums zu veranstalten. Dieselbe fand am 21. December statt und verlief in durchaus würdiger und geschmackvoller Weise. Mit Rücksicht auf die fehlenden Orchesterkräfte hatte sich das Programm aus kleineren Werken des grossen Tonmeisters zusammengesetzt: „Benedictus“ aus der Ddur-Messe, Romanze in Fdur für Violine (gespielt von Hrn. Förster), Lieder: „Neues Leben“ und „Adelaide“, gesungen von Hrn. Kabisch; Arie: „Abscheulicher“ aus „Fidelio“, gesungen von Fräulein Schwencke, Cdur-Sonate (Op. 53), gespielt von Hrn. Dr. Krause, und Bdur-Quartett, gespielt von dem Wild'schen Quartett. Zum Schluss: Chorlied: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“. Im Theater wurde der „Fidelio“ zur Feier des Tages aufgeführt. Der Stettiner Musikverein veranstaltete ausserdem noch drei Concerte, in deren erstem Schumann's „Paradies und Peri“ (Peri: Frau Holländer aus Berlin) und in deren letztem Händel's „Frohsinn und Ernst“ und kleinere Sachen, darunter ein Psalm von Dr. Lorenz, in meisterhafter Weise zur Aufführung gelangten. Die Leistungen und Fortschritte des erst seit einigen Jahren unter der Leitung des Hrn. Dr. Lorenz hierselbst bestehenden Musikvereins sind durchaus erfreulicher Art, und muss sowohl der umsichtigen und einsichtsvollen Leitung des Dirigenten, wie dem wackeren, emsigen Fleisse der Sänger und Sängerinnen volle Anerkennung gezollt werden. In einem anderen Concerte ferner, das in der Aula des Gymnasiums stattfand, gelangten eine Novität, „Die Wasserfee“ von Rheinberger, „Die Glocke“ von Romberg und Hymne von Mendelssohn zur Aufführung. Ausserdem spielte Hr. Pianist R. Seidel die Edur-Sonate von Beethoven mit gewohnter und hierselbst oft bewunderter Meisterschaft. Unter den sogenannten Wohlthätigkeitsconcerten sind vorzugsweise noch zwei zu erwähnen, deren eines in der alten Loge und deren zweites im Saale des neuen Militärcasino stattfand. Der materielle Ertrag beider Concerte vermochte den so oft gerühmten und bethätigten Wohlthätigkeitssinn unserer Stadt aufs Neue in das hellste Licht zu stellen. In dem einen wie dem anderen Concerte war es, was die Anordnung des Programmes anbetrifft, entschieden mehr auf das multa wie auf das multum abgesehen, was übrigens in Concerten solcher Art, wo ausserdem eine Menge dilettantischer Kräfte unserer Stadt zur Verwendung gelangten, nicht eben gerügt werden soll. In dem zweiten dieser Concerte wirkten unsere Primadonna, Fräul. Wilde, und die HH. Seidel, Dr. Krause, die ein Stück für 2 Flügel, eine Improvisata von Reinecke vortrugen, mit. Ausserdem brachte das Programm eine Novität: „Barbarossa's Erwachen“, Gedicht von L. K., componirt in Balladenform von Dr. Krause, und mit sinnigem Verständniss von Hrn. Kabisch vorgetragen. Den Schluss des Concertes bildete das hiesigen Ortes schon mehrfach mit grossem Beifall aufgenommene „Kaiserlied“ für Chor und Orchester von Kossmaly. Von auswärtigen Künstlern, die doch von Zeit zu Zeit vom hohen Kothurn der Residenz herabblicken auf die vollen, oder sich hoffentlich füllenden Concertsäle der Provinz, waren nicht diejenigen erschienen, die uns in unserer musikalischen Bedrängniss das Heil hätten bringen können. Wenigstens liegt für uns keine besondere Nöthigung vor, der ziemlich dürftigen und armseligen Kunstgaben zu gedenken, zu deren Genuss Hr. Woworski, Hr. Berndal und Fräul. Kempner (an Stelle des ursprünglich verheissenen Fräul. Grossi) das hiesige Publicum einluden. Letztere besitzt eine biegsame und wohlgeschulte Coloraturstimme, gute Tonbildung und reine Intonation und erntete reichlichen Beifall durch den Vortrag der Arie aus dem „Barbier von Sevilla“ und zweier Lieder. Die in der Mitte des Programmes sich entladenden Kriegsraketen von Conradi für Orchester zündeten — wir dürfen es mit Stolz sagen — bei keinem Theile des versammelten Publicums, und dürften durch diese gesinnungstüchtige Haltung unsere Gäste aus der Residenz vielleicht in Zukunft vor Gewährung ähnlicher sybaritischer Kunstgenüsse gewarnt sein. Am Charfreitage fand in der hiesigen Jacobikirche ein von dem Organisten derselben, Hrn. Dr. Lorenz, veranstaltetes geistliches Concert statt, in welchem Theile aus der Graun'schen Passion, einzelne Solovorträge und Theile aus der Matthäus-Passion von Bach, dazu eine stimmungsvolle Composition von Lorenz, ein Trauergesang für Orgel und Orchester, zu Gehör gebracht wurden. — Werfen wir endlich noch einen flüchtigen Blick auf die Oper, so haben wir es hier nicht gerade mit bemerkenswerthen Vorgängen zu thun. Von den Mitgliedern, deren wir schon damals gedachten, behaupteten sich Fräulein Milde (Primadonna) und Hr. Hagen (Tenor) fast ausschliesslich in der Gunst des Publicums und fanden in einer langen Reihe künstlerischer Leistungen die verdienteste Anerkennung. Beide sind, wie wir hören, auch für die nächste Wintersaison gewonnen worden. So sehr wir indessen die erprobte Tüchtigkeit und Bühnenroutine, den Fleiss und das emsige Streben des Hrn. Hagen zu rühmen Gelegenheit hatten — sein Rollenkreis ist doch einmal auf gewisse Grenzen angewiesen, die zu überschreiten ihm sowohl sein Alter, als auch die Natur seines Organs, das nur der heroischen Aufgabe noch gewachsen erscheint, verbieten. Jedenfalls ist der Gewinn eines zweiten, und zwar ausschliesslich lyrischen Tenors eine unbedingte Nothwendigkeit. Das Repertoire bewegte sich in den allgemein üblichen Wiederholungen: Meyerbeer, Nicolai, Auber, Verdi, Weber, Beethoven, Donizetti, Offenbach waren die Spender der guten und allerdings auch bösen Kunstgaben. Der Vergessenheit entrissen ging Marschner's „Hans Heiling“ hier zum ersten Male mit gutem Erfolge in Scene, und von Novitäten trieb Offenbach's unbeschreiblich sinnloser „Kakadu“ sein Unwesen. Hr. Betz aus Berlin gastirte als Wolfram und als Don Juan. Ersterem drücken wir von Herzen die Hand, denn der Sänger bietet hier nach jeder Richtung hin sein Bestes; zu letzterem vermochten wir in kein Verhältniss zu treten und finden wir, dass Rollen dieser Art dem Naturell der Stimme nicht gerade willkommenen Vortheil bieten. Fräul. Mila Röder trat ausserdem als Rosine auf und Frau Koch aus Breslau als Margarethe und im „Kakadu“ mit gutem Erfolge. Wenn die abgeschiedenen Seelen aller der durch Offenbachiana zu Tode Gemarterten und Gequälten dermaleinst in jener Stunde, welche den Geist vom Körper trennt, sich zu Häupten des scheidenden Componisten versammeln werden, — an welchem blutigen Gladiatorenspiele wird dann diese Seele noch ihre letzte Kraft erproben müssen!

Dr. K—e.

Kürzere Correspondenzen.

Frankfurt a. M. Am 4. April gab der Philharmonische Verein sein zweites Concert. Die Zahl der Concerte dieses Vereins wechselt je nach den vorherrschenden Verhältnissen und der Thätigkeit seiner Mitglieder. Da dieselben meist Dilettanten sind, so mochte der Dirigent Mars wohl manche derselben zum grossen Kriegsconcert nach Frankreich dirigirt haben und dadurch einige Einbusse in der Heimath entstanden sein. Das Programm des Abends ist als ein recht gewähltes und die Zuhörer anziehendes zu bezeichnen; auch der Ausführung muss das beste Lob zugesprochen werden, denn sie erhob sich dieses Mal entschieden über die Grenze des Dilettantismus. Die Ouverturen „Im Hochland“ von Gade und zu „Preciosa“ wurden mit Genauigkeit, Schwung und Ausdruck wiedergegeben, ebenso sicher und stimmungsvoll die beiden Sätze der unvollendeten Hmoll-Symphonie von Schubert. Mit dem Dmoll-Concert für Violoncell von Goltermann und einer Sarabande und Gavotte von Bach erfreute Hr. F. Klesse, erster Violoncellist des Theaterorchesters, das Publicum. Sein Spiel zeichnet sich durch Ton, reine Intonation und technische Gewandtheit vortheilhaft aus. Unser fleissiger Capellmeister Goltermann hat nicht Ursache, sich als Componist zu beklagen. Irre ich nicht, so wurden seine sämmtlichen Concerte diesen Winter hier gespielt. Ihre mehr in der Form von Concertinos gehaltene Kürze, ihre treffliche Spielbarkeit, ihre dankbare Melodik machen auf den Zuhörer einen angenehmen Eindruck. Die Sängerin des Abends war Frau Barnay-

Kreutzer. Ihr Gemahl, als erster Mime hier thätig, brachte in seiner Gattin eine sehr anerkennenswerthe Gesangskraft uns zu. Schade, dass die Dame bis jetzt noch nicht fest für die Oper gewonnen ist. Sie bewährte sich durch Vortrag, reiche Stimmmittel und gute Schule in der Wiedergabe der Titus-Arie „Feurig eil ich zur Rache", sowie in Liedern von Schumann. Erwähnen wir nach Besprechung des Concertes noch besonders das strebsame und unverdrossene Wirken des Vereinsdirigenten Hrn. F. Friederich. — Mit der am Charfreitag, den 7. April, stattgehabten Aufführung der Johannes-Passion beschloss der Cäcilienverein seine winterliche Wirksamkeit. Nichts weniger aber als kalt sind seine Leistungen zu bezeichnen; im Gegentheil, es strömt aus ihnen eine Wärme, eine Lebendigkeit und Thatkraft, dass das stets massenhaft versammelte Auditorium mit grösster Erhebung und sympathischer Stimmung denselben sich zugeneigt fühlt. Wer den Cäcilienverein hier gehört hat, wird das Urtheil nicht übertrieben patriotisch finden, dass er nach Richtung und Ausführung wenige seines Gleichen hat. Die in allen Theilen gelungene Wiedergabe des Bach'schen Meisterwerkes bezeugte es aufs Neue. Wie schon längst die Matthäus-Passion, sitzt nun auch die in manchen Momenten noch genialer erfundene Johannes-Passion bei unseren Sängern so fest, dass sie jederzeit auch ohne Probe fertig aufgeführt werden könnte. Die Solosänger waren die Damen Thomas von hier und Adele Assmann von Barmen, die HH. Otto von Berlin und Schulze von Hamburg, sowie unser immer schlagfertiger, wackerer Dr. Ohlenschlager. — Das Benefizconcert der beiden Herren Capellmeister am ersten Ostertage im Theater war ich leider nicht in der Lage zu besuchen. Der grösste Theil unserer dramatischen Zierden wirkte dabei mit; auch Concertmeister Heermann mit einer Phantasie von Vieuxtemps. Der zweite Theil brachte die lange nicht hier dargestellte „Wüste" von Felicien David. Das Publicum soll sie im Allgemeinen trocken und langweilig gefunden haben, einzelnen darin erscheinenden anmuthenden Oasen indess gerecht werdend. — Von noch einem Concert kann ich Mittheilung machen, von einem Orgelconcert, welches der Organist Hr. Heinrich Gelhaar am 25. April zum Besten der verwundeten und erkrankten Krieger in der Katharinenkirche veranstaltete. In Anbetracht der verschiedenen Milliarden in spe sollte man ein solches Zweckconcert nicht mehr für ganz an der Zeit halten (?), indess bei der Seltenheit von Orgelconcerten möchten wir es gerade nicht gemisst haben, denn ein oder das andere Werk von Bach kommt dabei zum Vorschein, und zu selten doch bequemen sich die Organisten beim Gottesdienst zum Vortrag derselben. Hr. G. hatte sich Toccata und Fuge in Dmoll von Bach gewählt und brachte letztere durch Wahl von Tempo und der Registrirung zu verständlicher Geltung. Die übrigen Orgelstücke bestanden in einem Andante religioso und der Sonate Fmoll von Mendelssohn, sowie der Fuge No. 2 über den Namen Bach von Schumann. Verbindet Hr. G. eine fortgesetzte Sorgfalt in Ausbildung des guten Geschmackes mit seiner bereits erlangten technischen Fertigkeit, so wird er zum Ziel eines bedeutenden Organisten gelangen. Die Ausfüllnummern bestanden in einem, vom hiesigen Kirchengesangverein gesungenen und recht schön erfundenen „Ave regina" des Dirigenten D'Ester, dem „Laudate Dominum" für Sopransolo (Frau Dr. Schenk) und Chor von Cherubini und dem Offertorium „Quis te comprehendat" in Es mit obligater Violine (Hr. Renner) von Mozart. Auch Hr. Klesse trug zwei Stücke für Violoncell von Bach vor. Die Begleitung obiger Chöre durch die Orgel (statt Orchester) hätte der Natur des Instrumentes nur besser angepasst werden müssen. Nach der Beschaffenheit des geringen Besuches dieses Concertes dürfte die Einnahme eher Wunden geschlagen als geheilt haben. — Mein werther Freund Gustav Flügel hat ein gar schönes Lied componirt über die Worte „Alles muss ein Ende haben"; der Wahrheit dieses Spruches müssen bei herannahendem Frühling auch die Winterconcerte verfallen, und gibt es keine Concerte mehr, so schweigt bis auf Wiedersehen im Herbst auch der ergebenst unterzeichnete Frankfurter Berichterstatter H. H.

Hamburg, 24. April. Am 21. d. M. gab der hiesige unter Leitung des Hrn. C. Voigt stehende Cäcilienverein im grossen Saale des Conventgartens sein drittes Abonnementconcert, dessen Programm Mendelssohn's 115. Psalm, Schumann's Adventlied (Sopransolo, Chor und Orchester), Hiller's „O weint um sie" (Solo, Chor und Orchester), Haydn's Ddur-Symphonie No. 4 und kleinere a capella-Chöre von R. Succo, John Bennet (16. Jahrhundert), A. Walter, Mendelssohn u. A. enthielt. Chor und Orchester boten Leistungen von jener Güte, die wir an ihnen gewohnt sind. Als Solisten wirkten in dem Concert Frl. Marie Falkner aus Berlin und die HH. Puls und Ad. Schulze von hier mit. Der Letztere sang wieder meisterlich. Hr. Puls schien durch Befangenheit an der freien Entfaltung seiner Stimmmittel gehindert zu sein. Frl. Falkner vermochte zwar auch nicht die ihr zufallenden Aufgaben durchaus befriedigend zu lösen, erwarb sich jedoch durch den sinnlichen Wohlklang ihrer jugendlich frischen Sopranstimme die Sympathie der Hörer. Der pecuniäre Ertrag des übrigens gut besuchten Concertes soll zum Besten der deutschen National-Invalidenstiftung verwendet werden. ff.

Regensburg. Mit dem 1. Mai schliesst unsere Theatersaison. In dem Abschiedsconcert unseres nach Riga abgehenden Capellmeisters Hrn. Ruthardt wurde uns aber noch ein seltener Genuss zu Theil, indem R. Wagner's Kaiser-Marsch auf eine Weise zur Aufführung kam, welche ebensowohl den Componisten, wie das Werk, den Dirigenten und die Ausführenden ehrt. Das Theaterorchester war durch ein sehr ansehnliches Contingent anderer Musiker und vieler Dilettanten verstärkt, wir sahen sogar zu unserem grössten Erstaunen an Violin- und Violoncellpulten einige geistliche Herren. Die Composition wurde mit ungetheiltem, warmem Beifall aufgenommen, und ist der Wunsch nach baldiger Wiederholung ein allgemeiner. Mit Mozart's Gmoll-Quintett machte uns Hr. Ruthardt das Vergnügen, ihn auch noch einmal als Violinisten bewundern zu können. Unser sonst bei derartigen Kammermusikstücken so kaltes Publicum hat ihm durch seine Beifallssalven genügend kundgethan, wie es seine Künstlerschaft zu schätzen weiss. — Mit Liedervorträgen von Spohr, Meyerbeer, Schumann, Ruthardt und Hill illustrirten Hr. und Frau Grebe den Abend aufs angenehmste. P.

Concertumschau.

Breslau. Bilse's 4. Concert am 8. Mai: Dmoll-Symphonie von R. Schumann, „Sommernachtstraum"-Ouverture von Mendelssohn etc. — Bilse's 5. und letztes Concert ebenda am 9. Mai: „Oberon"-Ouverture von Weber, Variationen aus dem Kaiser-Quartett von Haydn (ausgeführt von 32 Personen), Ouverture zur „Stummen von Portici" von Auber, „Tannhäuser"-Ouverture und Kaiser-Marsch von R. Wagner etc. — Symphonieconcert der Breslauer Concert-Capelle am 12. Mai: Militär-Symphonie (Gdur) von Haydn, „Sommernachtstraum"-Ouverture von Mendelssohn etc.

Christiania. 1. Abonnementconcert des sich um das öffentliche Musikleben dieser Stadt verdient machenden Hrn. Ed. Grieg: „Abenceragen"-Ouverture von Cherubini, Ddur-Symphonie von C. P. E. Bach, „Agnete und die Meermädchen", für Solo, Frauenchor und Orchester von Gade, Chöre aus Wagner's „Lohengrin", Violinsoli von Bach (Chaconne) und Beethoven (Romanze in Gdur), vorgetragen von Hrn. G. Böhn. — 2. Abonnementconcert (Beethoven-Feier) desselben: Prolog von J. Lie, 7. Symphonie, Musik zu „Egmont" und Chorphantasie Op. 80 von Beethoven. — 4. Abonnementconcert desselben: Ddur-Symphonie von Haydn, Anthems für Chor und Orchester von Händel, Chöre aus „Lohengrin" von Wagner, Clavierconcert in Amoll von Ed. Grieg (Frl. Erika Lie).

Darmstadt. 4. Concert zum Besten des Wittwen- und Waisenfonds der grossherzogl. Hofmusik unter Leitung des Hofcapellmeister Hrn. Nesvadba und Mitwirkung der Kammersängerin Fr. Lederer-Uhrich, sowie der HH. Hofsänger Dr. Pokh, Violinvirtuos Rob. Heckmann und Hofpianist Aug. Scheuermann: 9. Symphonie (Satz 1—3) von Beethoven, Kaiser-Marsch von Wagner, Vocalsoli von Schumann, Händel, W. Lenz, C. Matys und Bériot, Violinsoli von Bach, Bruch (Concert) und Bazzini (Concertstück), Claviersoli von Beethoven, F. Büchler und A. Scheuermann.

Frankfurt a. M. 3. Concert des Rühl'schen Gesangvereins am 15. Mai: Requiem Op. 148 von Schumann (zum ersten Mal),

Cantate „Gottes Zeit“ von J. S. Bach, Psalm 114 von Mendelssohn, „Sturm“-Chor von J. Haydn.

Hamburg. Grosses Concert im Stadttheater, gegeben von Capellmeister C. Dumont am 17. Mai: „Columbus“-Symphonie von Abert, „Anakreon“-Ouverture von Cherubini, Kaiser-Marsch von R. Wagner etc. — Trauer- und Siegesfeier in der St. Michaeliskirche am 23. Mai: Requiem von Mozart, Dettinger Te Deum von Händel.

Heidelberg. 6. Abonnementconcert des Instrumentalvereins: Pastoralsymphonie von Beethoven, Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Mendelssohn, Vocalsoli (Frau Werther), Violinsoli (Hr. Zajic).

Magdeburg. Musikabend des Tonkünstlervereins am 5. Mai: 2. Sonate für Pianoforte und Violoncell von G. Rebling, Quintett Op. 53 von Spohr etc.

Mainz. 4. Symphonieconcert unter Leitung des Capellmeisters Hrn. F. Lux: Ouverture zum „Kathchen von Heilbronn“ von F. Lux, 3. Symphonie von Spohr, Violinsoli von Beethoven (Concert, 1. Satz), Bach (Air) und Schumann (Abendlied), vorgetragen von Hrn. Aug. Wilhelmj, Lieder von Schubert.

Meiningen. 9. Abonnementconcert: 1. Symphonie von Gade, „Friedensfeier“-Festouverture von Reinecke, Clavierquintett von Schumann, Kaiser-Marsch von Wagner.

Nürnberg. Production des Männergesangvereins am 5. Mai: 1) Jubel-Ouverture von Weber. 2) Männerchöre: a) „Sturmbeschwörung“ von Dürrner; b) „Noch ist die blühende goldne Zeit“ von Perfall. 3) „Schön Ellen“ von Bruch. 4) Hmoll-Symphonie von F. Schubert. 5) Lieder mit Clavier von Schumann und Liebe. 6) Waldchor aus „Der Rose Pilgerfahrt“ von Schumann. 7) „Das Lied vom deutschen Kaiser“, für gemischten Chor und Orchester von M. Bruch. 8) Kaiser-Marsch von R. Wagner.

Wien. Letztes Quartett Hellmesberger: Bdur-Quartett von Haydn, Gmoll-Claviertrio von Rubinstein, Quartett Op. 130 von Beethoven.

Wiesbaden. 1. Concert des Cäcilienvereins: „Ein deutsches Requiem“ von Brahms, Maurerische Trauermusik von Mozart.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Hr. Schmidt vom Leipziger Stadttheater eröffnete am 7. d. M. im hiesigen Opernhause als Graf Luna („Troubadour“) sein von uns bereits erwähntes Gastspiel und setzte dasselbe am 8. („Margarethe“) und 10 d. M. („Hugenotten“) fort. Neben dem Genannten trat noch Hr. Walter aus Wien zu wiederholten Malen auf. Um die durch den Fortgang der HH. Niemann und Betz unterbrochenen „Meistersinger“-Vorstellungen wieder aufnehmen zu können, ist ausser dem schon genannten Hrn. Walter (als Walther von Stolzing) noch Hr. Thelen vom Stadttheater zu Hamburg für die Partie des Hans Sachs gewonnen worden. Am 14. d. M. eröffnete Frl. Berger vom landschaftlichen Theater zu Linz als Margarethe („Faust“) im Opernhause ein Gastspiel. Im Réuniontheater debutirten am 11. d. M. Frl. Marg. Rivière vom Stadttheater zu Cöln als Lady Harriet und Hr. Löwe aus Stettin als Lord Tristan in „Martha“. — **Breslau.** Ausser Frl. Roeder, die am 7., 9. und 12. weiter gastirte, traten im Stadttheater als Gäste noch auf Hr. Ucko vom Stadttheater zu Hamburg (am 8. als Manrico, am 11. als Raoul und am 13. als Eleazar), Hr. Ganzemüller vom Stadttheater zu Bremen (am 9. als Figaro und am 13. als Cardinal in der „Jüdin“) und Frl. Marie Löscher aus Wien (am 8. als Leonore im „Troubadour“ und am 13. als Recha in der „Jüdin“). Im Lobe-Theater gastiren nach wie vor die Damen Nittinger, Richter und Schmidt und die HH. Stephan, Hampl und Witte in Offenbach'schen Operetten. — **Frankfurt a. M.** Frl. Slevogt trat am 7. d. M. nochmals als Urbain in den „Hugenotten“ auf. Die Valentine in der genannten Oper wurde von Frl. Paumgartner aus München gegeben. Ausserdem sang dieselbe Dame noch am 9. und 11. d. M. die Margarethe („Faust“). Im Thalia-Theater eröffnete am 13. d. M. Frl. Arnau, erste Operettensängerin vom Stadttheater zu Hamburg, ein längeres Gastspiel. Ende dieses Monats trifft der grossherzogl. mecklenburgische Hofopernsänger Hr. Carl Hill aus Schwerin hier ein, um im Stadttheater einige seiner Glanzrollen vorzuführen. — **Graz.** Der königl. sächs. Hofopernsänger Hr. Joseph von Witt (Fileck von Wittinghausen) eröffnete am 9. d. M. als Edgardo („Lucia“) im hiesigen Landestheater mit gutem Erfolg einen längeren Gastrollencyklus. — **Hamburg.** Frl. Lina Mayr trat in der vergangenen Woche noch mehrmals im Thalia-Theater auf. — **Königsberg.** Hofopernsänger Niemann ist zu einem Gastspiele hier eingetroffen. — **Magdeburg.** Am 7. d. M. begann Hr. Th. Wachtel jun. mit dem bei ihm wie bei seinem Vater unvermeidlichen „Postillon von Lonjumeau“ ein längeres Gastspiel, welches er am 11. („Troubadour“) und 13. d. M. („Martha“) fortsetzte. Neben ihm gastirte hier noch Frau Harditz vom Hoftheater zu Dessau (am 9. und 13.) und die HH. Pfeiffer (am 11.) und Uttner aus Zürich (am 13.). — **Mannheim.** Frl. Stehle hat ihr hiesiges Gastspiel plötzlich abgebrochen, da sie auf Wunsch des Königs von Bayern in München als Elsa auftreten musste; sie wird dasselbe jedoch Ende dieses Monats wieder aufnehmen. — **Pest.** Hr. Louis von Bignio aus Wien wird hier zu einem Gastspiel im Nationaltheater erwartet. — **Prag.** Im deutschen Landestheater eröffnete Hr. Betz aus Berlin am 10. d. M. („Wilhelm Tell“) seine hiesigen Darstellungen und führte dieselben am 13. („Afrikanerin“) fort. Im czechischen Nationaltheater gastirt seit einiger Zeit Frl. Ella Ricci vom Prinz Humbert-Theater zu Florenz. — **Stuttgart.** Am 7. und 14. d. M. trat der kgl. preuss. Kammersänger Hr. Th. Wachtel als Chapelou resp. Manrico im hiesigen Hoftheater auf. — **Triest.** Frl. Caroline Schmerhofsky, eine Schülerin des Wiener Musikconservatoriums, ist auf fünf Jahre an die hiesige Oper engagirt worden. — **Weimar.** Nachdem Hr. Hallermayr aus Cöln am 10. d. M. noch im „Fra Diavolo“ aufgetreten war, beschloss er am 14. in den „Hugenotten“ sein hiesiges Gastspiel. In letzterer Oper trat ausserdem noch Frau Peschka-Leutner aus Leipzig als Gast auf. — **Wien.** Frl. Zimmermann aus Dresden beendete am 9. d. M. („Holländer“) ihre hiesigen Darstellungen. Tags darauf eröffnete Hr. Sontheim sein Gastspiel als Eleazar in der „Jüdin“ und setzte dasselbe am 13. als Masaniello in der „Stummen“ fort; ähnliche Fortsetzungen sind auch von Hrn. Adams und den Damen Frl. Löffler und Singer zu melden. Im Theater an der Wien gab die italienische Operngesellschaft des Impresario Pollini am 8., 10., 12. und 15. d. M. fernere Vorstellungen.

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 13. Mai: „Credo“ und „Sanctus“ aus der Vocalmesse von M. Hauptmann. — b) Nicolaikirche am 14. Mai: „Aus der Tiefe rufe ich“ von Richter. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 7. Mai: 1) „Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzet“ von M. Hauptmann. 2) „Treuer Heiland! durch deines theuern Blutes Opfertod“ nach Cordans von H. Giehne. (Nachträglich: Am 23. April als No. 2. „Lob und Preis sei Gott dem Vater“ von Joh. Seb. Bach.) — **Chemnitz** a) St. Johanniskirche am 14. Mai: Chor („Barmherzig ist der Herr und gnädig“) aus dem Oratorium „Das Weltgericht“ von Fr. Schneider. Am 18. Mai: „Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name“, Chor a capella von A. Mühling. — b) St. Jacobikirche am 14. Mai: „Unser Vater“, Chor a capella von H. Rink. Am 18. Mai: Schlusschor („Welten singen Dank und Ehre“) aus dem Oratorium „Christus am Oelberg“ von Beethoven. — **Dresden.** Kreuzkirche am 13. Mai: 1) „Singet dem Herrn ein neues Lied“, Motette von Jul. Otto. 2) „Domine exaudi“, Graduale von C. G. Reissiger. — **Weimar.** Stadtkirche am 14. Mai: „Wirf dein Anliegen auf den Herrn“, geistliches Lied von Mendelssohn. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 14. Mai: 1) Grosse Messe in E von Joh. Herbeck. 2) Graduale („Quis te comprehendat“, Violinsolo) von Mozart. 3) Offertorium („Insanae et vanae“) von Jos. Haydn. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 14. Mai: 1) Festmesse, 2) Graduale (Basssolo) und 3) Offertorium (Alt- und Hornsolo) von L. Weiss. —

c) Dominicanerkirche am 14. Mai: 1) Messe in B von Mozart. 2) Graduale (Sopransolo) von L. Weiss. 3) Offertorium (Duett in B für Sopran und Alt) von Cherubini. — d) Italienische Nationalkirche am 14. Mai: 1) Messe in Es und 2) Graduale (Sopran- und Violinsolo) von Cyrill Wolf. 3) Offertorium („Ave Maria", Sopransolo) von L. Saar (Capellmeister in Rotterdam). 4) „O salutaris" von J. Krall. — e) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 14. Mai: 1) Messe von R. Führer. 2) Graduale und 3) Offertorium von J. Krall.

Opernübersicht.

(Vom 7. bis 13. Mai.)

Leipzig. Stadtth.: 7. Dornröschen; 9. Jüdin; 12. Fra Diavolo. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 7. Troubadour; 8. Margarethe; 10. Hugenotten; 13. Weisse Dame. Kroll's Th.: 7. Stumme von Portici; 9. Weisse Dame; 10. Martha; 12. Figaro's Hochzeit. Réunionsth.: 9. und 13. Czaar und Zimmermann; 11. Martha. Walhalla-Volks-Th.: 10. Barbier von Sevilla; 11. Schöne Galathea; 12. Waffenschmied. — **Breslau.** Stadtth.: 7. Stumme von Portici; 8. Troubadour; 9. Figaro's Hochzeit; 11. Hugenotten; 12. Fra Diavolo; 13. Jüdin. Lobe-Th.: 7. Orpheus in der Unterwelt; 10. Banditen; 11. Schöne Galathea; 12. Hanni lacht, Hansi weint (Offenbach). — **Dresden.** Königl. Hofth.: 8. Puritaner; 10. Hugenotten; 12. Johann von Paris. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 7. Hugenotten; 9. und 11. Margarethe. Thalia-Th.: 8. und 11. Die Damen der Halle; 13. Pariser Leben. — **Hannover.** Kgl. Hofth.: 7. Maskenball (Auber); 9. Vampyr; 12. Prophet. — **Magdeburg.** Stadtth.: 7. Postillon von Lonjumeau; 8. und 12. Afrikanerin; 11. Troubadour; 13. Martha. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 7. Fliegender Holländer; 10. Alessandro Stradella. — **München.** Kgl. Hof- und Nationalth.: 7. Lohengrin; 10. Richard Löwenherz. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 8. Meistersinger; 10. Wilhelm Tell; 13. Afrikanerin. Czech. Nationalth.: 7. und 11. Banditen (Sommerbühne); 7. Kryspin a kmotra (Luigi e Fred. Ricci); 9. Rigoletto; 12. Martha. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 7. Postillon von Lonjumeau; 11. Lucrezia Borgia. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 7. Tannhäuser; 10. Fra Diavolo. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 7. Hugenotten; 9. Fliegender Holländer; 10. Jüdin; 11. Don Juan; 13. Stumme von Portici. Carl-Th.: 7., 9. und 10. Prinzessin von Trebizonde. Theater an der Wien: 8. und 13. Barbier von Sevilla; 10. und 12. Don Pasquale.

Aufgeführte Novitäten.

Brahms (J.), „Ein deutsches Requiem". (Wiesbaden, Concert des Cäcilienvereins.)

— — Liebeslieder für vier Solostimmen mit Pianoforte. (Aarau, Concert des Cäcilienvereins.)

Brambach (C. J.), „Velleda", für Männerchor, Soli und Orchester. (Aarau, Concert des Cäcilienvereins.)

Gade (N. W.), Streichsextett. (Aarau, Concert des Cäcilienvereins.)

Grieg (Ed.), Clavierconcert in Amoll. (Christiania, 4. Abonnementconcert des Autors.)

Lux (F.), Ouverture zum „Käthchen von Heilbronn". (Mainz, 4. Symphonieconcert.)

Rebling (G.), 2. Sonate für Pianoforte und Violoncell. (Magdeburg, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Reinecke (C.), „Friedensfeier"-Ouverture. (Meiningen, 9. Abonnementconcert.)

Wagner (R.), Kaiser-Marsch. (Meiningen, 9. Abonnementconcert. Breslau, 5. Bilse'sches Concert. Hamburg, Concert des Hrn. Dumont.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 19. Besprechungen (Beethoven-Festschriften von G. Mensch, Franz Wagner, La Mara und Richard Wagner, sowie Compositionen von C. Goldmark [Op. 10 und 18] und Ph. Tietz [Op. 48]). — Berichte und Notizen.

Echo No. 19. Berichte und Notizen. — Beilage: Kritik (Fr. Müller, Die Meistersinger von Nürnberg). — Berichte und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 19. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 20. Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger (Compositionen von H. v. Herzogenberg [Op. 10], H. Schläger [Op. 28] und F. Hiller [Op. 143]).

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Joh. Brahms' „Deutsches Requiem" hat die von uns im Voraus angezeigte Wiesbadener Aufführung bereits Anfang dieses Monats gefunden. Der neue Dirigent des dortigen Cäcilienvereins, Hr. Buths, debutirte mit dieser Vorführung in höchst anerkennenswerther Weise.

* Eine stattliche Reihe neuer F. Liszt'scher Compositionen zeigen im heutigen Inseratentheil die HH. J. Schuberth & Co. an, die diesen Novitäten aber auch zum Theil (wir erinnern an die Partitur der einen Messe) eine ganz musterhafte äussere Ausstattung gegeben haben.

* Richard Wagner bereitet eine Gesammtausgabe seiner Schriften vor.

* Als Ergänzung der in voriger Nummer d. Blts. gegebenen Notiz über Anton Rubinstein theilen wir noch mit, dass derselbe die ihm von dem Directorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien verliehene Stellung in derselben Weise bekleiden wird, wie früher Herbeck, d. h. er wird zugleich Chor- und Orchesterdirigent sein. Der bisherige Leiter des Orchesters, Hellmesberger, bleibt Director des Conservatoriums, während der derzeitige Chordirigent des erstgenannten Instituts, Hr. Frank, sich von nun an ausschliesslich seinem akademischen Gesangverein widmen wird.

* Das 6. Rheinische Bundessängerfest, welches bereits am 17. und 18. Juli vorigen Jahres stattfinden sollte, in Folge des inzwischen ausgebrochenen Krieges jedoch unterbleiben musste, wird nun am 2. und 3. Juli dieses Jahres in Barmen bestimmt stattfinden.

* Am Leipziger Conservatorium der Musik hat des Weiteren auch noch der Componist und frühere Euterpe-Musikdirector Hr. S. Jadassohn Stellung als Lehrer für Theorie und Clavierspiel gefunden, und scheint es nun fast, als sähe man ganz davon ab, die durch Moscheles' Tod erledigte Clavierprofessur durch einen Meister ersten Ranges neu zu besetzen.

* Die grossen Ferien der Berliner königl. Oper werden nicht, wie von mehreren Blättern gemeldet wurde, vom 14. Juni bis 16. Juli, sondern vom 14. Juli bis 16. August dauern. Die diesjährigen Ferien der Wiener Hofoper sind für die Zeit vom 16. Juni bis Ende Juli angesetzt.

* Jos. Strauss' Operette „Indigo" ist am 11. d. M. im Stadttheater zu Graz mit sehr günstigem Erfolge zum ersten Mal in Scene gegangen.

* Jacques Offenbach, der bevorzugte Componist der deutschen Theater, hat seine neueste Operette „Fantasio" der Direction des Theaters an der Wien in Wien zur Aufführung überlassen. Gegenwärtig arbeitet der Unermüdliche an einer „Der schwarze Pirat" betitelten Operette, deren Text er selbst verfasst hat.

* Johannes Brahms spielte kürzlich in Bremen sein Dmoll-Concert.

* Richard Wagner hat Leipzig nach fünftägigem Aufenthalt verlassen und ist wieder nach Luzern zurückgekehrt, wohin auch alle seine neueste Brochure betreffenden Zuschriften zu richten sind.

* Der ausgezeichnete Violinist Hr. Rob. Heckmann spielte am Schlusse seiner erfolgreichen Concertreise auch in Darmstadt und Giessen, in letzterer Stadt im Verein mit dem tüchtigen Pianisten Hrn. Aug. Scheuermann.

* Capellmeister Gungl gedenkt den ganzen Sommer über mit seiner Capelle in Berlin zu bleiben.

* Joh. Strauss ist von dem Impresario Pollini gegen Zusicherung eines Honorars von 2000 Frcs. (?) pro Abend für die Saison in Baden-Baden engagirt worden.

* Capellmeister Carl Reinecke ist von seiner Gastreise in England, wo er als Dirigent und Clavierspieler neue Anerkennungsbeweise gefunden, soeben wieder nach Leipzig zurückgekehrt.

* Einem Nekrolog, den Joseph Rubinstein dem kürzlich verstorbenen russischen Componisten Alexander Sserof widmet, entnehmen wir Folgendes: „In der That, der russische Opernstil, den Sserof der Nation schuf (und über den er sich z. B. auch in seiner Vorrede zum Textbuch der „Rognjeda" aussprach), musste lebhafte Sympathien in den Herzen und Geistern des russischen Volkes erwecken. Namentlich, da wir bis jetzt mehrere nationalrussische Operncomponisten (darunter selbst einen Glinka) besessen haben, deren Erscheinung wohl beweist, wie gesegnet Russland an specifisch musikalischen Talenten ist, that es Noth, dass einmal ein russischer Künstler, den Standpunct des reinen Musikers verlassend, mit reicher literarischer Bildung ausgerüstet, sich zur Aufgabe machte, in seinen Werken die Tonkunst mit der dramatischen Dichtkunst zu vereinen, und zwar nicht wieder nach der missglückten, weil widernatürlichen Weise, wie dieses in der italienischen Oper geschah, sondern nach dem von Richard Wagner aufgestellten folgenschweren Princip: dem Texte die erste, der Musik jedoch nur die zweite Stelle einzuräumen. Solchergestalt beschäftigte ihn bei der Conception einer Oper vor allem Anderen das Drama selbst, die Naturwahrheit der Charaktere, die poetisch gerechtfertigte Folge der Situationen, und hierauf erst, — (die blosse Dichtung der Worte einem Anderen anvertrauend), componirte er die Musik, die sich nun bei ihm stets im rechten, natürlichen Verhältniss zum Libretto hielt. So eine Oper sah nun dann freilich anders aus, als die bei Vielen in so hoher Anerkennung stehenden italienischen oder auch Meyerbeer'schen Modeopern, die bald und für immer zu verdrängen, oder wenigstens auf ein Minimum ihrer Wirksamkeit zu beschränken, die Schöpfungen Sserof's als ein treffliches Mittel anerkannt werden müssen. Denn diese haben den doppelten Vortheil, national und von wahrhaft künstlerischem Werthe zu sein. Als entschiedenen Antipoden der „Italiener" fühlte und zeigte der Verstorbene sich jederzeit, und wer Gelegenheit gehabt hat, mit ihm über dieses Thema zu sprechen, der konnte an den Ausbrüchen seines wahrhaft heiligen Zornes wohl erkennen, dass seine gesammten Anschauungen, sein ganzes System entschieden nach der entgegengesetzten Seite gerichtet waren. Und von so unwiderstehlicher Ueberzeugungskraft war seine Beredtsamkeit, seine Dialektik, dass selbst der entschiedenste Italianissimo für Augenblicke wenigstens sich zu den Ansichten des feurigen Anhängers der Wagner'schen Schule vollständig bekehren musste. Ein solcher blieb der Verstorbene auch bis zu seinem letzten Augenblicke, und gerade ein paar Stunden vor seinem Tode soll er voll freudiger Erregung von seinem projectirten Auftreten in einem grossen deutschen Journale gesprochen haben, woselbst er sich als „russischen Componisten und Wagneristen" dem Auslande vorführen wollte. — Den Kritiker und Musikschriftsteller Sserof wird das russische Publicum vollkommen zu würdigen Gelegenheit bekommen, wenn, wie bevorstehen soll, seine sämmtlichen hieher gehörigen Aufsätze gesammelt herausgegeben werden. Unter denselben verdient schon allein seine Analyse der „Neunten Symphonie" von Beethoven das höchste Interesse, da selbst im gesammten Auslande nur wenige so gediegene Schriften über dieses tiefe und schwer verständliche Werk existiren."

Gestorben. Der greise Componist D. F. E. Auber, dessen Biographie und Portrait unser Blatt im Anfange seines Bestehens brachte, ist am 13. d. M. in Paris verstorben.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: F. Schubert's Märsche für Orchester übertragen von Franz Liszt. — Clavierübertragungen von Carl Tausig: Gnomenchor und Sylphentanz von H. Berlioz; Choralvorspiele für Orgel von J. S. Bach.

In Sicht: F. Liszt, „Der historische Christus", Oratorium — J. Raff, Suite für Pianoforte, Op. 176. — Ferd. Thieriot, „Durch die Pussta", Clavierstück zu vier Händen.

Berichtigung. In No 20, S. 312, 2. Sp., 31. Z. v. u. muss die Jahreszahl natürlich „1850" heissen.

Kritischer Anhang.

Friedrich Gartz. Haus-Musik. 12 Lieder (ein- oder zweistimmig) mit Clavierbegleitung zu singen, Op. 15. Berlin, Ad. Stubenrauch. 20 Sgr.

Diese einfachen, aber sinnigen und innigen Lieder können wir unbedingt dem Hause, vor Allem dem deutschen Hause, empfehlen. Die Wahl der Texte zeigt einen gesunden christlichen Sinn, frei von allem Schwulst und süsslichem, widerwärtigem Muckerthum. Die musikalische Zuthat des Hrn. Fr. Gartz ist ganz solchen Texten und dem Sinne derselben angemessen. Da ist kein Haschen nach sogenanntem Interessanten, nach Geistreichseinwollen, wo es eben nicht nöthig ist. Wir haben Bände sogenannter „Hausmusik", aber man hat lange zu suchen, ehe man darin etwas „für das Haus" findet. Hier ist keine Seite, da man nicht gewahr würde, dass sich solcher Inhalt dem Hause eignet. Im Interesse echt „deutsch-christlicher" Gesinnung können wir diesem Werkchen eine weite Verbreitung wünschen. 12

Heinrich Böie. Lieder für die Jugend für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 21 und 22. Hamburg, H. Pohle. 25 Sgr.

Die Wahl der Texte zu diesen „Liedern für die Jugend" ist eine gute zu nennen, denn wir finden die Namen E. M. Arndt, Enslin, Scheurlein, W. Hey, Volbeding's (nicht Volpeding's) Kinderleben etc. darin vertreten. Nur Schade, dass eben diese Texte schon so oft und — wir müssen es unumwunden sagen — besser componirt waren. Sowohl nach Melodie, als nach Harmonie bieten diese Lieder durchaus nichts Neues. Bezüglich der Melodie streifen sie öfters an Bekanntes, Vorhandenes (auffallend s. Schluss von No. 9, 11 und 12). — Die Begleitung ist oft zu reich, um die Inhaltlosigkeit der Melodie zu verdecken. Der gute Humor einiger Texte ist in der Musik dabei nicht zum Ausdruck gelangt, weil eben die Naturwüchsigkeit mangelt. — Doch werden sich einige in ihren Kreisen auch Freunde erwerben; wir zweifeln nicht bei No. 4 „Taubenschlag" — No. 5 „Storch und Spatz" — No. 7 „Wenn das Kind aufwacht". 12.

Carl Stein. 40 Volkslieder für Knaben- und Mädchenschulen. Vierte, mit einem Anhang acht patriotischer Lieder aus dem Jahre 1870 vermehrte Auflage, Op. 19. Wittenberg, 1871, R. Herrosé.

Fast alle diese vierzig Lieder zählen zu den guten alten Bekannten. Man hätte leicht die Zahl derselben vermehren, auch hier und da eine andere Nummer einschieben können. Doch Jeder hat seinen eigenen Geschmack. Der aber des in Rede stehenden Herrn Herausgebers ist gerade auf diesem Felde der pädagogisch-musikalischen Literatur ein guter zu nennen. Ob die neuen im Anhange gegebenen patriotischen Lieder alle für die Folge stichhaltig sein werden, muss die Erfahrung lehren. Bei einigen scheint es uns doch bedenklich, sowohl den Worten zufolge, als der Melodie nach. 12.

Briefkasten. *R. H.* in *L.* Ihre Berichtigung, für die wir Ihnen danken, ist Hrn. *T.* zugegangen. — *W. F.* in *W.* Warum ein so kurz abgefasstes Referat über die Aufführung des B.'schen Werkes? — Brief an *D.* überflüssig, da sich mittlerweile die Angelegenheit geordnet hatte. — Dr. *Th. H.* in *W.* Verzeihen Sie den im Aerger ausgesprochenen Verdacht. — *A. Sch.* in *D.* Bericht erscheint in n. No. Warum einen so ganz kurz gefassten Brief? Nach uns dürfen Sie sich nicht richten. — *L. L.* in *B.* Eine Besprechung der beiden ersten Theile des N.'schen Werkes wird nächstens Aufnahme finden.

Anzeigen.

Franz Liszt's neueste Werke.

Eigenthums-Verlag von **J. Schuberth & Comp.,**
[151.] *Leipzig und New-York.*

(Graner) Fest-Messe (Missa solennis) in D dur. (Zur Einweihung der Basilica in Gran.) Mit latein. Text. Für Soli, Chor und Orchester, vollständige Partitur. 2. vom Componisten revidirte Ausgabe. Geb. 10 Thlr. netto.

Dieselbe im vollständigen Clavierauszug (mit Text) vom Componisten angefertigt. 2 Thlr. 20 Sgr. netto.
Die Soli- und Chorstimmen.
Die Graner-Fest-Messe vollständig für das Pianoforte zu 4 Händen $2^2/_3$ Thlr.
Illustrationen zur Graner Messe. Eine musikalische Studie von C. Pinkert. Geh. $7^1/_2$ Sgr.

(Ungarische Krönungs-) Messe in A dur. Mit latein. Text. Für Soli, Chor und Orchester, vollständige Partitur. Pracht-Edition. 8 Thlr. netto.

Dieselbe im vollständigen Clavierauszug (mit Text) vom Componisten angefertigt. 2 Thlr. 15 Sgr. netto.
Die Soli- und Chorstimmen.

Einzeln aus der Krönungs-Messe ist erschienen:

Das Offertorium, ein Instrumentalsatz für Orchester allein. Part. 15 Sgr. netto.

Ferner sind aus der Krönungs-Messe folgende Arrangements, vom Componisten gefertigt, erschienen:

Das Offertorium, für Pianoforte u. Violine, $12^1/_2$ Sgr.; für das Pianoforte allein $7^1/_2$ Sgr.; für das Pianoforte 4händig 10 Sgr.

Benedictus, für Pianoforte und Violine 15 Sgr., für das Pianoforte allein 10 Sgr.; für das Pianoforte 4händig $12^1/_2$ Sgr.
Die Ungarische Krönungs-Messe. Eine musikalische Studie von K. Abranyi, aus dem Ungarischen übersetzt von H. Gobbi. Geh. $7^1/_2$ Sgr.

Der 18. Psalm: Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, für Soli und Männerchor (mit deutschem und latein. Text) und Orchesterbegleitung, vollständige Partitur 4 Thlr. netto.
Vollständiger Clavierauszug mit Text 1 Thlr. netto; die Soli- und Chorstimmen 1 Thlr.

☛ Der Psalm kann auch mit Blechmusik aufgeführt werden, oder auch ohne Instrumentalbegleitung, nur mit Clavier- oder Orgelbegleitung.

Gaudeamus igitur. Humoreske für grosses Orchester, Soli u. Chor. (Zur Feier des 100jähr. Jubiläums der akademischen Concerte in Jena.) Orchester- und Vocal-Partitur mit unterlegtem Clavierauszug 3 Thlr. netto. Für das Pianoforte allein vom Componisten 20 Sgr.; zu 4 Händen unter der Presse. ☛ Die Chor- und Orchesterstimmen sind bereits in Angriff genommen.

Ungarischer Festmarsch zur Krönungs-Feier 1867, für grosses Orchester, vollständige Partitur 1 Thlr. netto.
Derselbe für Pianoforte 2händig vom Componisten 10 Sgr.; 4händig 20 Sgr.
Die Orchesterstimmen befinden sich unter der Presse.

Rakoczy-Marsch für grosses Orchester symphonisch bearbeitet, vollständige Partitur 3 Thlr. n. In Orchesterstimmen 5 Thlr. 10 Sgr.; das Streich-Quartett ist extra zu haben à 5 Sgr. der Bogen. Ferner sind folgende Arrangements erschienen:
Für das Pianoforte allein, vom Componisten, 25 Sgr.; zu 4 Händen 1 Thlr.; für 2 Pianoforte zu 4 Händen (für 2 Spieler) 1 Thlr. 5 Sgr. (Zur Ausführung gehören 2 Exemplare.) Für 2 Pianoforte, 8händig (für 4 Spieler), unter der Presse.

Rhapsodie hongroise. Duo de Concert pour Violon et Pianoforte. La partie de Violon par J. Joachim. 1 Thlr. 15 Sgr.

Andante finale und **Marsch,** 2 Transscriptionen für Pianoforte aus der Oper „König Alfred", von J. Raff à 20 Sgr.
Dieselben zu 4 Händen, jede Nummer 1 Thlr.
Es gehören diese Uebertragungen zu den vorzüglichsten des grossen Claviermeisters Liszt.

Im verflossenen Herbste kamen zur Publication:

(Goethe-) Fest-Marsch für grosses Orchester in neuer Auflage, revidirt vom Componisten, Partitur 1 Thlr. 20 Sgr. In Orchesterstimmen 4 Thlr. Das Streichquartett extra à 5 Ngr. der Bogen. Für Pianoforte allein vom Componisten 20 Ngr.; zu 4 Händen 1 Thlr.

Grandes Variations de Concert (Hexameron) sur un Thême des Puritains, pour deux Pianofortes à 4 mains 1 Thlr 5 Sgr. (Zur Aufführung gehören 2 Exemplare.)

Eine Faust-Symphonie in 3 Charakterbildern (a. Faust, b. Gretchen, c. Mephistopheles) für 2 Pianoforte (2 Spieler). Neue vom Componisten revidirte Ausgabe 3 Thlr. 15 Sgr. netto. Zur Aufführung sind 2 Exemplare nöthig.

Das Gretchen für Pianoforte allein übertragen von Wetterhahn 20 Sgr

Ferner erschienen unter Revision und Redaction von Franz Liszt:

J. Field, 18 Nocturnes mit Text-Illustration von Franz Liszt. Grosse Quart-Edition, neu revidirt, mit Fingersatz von Liszt und Klauser, geb. 3 Thlr. netto, jede Nummer einzeln zu 5 bis 10 Sgr.; dieselben in wohlfeiler Ausgabe in 8. mit Stahlstichportrait 1 Thlr. netto. Elegant gebunden mit Golddeckel 1 Thlr. 15 Sgr. netto.
Die Illustration zu Field's Nocturnes (erläuternder Text franz. und deutsch) apart $7^1/_2$ Sgr.

Repertorium für Orgel, Harmonium oder Pedalflügel, bearbeitet und unter Revision von Fr. Liszt und A. W. Gottschalg in 12 Heften von 10 zu 20 Sgr. pro Heft. No. 13—24 unter der Presse.

Schliesslich widmen wir zunächst den Freunden des Meisters Liszt die Anzeige, dass wir von demselben mit der Publication des

Oratoriums: Der historische Christus,

eines Werkes von höchster Bedeutung, auf welches die Künstlerwelt mit Spannung sieht, beehrt worden sind. Dasselbe erscheint im Laufe dieses Jahres mit lateinischem und deutschem Text in vollständiger Partitur, Soli-, Chor- und Orchesterstimmen und im Clavierauszug; uns weitere Mittheilungen vorbehaltend.

Alle Buch- und Musikalienhandlungen besorgen Aufträge an die Verleger

J. Schuberth & Comp., Leipzig und New-York.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 26. Mai 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 22.

Beethoven's Claviersonaten.

Ein Beitrag zur Secularfeier 1870.

Von **Wilhelm Tappert**.

(Schluss.)
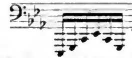
19. Sonate Esdur, Op. 81. (Les Adieux, l'absence et le retour.) („Abschieds-Sonate".) (1809.)

Im Andante ist (Takt 14 vor dem Schlusse) das grosse E beizufügen:



Die Breitkopf und Härtel'sche Gesammtausgabe bringt den fehlenden Ton so, wie es sich für eine bescheidene Neuerung ziemt: kleinköpfig und in Klammern. Die Edition Peters gibt in der Volksausgabe die Stelle, wie sie von Alters her gewesen ist, aber in der Köhler-Ausgabe steht frank und frei das lang entbehrte oft vermisste E.

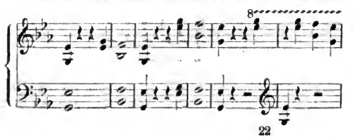
Am Schlusse des dritten Satzes (Vivacissimo) wurde Beethoven aus bekannten Gründen auf einen Ausweg gedrängt, den man schon längst hätte verlassen sollen. Im 6. Takte vor dem Wiederholungszeichen muss der Bass in seiner ersten Hälfte so heissen:



Breitkopf und Härtel geben ausser der falschen, traditionellen Lesart auch die richtige in kleineren Noten. Bei Peters ist von einer Verbesserung keine Spur zu entdecken, bei allen Anderen — mir zugänglichen — ebensowenig.

Die „Abschieds-Sonate" hat ihre Geschichte. Sie rief allerlei Interpretationsgelüste wach, gab Anregung zur Aufstellung von Programmen. Dies Alles interessirt mich hier nicht, so viel des Ergötzlichen auch passirte. Nicht minder spasshaft kam es mir vor, als ich in Thayer's Verzeichniss las, die früheste, bei Mollo in Wien erschienene Ausgabe enthalte eine Berichtigung der viel genannten und ehemals hart angefochtenen Controvers-Stelle am Schlusse des ersten Satzes, wo Tonica- und Dominanten-Harmonie gleichzeitig erklingen sollen. Im Handel war ein solchergestalt purificirtes Exemplar natürlich nicht mehr aufzutreiben, aber in der königlichen (oder muss man jetzt sagen kaiserlichen?) Bibliothek fand sich eines mit dem Vermerk: „à Vienne chez Artaria et Comp.", woraus ersichtlich ist, dass auch andere Verleger so freundlich waren, dem wunderlichen Beethoven das Pensum corrigiren zu lassen. Offen gestanden habe ich manchmal Bedenken gegen die Annahme, es könne wirklich jemals ein Musikhändler so frech gewesen sein, in dieser Weise Hand an die Erzeugnisse des grössten Musikschöpfers zu legen. Indess, man sagt es und ich muss — glauben. Wäre es nicht möglich, dass Beethoven selbst das Abschiednehmen und -winken ursprünglich in einfacherer Weise ausgedrückt hätte?

Die Lesart der Herren Artaria und Mollo lautet so:



aus den sechs Takten (T. 27—22 vom Schlusse an rückwärts gezählt) werden durch diese Umgestaltung fünf.

20. Sonate Emoll, Op. 90. (1814.)

Das Allegro enthält zweimal sehr unangenehme Decimen-Positionen, welche manchem Schüler und manchem Lehrer schon recht qualvolle Stunden bereitet haben. Die Verwandlung in Octaven-Positionen ist zu empfehlen, nur muss man sie angemessener bewerkstelligen als Moscheles, welcher in der Hallberger-Ausgabe unter dem schwierigen Entweder des Originals folgendes erleichterte Oder notirt:



und darin ganz erheblich irrt. Der harmonische Kern, wie ihn die Beethoven'sche Fassung enthält, ist dieser:

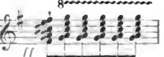
Will man die Decimen- oder Terzenbewegung mit einem orgelpunctartig beharrlichen Tone verbinden, so gibt es nur den einen Ausweg, statt der Quinte fis die Tonica h als das „Feste im Flüssigen" zu substituiren und demnach die Stelle so zu spielen:
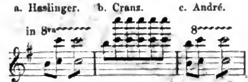


Die Nutzanwendung für die Wiederkehr der Stelle in Emoll ergibt sich von selbst.

Die melodische Molltonleiter (T. 33 und 34) zähle ich zu den Widerwärtigkeiten. Beethoven war seit 14 Jahren völlig taub, als er sie niederschrieb, sonst würde er wohl das unangenehme fis in f verwandelt haben, wie von Seiten vieler Lehrer heutigen Tages geschieht.

Der erste Satz enthält ausserdem zwei Stellen, welche nach meiner Ueberzeugung gefälscht sind, ich meine das fortissimo zwei Takte vor den schon erwähnten Decimen-Spannungen. Sollte wirklich auf den Cisdur-Septimenaccord die sprungweise Fortschreitung statt der stufenweisen Auflösung folgen sollen? Ich hege Zweifel, obgleich alle neueren Herausgeber sich einmüthig für die erstere entschieden haben. Zufällig bin ich im Besitz der alten Haslinger'schen Original-Ausgabe, habe daneben ältere Exemplare aus dem Verlage von Cranz (Hamburg) und André (Offenbach), vermag aber aus diesen allein meine Vermuthung, es müsse der erste von den beiden Takten eigentlich so heissen:



nicht ausreichend zu begründen; die Bezeichnungen: in 8va und 8va stehen so, dass sie wirklich schon für das erste Achtel gelten müssen. Günstiger gestaltet sich die Sache im Dacapo. Hier gibt es in verschiedener Schreibweise zwei abweichende Fassungen, von denen keine mit der jetzt üblichen übereinstimmt.



Ich würde die André'sche Variante für die beste erklären; sie klingt natürlicher, ungezwungener als der Salto mortale, den man jetzt allgemein sieht und hört. Von dem Bindebogen, womit Manche die ersten beiden Achtel versehen haben, ist in den früheren Ausgaben nichts zu spüren, im Gegentheil, es ist, wenigstens das erste Mal, ausdrücklich ein scharfes Staccato vorgeschrieben. In der Repetition gibt es weder Bogen noch Puncte.

21. Sonate Asdur, Op. 110. (1821.)

Das Adagio ist in manchen Ausgaben (Hallberger, Simrock) durch einen Lesefehler des Stechers und durch die Säumigkeit des Correctors in heiterer Weise entstellt. Das Cantabile vor dem Meno Adagio schliesst so:

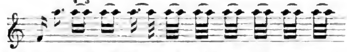


Bei flüchtiger Betrachtung mag es den Anschein haben, als stehe über dem letzten Achtel (a) eine Halt! winkende Corona, eine Fermate; trotzdem ist es schlimm, wenn auch noch in der vierten Auflage der Hallberger'schen Prachtausgabe sich der Unsinn findet:



Wie schon erwähnt, hat das Product erneuter Ausnutzung veralteter Platten, welche bei Simrock als „Edition revue etc. par Czerny" erscheint, ganz denselben Fehler.

Im Recitativ des Adagio schrieb Beethoven zwei sehr merkwürdige Takte. Die Oberstimme des ersten will ich hier beifügen und mir dann einige erläuternde Bemerkungen gestatten.



Verbundene Notenpaare, wechselnder Fingersatz, — sehr eigenthümlich, aber noch eigenthümlicher finde ich den Umstand, dass erst nach Verlauf von 50 Jahren, nämlich Anno 1871, Jemand, öffentlich die Frage aufwirft, wie das wohl eigentlich gemeint sein möge? Hr. Rée in Kopenhagen erbat sich durch die „Allgemeine Musikalische Zeitung" Auskunft wegen eines ähnlichen Beispiels aus der Violoncell-Sonate Op. 69 (Adur), allwo es im Scherzo heisst:



Die bis jetzt eingelaufenen Antworten sind Variationen über das böse Thema: Wir wissen absolut nicht, was Beethoven damit sagen wollte! Ich brauche nicht zu fürchten, dass mein Lösungsversuch etwa zu spät kommt.

Versetzen wir uns in die Zeit, wo das Hammerclavier (Fortepiano) noch zu den weniger verbreiteten „neuen Erfindungen" zählte, in die Zeit des Tangenten-Claviers oder Clavichords. Statt Hebel (Taste) und Hammer, letzterer nach dem Anschlage sich lösend und zurückfallend, waren Taste und der anschlagende Messingstift (Tangente oder Berührer) ein Körper. So lange man die Taste niederhielt, blieb die Tangente an der Saite. (Die letztere vermochte daher niemals in ihrer ganzen Länge zu schwingen, es vibrirte nur der Theil zwischen dem Anschlagspuncte und den Wirbeln.) Ohne den Finger von der Taste zu nehmen, ohne aufs Neue anzuschlagen, konnte die Saite durch ein blosses „wippen" wiederholt zum Erklingen gebracht werden.*) Die hierdurch erzeugte zweite Generation von Tönen war schwächeren Klanges. Dies musste ich vorausschicken, um überhaupt verstanden zu werden.

Es dürfte unter den Musikern der Gegenwart nur ein sehr kleiner Theil sich finden, welcher das Tangenten-Clavier und seine Eigenthümlichkeiten aus eigener Anschauung kennt; ich habe ein Recht, mich zu den Wenigen zu zählen. Der Dorfcantor, dessen Unterweisung in den ersten Elementen der Musik ich einige Jahre hindurch genoss, unterrichtete bis an sein Lebensende nur an solchen Clavieren (meistens summten gleichzeitig drei im Lehrzimmer), und der Mann starb erst vor 10 Jahren. Noch im Jahre 1866 besass ich ein derartiges Instrument aus meiner frühesten Jugend.

Trotz alledem misstraute ich mir, will sagen meiner Erfahrung, als es sich darum handelte, über die beiden wunderlichen Stellen aus Beethoven's Sonaten Op. 69 und 110 schlüssig zu werden, und benutzte daher die erwünschte Gelegenheit, ein sehr wohl erhaltenes Tangenten-Clavier, welches Hr. Dr. Parthey in Berlin besitzt, nochmals zu befragen. Meine Vermuthungen wurden lediglich bestätigt, und ich darf nun mit gutem Gewissen behaupten, dass Beethoven, irre geleitet durch Reminiscenzen aus der Zeit seiner frühesten Studien und wegen seiner Taubheit gänzlich ausser Stande, den Irrthum als einen solchen zu erkennen, für das Hammerclavier etwas niederschrieb, was nur auf dem alten Tangenten-Claviere auszuführen war, nämlich eine Bebung.

Türk, ein treuer Anhänger der alten Instrumente, sagt in seiner Clavierschule (1789), S. 7. „Das eigentliche Clavier oder Clavichord hat vor den meisten übrigen Clavier-Instrumenten noch einen besonderen Vorzug, dass man auf demselben die Bebung vortragen kann". Und weiter heisst es S. 293. „Die Bebung (Balancement, ital. Tremolo) kann nur über langen Noten, besonders in Tonstücken von traurigem Charakter mit gutem Erfolge angebracht werden. Man lässt den Finger, so lange es die Dauer der vorgeschriebenen Note erfordert, auf der Taste liegen, und sucht den Ton durch einen mehrmals wiederholten, gelinden Druck zu verstärken. Dass man nach jedem Drucke wieder etwas nachlässt, aber den Finger nicht ganz von der Taste abheben darf, brauche ich wohl kaum zu bemerken. Uebrigens weiss Jeder, dass diese Manier blos auf dem Claviere, und zwar nur auf einem guten Claviere herauszubringen ist".*) Türk notirt die Bebung so:

„Soviel Puncte das Zeichen enthält, so viele Bebungen sollen gemacht werden", lehrte schon sechs Jahre früher (1783) Georg Friedrich Wolf's „Unterricht im Clavierspielen" (3. Aufl., Th. I, S. 77, § 10). Von der Bebung wird gesagt: sie sei ein starkes und zitterndes Eindrücken des Fingers auf der Taste bei einer langen und affectuösen Note. „Man macht sie, wenn man die Taste mit dem darauf liegenden Finger gleichsam wiegt. Ihre Ausübung kann besser gezeigt, als in Noten entworfen werden". In dem Artikel Bebung (Tremolo) spricht sich Koch in seinem Lexikon (1802) dahin aus, es sei zur Bezeichnung dieser Spielmanier noch kein Zeichen allgemein eingeführt. In Marpurg's Anleitung wird ausdrücklich bemerkt, dass die Schreibart ⌒.... für das Clavichord nicht so gebräuchlich sei. Welche andere es aber war, darüber gibt der Verfasser keine Auskunft. Die Notation bei Beethoven (Bogen) entspricht der Türk'schen (Bogen und Puncte) nicht, wohl aber stimmt sie mit derjenigen überein, welche Johann Kuhnau 1700 in der ersten seiner sechs biblischen Historien: „Der Kampf David's mit Goliath" anwendet, um die Angst der Juden durch die vielgebrauchte Bebung auszudrücken:



Bei der Sonate Op. 31, No. 3, möchte ich bemerken: wenn Beethoven ein umfangreicheres Clavier gehabt hätte, würde der erste Satz um zwei Takte kürzer sein, jetzt darf ich die Behauptung hinzufügen: wäre Beethoven nicht taub gewesen, dann existirten die beiden räthselhaften Stellen nicht.
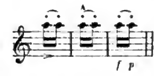
---

*) „Auf dem Claviere ist das Tragen der Töne sehr zu erreichen, weil man der Taste nach dem Anschlage noch einen Druck geben kann". Türk. 1789.

*) „Auf unseren gewöhnlichen Flügeln ist diese Manier gar nicht zu machen, und auf wenig Clavichorden bringt man sie gut heraus". Marpurg, Anleitung zum Clavierspielen. 1765.

**) Ich habe die alte Schreibart absichtlich beibehalten, durch ♮ aber angedeutet, was Kuhnau eigentlich meint.

Fast hätte ich vergessen zu sagen, wie man sich in der Sonate Op. 110 zu helfen habe, was geschehen müsse, um die Idee des Componisten auch auf dem ganz anders gebauten Fortepiano zur Erscheinung zu bringen. Die bisherige Schreibweise ist nicht geeignet, Irrungen vorzubeugen, wenn man aber eine von den folgenden wählt, dann wird jeder Clavierspieler wissen, was er zu thun hat:



Weit entfernt von der Annahme, den interessanten und keineswegs unwichtigen Gegenstand erschöpft zu haben, will ich doch meinen Artikel schliessen. Gelang es mir, den Nachweis zu führen, dass wir noch keine durchweg correcte Ausgabe von Beethoven's Sonaten besitzen, dem Meister in dieser Beziehung vielmehr noch immer tief verschuldet sind, so ist der Zweck dieser Arbeit erreicht: auch ich habe dann ein Scherflein zur Feier des 17. December beigetragen.

Berichtigung. Aus der gef. Zuschrift eines früheren Schülers von Moscheles entnehme ich, dass Holle kein Recht besass, seine Edition der Beethoven'schen Sonaten als eine durch Moscheles besorgte anzukündigen. „M. hat seinen Schülern gegenüber bestimmt erklärt, dass er nichts mit der Ausgabe zu thun habe. Er sei von Holle nicht aufgefordert worden und habe auch gar nicht daran gedacht, sich anzubieten. Er wolle geeignete Schritte gegen Holle wegen Missbrauch seines Namens thun, in Zeitschriften die Eigenmächtigkeit rügen u. s. w." Danach hätte der in No. 20 d. Blts. enthaltene Vorwurf der Inconsequenz einen Unschuldigen getroffen.

Ein Gutachten der musikalischen Abtheilung der kgl. Akademie der Künste zu Berlin.

(Schluss.)

Es zeugt ferner — um auf andere Puncte des Gutachtens einzugehen — von keiner eingehenden Bekanntschaft mit dem Wesen der Harmonielehre, wenn behauptet wird, dass man in den Harmonielehren „seit etwa 100 Jahren und zum allergrössten Theile heute noch allen Ernstes Harmonie und Melodie sich als Gegensätze vorstelle, als ob die verschiedenen in einer Melodie, in einem einstimmigen Gesange vorkommenden Töne gar nicht zu einander in ein harmonisches Verhältniss gestellt zu sein oder zu werden brauchten". Was für Harmonielehren mögen die Verfasser des Gutachtens nur näher angesehen haben? Von den für den sogenannten praktischen Gebrauch in Seminarien und anderen Instituten bestimmten, oft sehr elenden Machwerken aus kann man doch kein Urtheil über die gesammte Harmonielehre fällen wollen; mir ist in Wahrheit keine einzige Richtung in der Harmonielehre bekannt, die nicht bestrebt gewesen wäre, die Theile jeder melodischen Fortschreitung in harmonische Beziehung zu gewissen Grundtönen zu setzen, ja die Harmonisten geben hierauf durchgängig noch viel mehr als die Contrapunctisten. Wenn dabei etwa ausgesprochen worden ist, dass Melodie und Harmonie verändernd und bedingend auf einander einwirken, so sagt das doch genau dasselbe, als wenn man behauptet, die Einrichtung einer Melodie im mehrstimmigen Satze sei von der Einrichtung der übrigen Melodien abhängig, — und das will doch wohl Niemand im Ernste leugnen?

Wenn in dem Gutachten nun weiter behauptet wird, „dass jene Accorden- und Accorden-Verbindungslehre (!) nur sehr ungenaue (um nicht zu sagen öfter ganz unrichtige) Regeln über Gebrauch, Weiterführung und Auflösung der Intervalle gibt und Vieles als Nothwendigkeit lehrt, was gar keine Nothwendigkeit ist, dagegen vieles Nothwendige gar nicht erwähnt", so ist das zum Theil leider wahr, — freilich in anderem Sinne und aus ganz anderen Gründen, als das Gutachten annimmt. Eine der Hauptursachen dieses Uebelstandes liegt nämlich darin (und vielleicht gelingt es mir in einem anderen Artikel dieses zu beweisen), dass die Vorurtheile der Contrapunctisten noch allzusehr in den Köpfen nachspuken und dieselben verwirren. Man würde schon viel weiter sein, hätte man jenen nur für bestimmte Zwecke geltenden Regeln nicht Allgemeingiltigkeit zugestanden.

Ebenso unzutreffend ist nun die Darstellung der Geschichte der Harmonielehre, wie sie das Schriftstück gibt. Der ganze Passus mag folgen: „Allmählig ist aus einer Theorie oder Harmoniekenntniss eine blose Bekanntschaft mit der Claviatur der Tasteninstrumente geworden. Dies ist so zugegangen. Man hat seit einigen Jahrhunderten aus Bequemlichkeit und zur Erleichterung des Sängers und des Gesangunterrichts eine fortlaufende Unterstimme für Tasteninstrumente (Orgel oder Flügel) ausgeschrieben und damit den Gesang begleitet. Diese Stimme enthielt nicht blos die tiefste Singstimme, sondern, wenn diese pausirte, die alsdann tiefste, vielleicht sogar die einzige nicht pausirende Stimme, und wurde daher die allgemeine oder Generalbassstimme genannt. (Eine Pause in derselben war also eine allgemeine, eine General-Pause). Man hat sich mit dieser blosen Bassstimme nicht begnügt, sondern ist, obgleich oder indem man die Sänger immermehr dahin gebracht hat, gleichsam mehr gesungen zu werden als selbst zu singen, immer bequemer geworden, und hat den Generalbassspieler auch für die Unterstützung der anderen Stimmen etwas thun lassen wollen. Man hat aber (schon um das Notenschreiben und das schwierige Spiel zu ersparen) alle diese Stimmen theils nicht wollen, theils nicht können mitspielen lassen, hat also nur deren Berührungspuncte auf den besseren oder besten Tacttheilen nur ganz ungenau durch Ziffern über der Generalbassstimme angedeutet und darnach den Spieler

Accorde spielen lassen. Ausser der Kenntniss zur Auffindung dieser Accorde ist dem Spieler, da zu ihrer Dreistimmigkeit über dem Bass noch zwei und zu ihrer Vierstimmigkeit noch drei Stimmen oberhalb des Basses erforderlich sind, auch noch eine Accorden-Verbindungslehre nothwendig, welche jedoch niemals, theils wegen gleichzeitigen Vorhandenseins der dem Spieler unbekannten realen Stimmen des Musikstückes, theils wegen Ausserachtlassung der genauen Rücksicht auf die Behandlung der einzelnen Intervalle, niemals eine genügende Stimmenführungslehre werden kann". — Zunächst ist es ein etwas veralteter Irrthum — der übrigens in neueren (und das sollten die Herren Professoren doch wohl wissen) und selbst in wenig umfangreichen und daher leicht zugänglichen musikgeschichtlichen Werken bereits genügend widerlegt ist —, dass die Bezifferung aus dem (durch Viadana veranlassten) Gebrauche entstanden sein soll, der Partitur eines Tonsatzes eine Generalbassstimme (zunächst basso continuo und erst später basso generalis genannt) beizugeben. Die Bezifferung war schon früher bekannt als die Anwendung des Generalbasses. — Ein noch unverzeihlicherer Irrthum ist es aber, zu glauben, dass „Harmonielehre" und „Kenntniss der Generalbassschrift" identische Begriffe seien. Eine Zeit lang und von unklaren Köpfen heute noch wurden diese Begriffe allerdings häufig verwechselt, — aber Professoren einer kgl. preuss. Akademie der Künste sollten sich doch durch solchen Missbrauch nicht bethören lassen. Die Generalbassbezifferung entspricht thatsächlich der contrapunctischen Auffassung ganz genau, während sie der Auffassung der Harmonisten auch nicht im Entferntesten nahe kommt, ja derselben geradezu widerspricht. So zeigt z. B. die Signatur $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ bekanntlich an, dass zu einem Basston die Secunde, die Quarte und die Sexte erklingen sollen, sie lässt aber auch nicht im Entferntesten ahnen, welchem Grundaccord diese Töne angehören und was für ein Theil dieses Grundaccordes jeder dieser Töne ist. Die Harmonielehre lehrt aber die Fortschreitung der einzelnen Stimmen in einem mehrstimmigen Satze und die Verbindung von Harmonien nur mit Rücksicht auf die letzteren Eigenschaften der Klänge, und sie beruht also auf total anderen Principien als die Generalbassbezifferung. Sie kann daher auch nicht aus dieser entstanden sein, wie das Gutachten meint. Ja, die Benutzung der Generalbassbezifferung ist der Harmonielehre in ihrer Fortentwickelung geradezu hinderlich gewesen, wie denn dieses bereits G. Weber („Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst", 3. Aufl., B. I., S. 269 ff.) überzeugend nachgewiesen hat.

Noch ungerechtfertigter ist endlich der Vorwurf, den der folgende Abschnitt des Gutachtens der Harmonielehre macht. „Durch die Accordenlehre kann ein Schüler behufs des Generalbassspiels einigermaassen auf der Claviatur sich zurechtfinden lernen, aber weder Sänger noch Spieler bekommen dadurch die mindeste Anleitung zur eigenen Hervorbringung harmonischer Verhältnisse und deren Gestalt zu musikalischem Sinn und Gedanken, und das fortwährende Hören der Orgel und Claviere dem Gesange gegenüber ist höchst gefährlich; denn die reinste Einstimmung dieser Instrumente, welche sehr selten, streng genommen niemals vorkommt, würde doch nur eine auf alle Intervalle mit Ausnahme der Octave gleichmässig vertheilte Verstimmung und Unreinheit sein, die das Ohr verdirbt und die Ueberzeugung gänzlich zurückdrängt, dass die Orgelclaviatur für die vom Sänger zu erstrebende und, wie es auch der kgl. Domchor in den ersten Jahren seiner Existenz erwiesen hat, entschieden erreichbare Reinheit der harmonischen Verhältnisse ein zwar sinnreiches aber doch höchst unvollkommenes Surrogat ist, indem statt der grossen Anzahl von Tonhöhen, welche der Sänger innerhalb der Octaven zu bilden hat, die Claviatur nur zwölf Tasten gewährt, wodurch z. B. die Verschiedenheit der beiden überaus wirkungsvollen und empfindlichen Verhältnisse 15 : 16 und 24 : 25 (die sogenannten tons sensibles) gänzlich ignorirt, also $^{16}/_{15}$ und $^{25}/_{24}$ für ganz gleiche Grössen genommen wird (!), indem man durch ein uneinstimmbares Mittel das grössere Intervall zu klein und das kleinere zu gross ausführt. Wie mit den Verhältnissen 15 : 16 und 24 : 25 muss auch auf den Claviaturinstrumenten mit den beiden Verhältnissen 25 : 27 und 24 : 25 verfahren werden, demgemäss $^{27}/_{25}$ und $^{25}/_{24}$ nur als ein und dieselbe Grösse ausgeführt werden können, und zwar ebenfalls so, dass beide durch ein und dasselbe weder berechen- noch einstimmbares Mittel ersetzt werden."

Von sehr tüchtigen und strebsamen Seminarmusiklehrern kann man dem gegenüber freilich aussprechen hören, dass sie sehr froh sein würden, wenn sie ihre Zöglinge im Gesange und im Violinspielen bis zu der Reinheit eines gut temperirt gestimmten Instrumentes brächten; aber diesen methodischen Einwurf übergehe ich hier. Ich hoffe vielmehr, die Harmonielehre am besten von den ihr angedichteten Verbrechen gegen die Reinheit der Intonation freisprechen zu können, wenn ich zeige, dass dieselbe noch viel leichter und besser die Unterschiede in der Intonation gewisser Intervalle nachzuweisen vermag, als die contrapunctistische Auffassungs- und Erklärungsweise. Die Nothwendigkeit einer Abänderung gewisser scheinbar gleicher melodischer Schritte beruht nämlich einzig und allein darauf, dass die in mehrstimmigen Sätzen entstehenden Zusammenklänge accordisch aufgefasst werden. Es würde sich diese Inconsequenz in der melodischen Fortschreitung ohnedies gar nicht erklären lassen, und die Contrapunctisten selbst kennen keine andere Erklärungsweise, wenn sie auch statt von Accorden nur von gleichzeitig erklingenden Intervallverbindungen sprechen. Die eigentliche Veranlassung dieser Abweichungen liegt in dem Umstande, dass ein Ton, welcher die reine Terz eines anderen ist, nicht übereinstimmt mit dem ihm gleichnamigen Tone, der durch reine Quinten von dem anderen Tone aus gefunden wird. Die höhere grosse Terz eines Tones (welche sich zu ihrem Grundton nach ihrer Schwingungszahl verhält = 5 : 4 = 80 : 64) ist bekannt-

lich immer um das Intervall $^{81}/_{80}$ oder um ein Komma tiefer, als der durch vier aufwärtsgemessene Quinten und zwei abwärtsgemessene Octaven gefundene gleichnamige Ton, da sich dieser zum Ausgangstone verhalten muss $= 3^4 : 2^6 = 81 : 64$. So ist e als Terz zu c $= {}^5/_4 \cdot c = {}^{80}/_{64} \cdot c$, während das durch Quinten gefundene e $= {}^{81}/_{64} \cdot c$; folglich ist das erste e ein Komma tiefer als das zweite und man kann es als e—1 Komma, oder als e (—1) bezeichnen. — Dagegen ist as als tiefere Terz zu c $= {}^4/_5 \cdot c = {}^{64}/_{80} \cdot c$, während das Quinten-as $= {}^{64}/_{81} \cdot c$ ist; das erste as ist also um ein Komma höher als das zweite und könnte als a + 1 Komma, oder als a (+1) bezeichnet werden. In derselben Weise muss für jede neue grosse Terz entweder zum tieferen Tone 1 Komma addirt oder vom höheren 1 Komma subtrahirt werden. Demnach sind z. B. c (—1) : e (—2), c (+1) : e, c (+2) : e (+1) reine Terzen, und ähnliche Unterschiede in der Bezeichnung treten immer auf, sobald reine Terzen zur Bestimmung der Töne mit verwendet sind. Dagegen haben die Buchstaben zweier durch reine Quinten und Octaven aus einander zu findender Töne entweder gar keine oder gleiche Indices (c : e, c (—1) : e (—1), c (+2) : e (+2), c : d, c + 3 : g + 3). Darnach muss die Terz des Duraccordes 1 Komma weniger (c : e (—1) : g, c (+1) : e : g (+1), c (—1) : e (—2) : g (—1)), die Terz des Mollaccordes aber 1 Komma mehr (c : e (+1) : g, c (—1) : e : g (—1) etc.) in der Bezeichnung erhalten, als Grundton und Quinte der Accorde. Der grosse Halbton ($^9/_8$), aus 2 Quinten und einer Octav $= \frac{({}^3/_2)^2}{2} = {}^9/_8$ gefunden, wird durch Buchstaben ohne oder mit gleichem Index bezeichnet (c : d, c (—1) : d (—1), c (+2) : d (+2)). Im kleinen Ganztone ($^{10}/_9$, als Unterschied zwischen grossem Ganzton und reiner Terz $= {}^5/_4 : {}^9/_8 = {}^{10}/_9$ gefunden) hat der höhere Ton immer 1 Komma weniger als der tiefere (c : d (—1), c (—1) : d (—2), c + 1 : d). Das Umgekehrte gilt vom grossen Halbtone (als Unterschied zwischen Quarte und reiner Terz $= {}^4/_3 : {}^5/_4 = {}^{16}/_{15}$), wie derselbe in der Durtonartleiter zwischen den Stufen III und IV, oder VII und VIII vorkommt — (h (—1) : c', cis : d (+1), cis (+1) : d (+2)). In dem Intervalle $^{27}/_{25}$ beträgt dieser Unterschied in der Bezeichnung 2 Kommata. (cis (—2) : d, c (—1) : d (+1), cis : d (+2)). Ganz ähnlich ist es bei dem kleinen Halbtone $^{25}/_{24}$ (es (+1) : e (—1), es : e (—2), es (—2) : e (—4. Aus demselben Grunde haben in der Pythagoräischen kleinen Terz ($^{32}/_{27}$) und in deren Umkehrung die Buchstaben keine oder gleiche Indices (e : g, e (—1) : g (—1)); in der reinen kleinen Terz (als Unterschied zwischen Quint und grosser Terz: $^3/_2 : {}^5/_4 = {}^6/_5$) hat dagegen der tiefere Ton immer 1 Komma weniger als der höhere (e (—1) : g, e : g (+1), e (+2) : g (+3)). — Mit Hilfe dieser Tonschrift wird man durch Bezeichnung reiner Accorde in einem mehrstimmigen Satze sehr leicht unterscheiden können, wann in dem melodischen Schritte irgend einer Stimme bei reiner Intonation irgend eines der genannten Intervalle erscheint und warum dasselbe auftritt oder doch auftreten darf; ja es ergibt sich sofort, dass man die reine Intonation nur durch reines Abstimmen der verbundenen Accorde leicht und genau erreichen kann. Es lassen sich mit Hilfe dieser Schrift an der Hand der Harmonielehre sogar noch viel minutiösere Unterscheidungen leicht kennzeichnen (z. B. h (+1) : c (+1) = 243 : 256). Als Beweis hierfür mag die Bezeichnung des Einganges zur Motette: „Ecce quomodo moritur“ des Jac. Gallus folgen:

```
fis'(—1) 10/9 | e'         10/9  fis'(—1) |      16/15  g'      |
d'      16/15 | cis'(—1)  16/15  d'       |             d'      |
a             | a                a        |      10/9   h (—1)  |
d        4/3  | A          4/3   d        |      4/3    g       |

16/15 fis'(—1)        fis'(—1) 9/8 | e'(—1)                  e'(—1)
      d'              d'           | d'          27/25       cis'(—2) 10/9
10/9  a          10/9 h (—1)       | h (—1) 9/8  a (—1)      a (—1)
4/3   d               d       10/9 | c (—1)                  e (—1)

e (—1)                 e (—1)        *) | e'(—1)     10/9 |
h (—1)                 h (—1)   10/9    | cis'(—2    16/15 |
a (—1) 16/15 gis (—2)  gis (—2) 16/15   | a (—1)          |
c (—1)                 e (—1)   3/2     | A (—1)     4/3  |

fis'(—2) 10/9 e'(—1) 9/8 d'(—1) | 16/15 cis'(—2) 16/15 d'(—1 16/15 |
d'(—1) 16/15 cis (—2) 9/8 h (—2)| 16/15 ais (—3) 16/15 h (—2) 16/15 |
a (—1)       a (—1) 6/5 fis (—2)|       fis (—2)       fis (—2)     |
d (—1) 4/3   A (1—) 10/9 H (—2) | 4/3   Fis (—2) 4/3   H (—2) 4/3   |

cis'(—2) 4/3  fis'(—2) 6/5 | a'(—1)           a'(—1) 9/8        g'(—1) |
ais (—3) 6/5  cis'(—2) 4/3 | fis'(—2)         fis'( 2) 5/4      d'(—1) |
fis ( 2) 6/5  a (—1)   4/3 | d'(—1) 16/15     cis'(—2) 9/8      h (—2) |
Fis (—2) 2/1  fis —2)  5/4 | d (—1) 5/4       fis (—2) 16/15    g (—1) |

16/15  fis'(—2) 10/9  **) e'(—1) 16/15 | dis'(—2) || g'(—1) |
       d'(—1)   32/27     h (—1)       | h (—1)   || d'(—1) |
10/9   a (—1)   10/9      g      16/15 | fis (—1) || h (—2) |
4/3    d (—1)   9/8       c (—1) 4/3   | H (—1)   || g (—1) |

16/15  fis'(—2) 9/8  **) e'(—2) 16/15 | dis'(—3) ||
       d'(—1)   6/5      h (—2)       | h (—2)   ||
10/9   a (—1)   9/8      g (—1) 16/15 | fis (—2) ||
4/3    d (—1)   10/9     c (—2) 4/3   | H (—2)   ||
```

Wenn nun freilich andere Uebelstände, welche die reine Intonation mit sich bringt, etwas zu grell ans Licht treten, so ist die Harmonielehre sicher unschuldig. So zeigt sich, dass durch den Eintritt des h (—1) bei *) als Quintgrundton zu fis (—1) eine Ausweichung in eine um ein Komma zu tiefe Dominante erfolgt, und dass aus demselben Grunde schon im siebenten Takte der ursprüngliche tonische Dreiklang um ein Komma vertieft erscheint. Ferner sieht man sofort, dass bei **) zwei verschiedene Wendungen möglich sind, indem man entweder den Grundton als c (—1) von a (—1)

aus, oder die Quinte als h (— 2) und die Terz als g (—1) von fis (— 2) resp. d (— 1) aus abstimmen lässt, und dann den Grundton als e (— 2) findet. — Dafür aber kann doch die Harmonielehre nicht, denn auch die Contrapunctisten werden an den betreffenden Stellen keine unreinen Quinten und Terzen hören wollen. Eben so unschuldig ist die Harmonielehre aber dann daran, dass sich für die praktische Ausführung von Tonsätzen eine Temperatur als in den meisten Fällen nothwendig ergibt.

Die Vorwürfe, welche der harmonistischen Auffassungs- und Erklärungsweise in dem besprochenen Erlasse der kgl. Akademie der Künste gemacht werden, sind also zum allergrössten Theile unzutreffend und verwandeln sich bei näherer Betrachtung sogar meist in Vorzüge; wo aber die geringsten Uebelstände noch vorhanden sind, da fallen sie entweder geradezu auf die contrapunctische Lehrweise zurück, oder sie sind wenigstens dadurch entstanden, dass man die Harmonielehre noch nicht genug gefördert hat. Alle Vorwürfe aber entsprangen aus der vollkommenen Unkenntniss, in welcher sich die Verfasser des Gutachtens über das Wesen und die Aufgabe der Harmonielehre befinden. Geradezu komisch wird aber das Gutachten am Schlusse, wo es nachweisen will, „wie verkehrte Dinge, Irrthümer, Nachtheile und Vorurtheile sich durch den Mangel an richtig begründeter Harmonielehre einstellen". Es sind zwei Erscheinungen, welche das Gutachten als ganz besonders verwerflich darzustellen sich bemüht. Zunächst ist es die Gewöhnung, den Gebrauch der alten Schlüssel immer mehr und mehr zu meiden. Daran ist aber die Harmonielehre unschuldig; denn auch jeder Harmoniker wird zugeben, dass einem Musiker schon um des Lesens älterer Werke willen die Kenntniss der alten Schlüssel unentbehrlich ist. Eine andere Frage aber ist es, ob das Spielen und Arbeiten in den alten Schlüsseln (das Singen nach denselben macht sich ja fast von selbst) in den Seminarunterricht gehört? — Die zweite sehr verwerfliche „Erscheinung ist die Wahl ungewöhnlicher Epitheta für einige Intervalle. Einige Lehrer verwerfen (wahrscheinlich [sic] nach dem Vorschlage G. Weber's) den Ausdruck rein für die drei grössten Verhältnisse der harmonischen Reihe (Octav, Quint und Quarte) und nennen sie einem mehrhundertjährigen sehr vernünftigen Gebrauche entgegen entweder gross oder klein, wie die übrigen Intervalle". Es soll hier nicht weiter untersucht werden, ob G. Weber mit Recht zur Eva dieser erschrecklichen Erbsünde gemacht werden durfte, verrathen aber will ich, dass man den Herren Professoren an einer anderen Stelle nachweisen wird, wie der verderbliche und für die gesammte Tonkunst so gefährliche Biss in den Aepfel vom Baume der Erkenntniss schon zu Ende des 16. Jahrhunderts erfolgte, da der betreffende Missethäter doch nun einmal gekreuzigt werden soll. Diese auch nach meiner Ansicht unrichtige Bezeichnungsweise als einen Hauptübelstand in der Zerfahrenheit der Musiklehre anzugeben, ist doch wirklich zu spassig und zopfig. Mir hat es in allen Fällen genügend erschienen, meinen Schülern bei Anwendung jener unrichtigen Benennung einmal zu sagen: „Von jetzt ab heissen diese Intervalle nicht gross und nicht klein, sondern rein". Es würden sich in Beziehung auf die contrapunctische Lehrweise, namentlich wie sie von gewissen Herren gepflegt wird, noch viel mehr und wichtigere Uebelstände nachweisen lassen, — doch mag es für heute genug sein.

Otto Tiersch.

Kritik.

Franz Wüllner. Erste Messe für Chor und Solostimmen. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Es war Ostern 1866, als wir dieses Werk in der Münchener Hofkirche zuerst aufführen hörten, wo der Autor als Leiter einer der besten Gesangscapellen Deutschlands seit Jahren mit grossem Erfolg thätig ist. Der günstige Eindruck, welchen diese Messe in sehr gelungener Aufführung beim ersten Anhören damals hervorbrachte, erhält sich auch bei eingehendem Studium der Partitur. Den hervorragendsten Platz nimmt in unserer Schätzung das „Kyrie" ein. Hier entspricht das schöne Thema vollkommen unserer Anforderung an ein solches: dass wir in ihm schon vor allem sogenannten Verarbeiten ein Stück lauteres Gold aus dem Gemüthsleben empfangen, ohne erst von zweifelhaften alchymistischen Künsten erwarten zu müssen, ob der fragliche Stoff auch goldhaltig sein wird. Ein solches Thema wie das hier gebotene, das alle Stimmungsfülle schon in sich trägt, zieht gleich mit dem ersten Ertönen den magischen Kreis um uns, der uns von der Welt sondert, und wenn wir sein Wandeln durch die verschiedenen Stimmen belauschen, so ist es nicht ein arbeitendes Auffassen, sondern ein unmittelbares Innewerden. Durch den Hinzutritt von vier Solostimmen, welche das „Christe eleison" bringen, gestaltet sich der Satz zum achtstimmigen, und es vollzieht sich diese Gestaltung durch ein allmähliches Wachsen der Polyphonie so schön vermittelt und organisch, dass wir fast unmerklich in diese mannichfaltigeren Tonströmungen hineingezogen werden, die, bis zu einem kurzen Kanon der vier Soli mit den vier Chorstimmen anschwellend, auf dem dynamisch und contrapunctisch gesteigertsten Moment in den Zusammenstrom der beiden Themen des „Christe" und „Kyrie" münden. Der damit beginnende dritte Theil des Stückes, in welchem die Solostimmen ebenso allmählich verhallen, wie sie anhuben, fügt zu dem erhöhten Interesse der durchgeführten beiden Themen auch das harmonisch-modulatorische. Bis dahin hatte sich das Tongebilde innerhalb fast kirchentonlich streng gezogener Schranken vorwiegend contrapunctisch entfaltet, und wenn nun gegen den Schluss hin entferntere Tonalitäten angestreift werden, so erinnert das an Momente, wo wir in gothischen Kirchen das Auge nur im reinen Anschauen der einfarbigen schwungvollen Linien sättigten, welchen dann plötzlich der Reflex von Glasmalereien eine ungeahnte

Beleuchtung gab. — Es ist dies ein wahrhaft schöner, musikalisch poetischer Satz, der in der künstlerischen Behandlung mit den besten Werken der altkatholischen Kunst wetteifert, der aber dadurch, dass die subjective absolute Melodie im Hauptthema seine Grundlage bildet, auf dem Boden unserer Zeit steht. Hier ist Alles von einer edlen Empfindung, die ihre Formen mit feinem, sicheren Stilgefühl bildet und einer ungetrübten Wirkung sich erfreuen wird, wie immer, wo in echt künstlerischem Geiste Inhalt und Form Eines geworden sind. — Wir haben uns bei der Schilderung des ersten Satzes gern länger aufgehalten, weil wir in ihm die hervortretenden Eigenschaften des Autors in gleichem Grade bethätigt fanden: elegischen Ernst, Weihe der Gesinnung, männliche Reife, strenges Abwehren alles Aeusserlichen dem Gehalt nach, und in der Formengebung melodische Gestaltungskraft, feines Stilgefühl in der contrapunctischen Linienführung und ein sehr sinniges Maasshalten im Auftragen der Farbe durch Harmonisirung und Modulation, welches Letztere wohl als der hervortretendste individuelle Zug des Componisten gelten mag. — Wenn nun ein so glückliches Zusammenwirken dieser Eigenschaften auch nicht in allen Sätzen der Messe erreicht ist, wenn sich manches Conventionelle in die Behandlung des Textes eindrängt oder öfters eine Geschraubtheit der Stimmlagen die Harmonie der Farbengebung stört, wenn die melodische Gestaltungskraft an manchen Stellen ermüdet, so ist doch immer dafür gesorgt, dass eine jener Eigenschaften wach bleibt und für die schlummernden Geschwister thätig ist. Wir führen beispielsweise das „Benedictus" an, wo weder das Thema ein innerlich erlebtes, schon aus einem Streit von Gegensätzen hervorgegangenes ist, noch die Trennung der einheitlichen Textworte zu Strophe und Gegenstrophe dem feinen Stilgefühl entspricht, welches wir dem Autor nachrühmten. Da tritt eine höchst wohlige Klangwirkung der mit den Solostimmen zum sieben- und achtstimmigen Satz anwachsenden Polyphonie ein, welche dem Stück bei einer überwiegenden Majorität — der gegenüber wir jedoch unser Minoritätsbedenken durchaus nicht fallen lassen — einen grösseren Beifall sichern wird, als er vielleicht dem innerlich bedeutenderen „Kyrie" zu Theil würde. — Unverschmolzen Eklektisches im „Gratias" oder ein nur äusserlich bleibendes Archaisiren im „Incarnatus" wird durchgehends durch Mannichfaltigkeit und geschmackvolle Anlage der contrapunctischen Führung, durch jene gemeinhin „gute Mache" genannte Gewandtheit verdeckt, welche immer wieder die „Reife" bezeugt und nie zu jener unleidlichen Routine wird, die dem Innehaber den Titel des „tüchtigen Musikers" einträgt. Wir begegnen in dem vorliegenden Werk dem vollen Bilde dieser durchaus berechtigten künstlerischen Erscheinung noch einmal in dem „Agnus Dei", einem Stück von biblischer Einfachheit, welches den Zuhörer wie den Leser der Partitur in der dankbarsten Stimmung entlässt.

C.

Biographisches.

Eugen Gura.

(Mit Portrait.)

Schon bei mehrfachen Gelegenheiten haben diese Blätter ihre Ansichten über den dermaligen Zustand des Operngesanges und über unsere heutigen Opernsänger des Weiteren dargelegt, schon oft ist von uns die Klage ausgesprochen worden, dass die grössere Zahl derer, welche ihren Beruf in der Interpretation des musikalischen Dramas suchen, dem Handwerke zünftig ist, und dass Kunst und Poesie unter ihnen nur wenig Jünger besitzen, deren Mittel eine des heiligen Dienstes würdige Ausbildung erfahren haben. Aus dieser kleinen Gemeinde echter Künstler immer die Einen oder Anderen hervorzuheben, ist gleichfalls schon früher vom „Wochenblatte" als eine seiner stehenden Aufgaben bezeichnet worden. Der Einblick in die Entwickelung eines echten Sohnes der Musen ist immer interessant, selbst wenn er uns nur die hauptsächlichsten, formengebenden Linien und Contouren zeigen kann, er hat aber auch pädagogischen Werth und gibt für die Tagelöhner in Diensten der Kunst einen Spiegel ab, in dem sie sich erblicken, wie sie nicht sind. Freilich um den Unterschied zwischen der Heranbildung eines künstlerischen Opernsängers und eines abgerichteten — man entschuldige den Ausdruck — recht anschaulich zu machen, müsste man auch von letzterer Species dann und wann ein kleines Entwickelungsbild bringen. Leider aber lässt sich da nur so wenig sagen. Er ging hin, nahm Unterricht in Tonsatz und Tonbildung, sang pro forma einige Etuden von Winter oder einem Anderen und liess sich im Uebrigen seinen Bedarf an Rollen in das treue Gedächtniss für die Bühnenreise einpacken, auf der ihm hohe Gage und das beifallsfrohe Publicum lockend entgegenlächeln. Immer wird man finden, dass Opernsänger, die zu wirklichen Künstlern geworden sind, mit dieser billigen Papageienerziehung nicht davongekommen sind. Alle, deren Namen wir mit grösserer Achtung nennen, Mitterwurzer, Tichatscheck, Stägemann etc., haben wohl auch beispielsweise von einem tüchtigen musikalischen Fundamente ausgehen müssen.

So auch Gura, der jetzige erste Baritonist des Leipziger Stadttheaters. Geboren am 8. November 1842 im sangreichen Böhmen, wo Musikmachen den Kindern noch leichter zunächst als Lesen und Schreiben, hielt ihn sein Vater, der noch jetzt in Pressern bei Saaz die bescheidene Stelle eines Volksschullehrers begleitet, so eifrig zum Musiciren an, dass der Knabe bereits in seinem 8. Jahre von den benachbarten Schulmeistern als eine Art Wunderkind angestaunt wurde. Die Beethoven'schen Sonaten für Clavier und Violine, die Gura mit seinem Vater gemeinsam spielte, wurden ihm bald Quellen des reinsten Hochgenusses, und so erlangte G. spielend die Hauptgrundlage seines späteren Berufes: musikalische Sicherheit und musikalisches Verständniss, Werthe, um die sich die Mehrzahl unserer heutigen Opernsänger wenig Sorge macht und deren

Mangel das Unkünstlerische der durchschnittlichen Leistungen hauptsächlich verschuldet. Gerade als Gura anfing, die Früchte der väterlichen strengen musikalischen Saat ernten zu wollen, musste er die Ausübung der geliebten Kunst erheblich unterbrechen, da der den „brotlosen" Künsten wenig trauende, praktische Sinn des Vaters in seinem Sohne einst einen tüchtigen Mechaniker, Chemiker, Baumeister oder dergl. zu sehen



Eugen Gura.

wünschte. G. bezog deshalb in seinem elften Jahre die Realschule der benachbarten Stadt Komotau, die er nach drei Jahren verliess, um in Rakowitz eine gleich lange Zeit dieselben Studien in höherer Ordnung fortzusetzen.

Obwohl G. hier während der Mussestunden eifrig Musik trieb und ein Hang zu den Künsten überhaupt ihm die mathematischen Formeln zu wahren Schreckgestalten machte, fügte er sich doch dem weiteren Beschlusse seiner Aeltern und ging im Herbst des Jahres 1860 nach Wien auf das polytechnische Institut. Das Treiben einer grossen, volkreichen Stadt, den Anblick der so reichlich vorhandenen Kunstschätze der Malerei, die Oper, die grossen und vortrefflichen Musikaufführungen lernte G. hier Alles zum ersten Male kennen, und bald fingen die neuen Eindrücke an mächtig auf das junge, empfängliche Gemüth zu wirken. Wenn nur irgend der karg gefüllte Beutel es erlaubte, besuchte G. die beiden Hoftheater, besonders die Oper, und sah in dem Beruf eines dramatischen Sängers ein glückliches, beneidenswerthes Loos. Der nächste Zweck des Wiener Aufenthaltes freilich wurde nicht recht erreicht, die Selbstvorwürfe des für einen technischen Beruf bestimmten, aber sehnsüchtig nach einer Künstlerlaufbahn aus-

schauenden jungen Mannes, der zu erwartende Zorn des enttäuschten Vaters mögen die damalige Zeit zu einer sehr trübseligen gemacht haben, bis G., sich ein Herz fassend, dem Vater erklärte, nur Künstler werden zu wollen, und der Vater mit schwerem Herzen den Besuch der Akademie in Wien gestattete. Vorläufig allerdings warf Gura seine Angel noch nach den Lorbeeren aus, die mit Palette und Pinsel gross gezogen werden, wie er bereits in frühester Kindheit grosse Liebe und Neigung und viel Talent zur Malerei gezeigt hatte, und siedelte auch nach einem Jahre nach München über, wo er in der Malschule des Professor Anschütz (Schüler von Cornelius) die lebhafteste Anregung fand und auch die erfreulichsten Fortschritte machte. Da ward durch ein an und für sich geringfügiges Ereigniss der entscheidende Wendepunct herbeigeführt. Bei Gelegenheit eines heiteren Weihnachtsfestes, welches eine Künstlergesellschaft veranstaltete, sang G. mehrere Lieder und erregte dadurch die Aufmerksamkeit seines Lehrers Anschütz, der ihm ernstlich rieth, einen umfassenderen Gebrauch von seiner Gesangsgabe zu machen, ja vielleicht seinen Beruf darin zu suchen, und der, als sich G. — welcher erst der neuen Entdeckung gegenüber sich ziemlich ungläubig verhalten hatte — den Schritt zu thun entschloss, ihm bei Hauser, dem Director des Münchener Conservatoriums, einen Freiplatz in erwähntem Institute auswirkte. Hauser, der sich über G.'s Stimme sehr günstig aussprach, legte die erste Feile an das unvollkommene, zum Theil verkommene Organ und ebnete ihm eine vortreffliche Basis zu weiterem Studium, das nun der tüchtige Gesangslehrer Jos. Herger leitete. Zu gleicher Zeit frequentirte G. immer noch so viel wie möglich die Akademie, einmal weil er noch nicht an seinen Beruf zum Sänger zu glauben wagte, auch weil er der geliebten Kunst der Malerei nur schwer Valet sagen konnte, dann aber besonders, weil er — hierin ist die ganze ernste Lebens- und Denkungsart des trefflichen Künstlers in einem Zuge charakterisirt — fürchtete, in den Augen seiner Aeltern als ein unsteter, wankelmüthiger, unbeharrlicher Mensch zu erscheinen, der kein vorgestecktes Ziel zu erreichen vermag. Erst nach mehr als einem Jahre, als G. einen entschiedenen Erfolg seiner Gesangsübungen gesehen, entschloss er sich fest, als dramatischer Sänger sein Glück zu versuchen. Bald auch bot sich dies ihm. Franz Lachner hatte Gura kennen gelernt, und schon im April 1865 wurde Letzterer auf 3 Jahre für die königl. Hofbühne zu München engagirt und trat auf dieser im September desselben Jahres zum ersten Male als Graf Liebenau in Lortzing's „Waffenschmied" mit Erfolg auf. Gura setzte unablässig seine Studien fort, lernte auch grosse, erste Partien auswendig, sah sich aber für sein vorwärtsdringendes Streben zu wenig beschäftigt, sodass er München verliess und im Jahre 1867 am neuerbauten Stadttheater zu Breslau eine Stellung annahm, die er bis zum Ausbruche des Krieges behielt, der auch ihn wie so viele seiner Collegen ausser Engagement setzte und dem inzwischen zu Familienglück und -sorgen gelangten Künstler den Blick in die Zukunft einigermaassen trübte. Bald jedoch trat durch einen Engagementsantrag vom Director Haase eine glückliche Wendung ein, Gura kam im Herbste 1870 nach Leipzig, wo er sowohl für seine Leistungen auf der Bühne als Tell, Wolfram, Telramund, Nelusko, Belisar, Tristan d'Acunha, Hans Sachs, Rigoletto, Templer u. A. vollste Anerkennung findet und als Zierde der Oper geschätzt wird, als auch durch seine Mitwirkung in den Gewandhausconcerten, als Oratorien- und Liedersänger glänzende Triumphe gefeiert hat.

Der natürliche Reichthum und die Fülle der Stimmmittel sind bei einem Sänger nicht das ausschlaggebende Moment, man kann sich eine vollkommene, abgerundete Kunstleistung auch durch ein kleines, wenn nur überhaupt noch genügend ausgibiges Organ vermittelt denken, und der Beispiele dafür besitzen wir genug; wenn aber die Natur einem Sänger, und zumal einem dramatischen, ein reiches, prächtiges Material im Dienste der Kunst zur Verfügung gestellt hat, so ist dies ein Geschenk, das uns die Gaben der Kunst in noch mehr erfreulicher Gestalt darbietet und von vornherein für die noch zu erwartende Leistung besticht. Dieser Götterspende erfreut sich Gura im hohen Maasse; dass er, wie als Mensch von ernstem und planvollem Thun und Denken, so auch in seinen dramatischen Gebilden die Anlage sinnig bereitet und das Einzelne gewissenhaft darnach formt und ausarbeitet, lässt sich, schon wenn man einen Einblick in die hier so gut als möglich darzustellen versuchte Führung seines Lebens gethan hat, erwarten; dass er aber auch immer die poetischen Intentionen Dank seiner trefflichen technischen, besonders musikalischen Bildung zum Ausdrucke bringen kann, macht ihn zum hervorragenden Künstler. Als solchem gehört ihm der Platz in unserem Blatte.

Tagesgeschichte.

Correspondenzen.

Leipzig. An zwei Abenden hinter einander, am 16. und 17. d. M., kam an unserer Bühne Mozart's überhaupt wenig gegebene, hierzulande ebenfalls beträchtlich lang ausgebliebene Oper „Cosi fan tutte" zur Aufführung. Mozart wird im Ganzen an unserer Bühne zu kärglich gepflegt im Verhältnisse zu dem unbestreitbaren Werthe, den seine Werke in künstlerischer Beziehung heute noch haben, zu allen Zeiten haben werden, und dem feinen Genuss, der aus ihnen musikalischen Gemüthern entgegenströmt. Ueber die Gründe dieser Vernachlässigung lässt sich eine ganz bestimmte Erklärung nur schwer treffen, da Ursache und Wirkung hier in einem kaum durchsichtigen Wechselverhältnisse stehen. Entweder sieht man von der häufigeren Vorführung Mozart'scher Opern ab, weil die disponibeln Gesangkräfte nicht genügen, oder die disponibeln Gesangkräfte genügen für gute Darstellung Mozart'scher Opern nicht, weil man von deren häufigerer Vorführung absieht. Bei beiden Sätzen wird die Thatsache zugegeben, dass die disponibeln Gesangkräfte nicht genügen. Darunter hatte auch „Cosi fan tutte" zu leiden. Um mit dem Besseren zu beginnen, verdienten Frau Peschka als Kammermädchen und die HH. Rebling und Schmidt als die beiden Freier alles Lob wegen ihres correcten, sauberen Gesanges, die beiden Schwestern jedoch, durch

Frl. Mahlknecht und Frl. Bosse besetzt, liessen hierin viel zu wünschen übrig. Beide Damen, deren Leistungen sonst meist Befriedigung und Wohlgefallen erregen, trugen die Sangesart, in die sie sich durch ihre Betheiligung bei moderneren Opern eingelebt haben, auch auf ihre Mozart'schen Partien über und dies mit Unrecht. Mozart's Compositionsweise verlangt nicht, sie verbietet schlechthin freie Zuthaten und Veränderungen der geschriebenen Partie zu Gunsten einer einsprechenderen Charakteristik seitens des Sängers; wer nicht seine Gebilde treu nach ihrer musikalischen Gliederung verfolgend, Note für Note singt, wie sie dasteht, zerstört die der Mozart'schen Musik eingehauchte Plastik und schwächt ihre Ausdruckskraft, während bei den Werken anderer Componisten die Verhältnisse oft entgegengesetzt liegen, die freie Charakteristik des Sängers nämlich die Musik erst zur Bedeutung bringt oder in derselben erhöht. Deshalb verlangt Mozart auch zu Interpreten seiner Rollen zuerst und vor Allem gute Musiker, wer dies nicht ist, kann durch sie die anderwärts behaglich eingeheimsten Lorbeeren kläglich verlieren. So ging es Hrn. Krolop, der mit seiner Durchführung des Marquis schmählichen Schiffbruch litt, die Mängel seiner musikalischen und gesangtechnischen Bildung in höchst trauriger Nacktheit zu zeigen gezwungen war und sich noch obendrein durch höchst burleske und triviale Zuthaten im Spiel und Ausdruck, die die klaffenden Lücken verdecken sollten und zu unserer Verwunderung vom Leipziger Publicum auch ohne Entrüstung hingenommen wurden, seinen Nimbus eines immerhin nicht geistlosen Bühnensängers bei Leuten von feinerem Geschmack beträchtlich durchlöcherte. Hr. Krolop hat unsere Bühne seitdem verlassen, durch den längeren Urlaub der Frau Peschka ist gleichfalls eine baldige Wiederholung des betreffenden Werkes unwahrscheinlich gemacht, und somit ist Zeit gewonnen, die nächste Aufführung der Oper, die sonst gut inscenirt und einstudirt war, zu einer vollends würdigen zu gestalten. Rk.

Brünn. Im vergangenen Monate veranstaltete der hiesige Musik- und Männergesangverein zwei Concerte, welche sich eines aussergewöhnlichen Zuspruches und allgemeinen Beifalls zu erfreuen hatten. Man muss es der Direction dieser Vereine (beide Vereine stehen unter einer und derselben Leitung) zum Lobe nachsagen, dass sie sich schon dadurch um die Hebung und Erweiterung der hiesigen Kunstanschauungen ein grosses Verdienst erwirbt, indem sie mit der Vorführung von Novitäten nicht nur dem Concertpublicum Einsicht in das jetzige Wirken und Schaffen auf dem Gebiete der Tonkunst gestattet, sondern auch dasselbe in einer gewissen geistigen Frische und Unbefangenheit erhält, deren es zur Empfänglichkeit und Schätzung von Kunstschöpfungen bedarf. So war auch die erste Programmnummer des Männergesangverein-Concertes, die Cantate „Veleda" für Soli, Chor und Orchester von Josef Brambach, welche hier zum ersten Male aufgeführt wurde, eine beachtenswerthe Composition, welche ein günstiges Zeugniss von der sehr hübschen Befähigung des Componisten lieferte. Das Werk ist durchweg stimmungsvoll und zeigt auch, dass der Componist die Technik des Chores und Orchestersatzes vollkommen in seiner Macht hat. Die Aufnahme dieser Novität war eine recht beifällige, die Ausführung von Seite des Orchesters und Chores recht schwungvoll, wenn auch der letztere nicht ganz makellos. Den Part der Veleda sang die eigens zum Concert aus Wien hierher gebetene Frau Prof. Passy-Cornet mit Wärme und Begeisterung, und hatte sich dieselbe vielfacher Beifallsbezeugungen zu erfreuen. Die anderen Soli wurden von den HH. Skara und Weiser mit Verständniss vorgetragen. Wahres Aufsehen erregten an diesem Abende die Vorträge des Frl. Anna Pokorny (einer Schülerin der Frau Passy-Cornet) durch die phänomenale Contra-Altstimme der Dame. Sie sang eine Arie aus der Oper „Mitrane" von Rossi und ein Lied von Pressel. Letzteres musste sie auf stürmisches Verlangen wiederholen. Der Männergesangverein brachte noch den „Geisterchor" aus Schubert's „Rosamunde" und den rhythmisch scharfen, charakteristisch herben Chor „Der Ambos" von Gounod. Nicht weniger interessant war auch das Musikvereins-Concert, welches mit der Symphonie in Adur von Mendelssohn-Bartholdy begann. Die Ausführung von Seite des Orchesters war eine recht lobenswerthe und fand auch beim zahlreich anwesenden Publicum die lebhafteste Theilnahme. In diesem Concerte hörten wir auch zum ersten Male das „Jubilate, Amen" für Sopransolo, Chor und Orchester von Max Bruch, ferner Gade's „Frühlingsphantasie" für Clavier, Chor und Orchester. Beide Compositionen wollten nicht recht durchschlagen, dagegen erfreuten sich die „Liebeslieder" für gemischten Chor mit Clavierbegleitung zu vier Händen von Johannes Brahms eines durchgreifenden Erfolges. Diese „Liebeslieder" sind aber auch wirklich reizende Aquarellen, die ebenso durch ihre anmuthigen wie auch piquanten Formen in kleineren Rahmen sehr anziehend und interessant wirken. Die Ausführung der gemischten Chöre sowohl im „Jubilate, Amen" als auch in der „Frühlingsphantasie" war befriedigend, sicher im Einsatze und correct in der Intonation. Frau Leidenfrost, welche das Sopransolo im „Jubilate" ganz anständig sang, erntete vielen Beifall. Auch die anderen mitwirkenden Damen, sowie die HH. Skara und Weiser bemühten sich, ihren Aufgaben gerecht zu werden, und fanden aufmunternde Zeichen der Anerkennung. △

Darmstadt. Das letzte Concert der grossherzogl. Hofmusik brachte des Guten viel; ja, wenn man bedenkt, dass das Programm ausser den drei ersten Sätzen der 9. Symphonie von Beethoven neue, zum Theil sehr umfangreiche Nummern enthielt, denen sich dann noch zwei angeschobene anreihten, so könnte man sagen: es war des Guten zu viel. War nun auch der musikalische Segen etwas gross und die Anforderungen an die Ausdauer und Hingabe des Publicums nicht geringe, so war doch das zur Aufführung Gebrachte auch der Mühe werth. — Die Ausführung anlangend, so löste das Orchester die ihm in der Symphonie gestellte schwierige Aufgabe in sehr anerkennenswerther Weise, und fühlte man heraus, dass es sich bewusst war, einem Werke gegenüber zu stehen, das die volle Hingebung des Künstlers verlangt. Auch der Kaiser-Marsch von R. Wagner fand, trotzdem dass er die letzte Nummer des Programmes war, noch eine so energische und kräftige Wiedergabe, dass eine Ermüdung nicht zu bemerken war. Frau Lederer-Ubrich, unsere gefeierte Primadonna, erwarb sich durch den Vortrag der brillanten, aber wenig bedeutenden Arie von Bériot, sowie durch die warme und sinnige Auffassung des „Liederkreises" von Rob. Schumann lebhaften und wohlverdienten Beifall. Unserem trefflichen Bassisten Hrn. Dr. Pokh begegneten wir seither weniger in Concerten; um so erfreulicher war es, dass er sich an diesem Concert mit der Arie des Menoch aus „Samson" von Händel und Liedern von Lenz und Matys betheiligte. Die beiden Sätze der Arie boten in ihrer divergirenden Stimmung dem Sänger Gelegenheit, seine schönen Mittel zur vollsten Geltung zu bringen. Dass ihm dies vollständig gelang, bewies der lebhaft ausgesprochene Beifall des Publicums, der nicht weniger dem schönen Vortrage der Lieder zu Theil ward. Von den beiden Künstlern, welche den Instrumentalpart vertraten, war uns Hr. Hofpianist Scheuermann schon von früher als begabter junger Künstler bekannt; seither in Leipzig und Berlin seinen Studien obliegend, ward ihm vielfache Gelegenheit, mit Auszeichnung an die Oeffentlichkeit zu treten. Auch sein Auftreten in dem beregten Concert zeugte für sein bedeutendes Talent und für sein Streben nach möglichster Selbständigkeit in seiner Kunst. Wenn man nun auch einem jeden Künstler das Recht zugestehen muss, sich seinen Stoff nach eigener Ueberzeugung zurechtzulegen, so dürfte doch vielleicht über die Auffassung der von ihm vorgetragenen Cismoll-Sonate von Beethoven zu rechten sein. Unserer Meinung nach war Hr. Scheuermann glücklicher in dem Vortrag der kleinen Solostücke. Hier war er wieder ganz der frisch und warm empfindende Künstler, als welcher er uns früher immer entgegentrat, denn die Wiedergabe des ersten, sowie der beiden von ihm selbst componirten Stücke war eine fein durchdachte und geistig belebte. In Hrn. Concertmeister Robert Heckmann aus Leipzig lernten wir einen Künstler von ungewöhnlicher Begabung kennen. Ausgerüstet mit allen technischen Mitteln seiner Kunst, zeigt ebenso seine Auffassung eine künstlerische Reife, wie man ihr nur selten in so jugendlichem Alter begegnen wird. Der Vortrag des Violinconcertes von M. Bruch und des Präludiums und der Fuge von Bach (beides Aufgaben, an die sich nur die gewiegtesten Künstler wagen dürfen) war ein in jeder Beziehung ausgezeichneter zu

neuen. Hier war nichts Unfertiges und Gemachtes, sondern die tadellose Ausführung und die Wärme und Energie des Ausdrucks bewiesen, dass der Künstler auf der Höhe seiner Aufgabe stand. Das Publicum, das trotz der Länge des Programmes sehr animirt war, zeichnete Hrn. Heckmann durch reichlichen Beifall aus. Auch das eingeschobene Concertstück von Bazzini, welches derselbe mit glänzender Bravour spielte, fand lebhafte Anerkennung.

München, 16. Mai. Professor Rheinberger führte im 3. Oratorienvereinsconcert dieser Saison Händel's „Saul" vor, an welchem 133jährigen Werke sich Sänger und Hörer begeisterten; lebt doch in dieser Musik gleichsam die grosse Gegenwart mit gewaltigem Pulsschlage. Der Aufruf zur Schlacht, die gedrängte Schilderung des Ueberfalls: „sie war der Adler rasch wie sie", dann der kurze, ergreifende Trauermarsch, sowie der Klagechor um die Gefallenen, endlich der Siegesjubel über das neue Reich: dies Alles sind Bilder der Jetztzeit, in idealster Weise dargestellt. Welche Feder vermöchte auch ausser der Händel's solche Riesenzüge und mit solch einfachen Mitteln darzustellen! Nicht die Chöre allein sind es, die wir als unerreichbar gelten lassen wollen; auch die Recitative und die seelische Tiefe der charakteristischen Arien. Fräul. Leonoff sang die Partie der Michal zu höchster Anerkennung, und abermals sei unser warmes Bedauern ausgesprochen, dass die Intendanz diese vorzügliche Kraft nicht aufs Neue zu gewinnen suchte. Saul wurde von Hrn. Hofcapellsänger Rüber mit sympathischer Stimme verständnissvoll vorgetragen. Die übrigen Solopartien waren unter die besten Dilettantenkräfte des Vereins vertheilt. Dass der Chor bei dieser Schöpfung mit besonderer Freude sang, mag darin den Grund haben, dass manche seiner Mitglieder, aus schwerem Krieg zurückgekehrt, gerade in diesem Werke die jüngste Vergangenheit, jedoch in künstlerischer Fassung, neu durchleben konnten.

M.

Oldenburg. Am Schlusse unserer dieswinterlichen Concertsaison erfreute uns noch J. Brahms mit einem kurzen Besuche, bei welcher Gelegenheit er so freundlich war, in der 4. Abendunterhaltung unseres Quartettes am 3. d. M. die Pianofortepartie seines Adur-Quartettes, Op. 26, zu übernehmen. Sowohl das geistig belebte, feurig beseelte Spiel Brahms', als insbesondere die Grossartigkeit genannten Werkes brachten einen seltenen und tief gehenden Eindruck auf die Zuhörerschaft hervor. In Brahms' Compositionen äussert sich kein Nebeln und Schwebeln, kein unbestimmtes Etwas oder Nichts, sondern er kündigt mit den ersten Klängen gleich bestimmt an, um was es sich handelt und was er will; deshalb aber auch kann ein blos pathologisches Geniessen nicht Platz nehmen, sondern mit geistiger Gespanntheit muss der Zuhörer von vornherein den Klängen folgen, wenn er nicht blos an Tonformen, sondern auch an Tongedanken reicher nach Hause gehen will. So zeigt sich auch das Adur-Quartett als ein zwar ernstes, aber inhalt- und formenreiches, der Inhalt aber bildet da seine oft überraschenden Formen, nicht diese den reichen Inhalt. Doch man höre selbst und höre, wie Brahms es spielt! Die HH. Engel, Schmidt und Ebert begleiteten Brahms' Spiel in anerkennenswerther, eingehender Weise. Bevor aber Brahms' Werk an diesem Abende zu Gehör kam, hatten wir die Freude, das neu erschienene Quartett für Streichinstrumente Op. 34 von L. Meinardus zu vernehmen. Wenn bei Brahms der Geist, so tritt bei Meinardus die Form mehr in den Vordergrund, ohne Brahms Form, Meinardus Geist absprechen zu wollen. Im ersten Satze hat Meinardus vorzugsweise dem Rhythmus neue Seiten abzugewinnen verstanden, wodurch eine fast fortwährende Spannung die Hörer erfasst, in den anderen Sätzen ist es neben melodischen Reizen der Reichthum der polyphonischen Gestaltungen und der modulatorischen Wendungen, welcher fesselt; nur im letzten Satze scheint das Hauptmotiv nicht recht geeignet zu kunstvoller Ausbeute. Das ganze Werk ist frisch und kerngesund. Endlich gesellte sich auch Meister Beethoven den jüngeren Meistern zu mit dem Esdur-Trio Op. 70, No. 2, gespielt von den HH. Dietrich, Engel und Ebert, und der Erfolg war ein wahrhaft genussreicher. — Somit wären wir am Ende, wenn wir nicht noch zu erwähnen hätten, dass am 24. d. M. der hiesige Singverein Schumann's „Pilgerfahrt der Rose", sowie Brahms'sche und Dietrich'sche Chorlieder zur Aufführung bringen wird. Nehmen wir an, dass Alles gut zu Ende geht, so mögen auch heuer hiermit unsere Berichte zu Ende gehen.

H. S.

Rotterdam, 30. April. Die dritte und für diese Saison letzte Aufführung unserer Abtheilung der „Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst" hat am 14. d. M. mit Bach's Matthäus-Passion stattgefunden. Im vorigen Jahr, ebenfalls wenige Tage nach Ostern, wurde das erhabene Werk hier, ja sogar in Holland zum ersten Male aufgeführt, und der bedeutende Eindruck von damals hat veranlasst, es jetzt zu wiederholen. Der Erfolg war diesmal noch viel grösser; sehr viele Musiker und Musikfreunde aus anderen Städten waren wieder hierher gekommen, um der Aufführung beizuwohnen, und man darf hoffen, dass wie in Deutschland dieses Werk auch hier fortan jährlich zu Gehör gebracht werden wird und andere holländische Städte dem Beispiel Rotterdams folgen werden. Die Soli waren in den Händen von Fräul. Wilh. Gips aus Dordrecht (früher Schülerin der hiesigen Musikschule), Frau Amalie Joachim, Hrn. Rud. Otto aus Berlin, Hrn. Ad. Schulze aus Hamburg und drei Schülern unserer Musikschule. Die Aufführung war im Ganzen eine des grossartigen Werkes würdige, und der Director, Hr. W. Bargiel, verdient die vollste Anerkennung für das richtige Einstudiren und seine tüchtige Leitung. Von den Solisten erwähnen wir besonders Frau Joachim, die sich wie immer als eine vortreffliche Sängerin und grosse Künstlerin zeigte. Der Vortrag der Arie im 2. Theil mit von Hrn. Concertmeister E. Wirth recht schön gespielter Violinbegleitung machte einen überwältigenden Eindruck, und nur der erhabene Ernst des Gegenstandes konnte einen allgemeinen Jubel von Seiten des Publicums zurückhalten. In Hrn. Schulze, der hier zum ersten Male auftrat, lernten wir einen gewissenhaften, mit schöner Stimme begabten Sänger kennen. Hr. Otto schien uns am Abend der Aufführung weniger disponirt zu sein. Der Vortrag der anderen Solopartien war ganz befriedigend. — Unsere Concertsaison ist hiermit auf würdige Weise beschlossen worden. — Aus unseren früheren und späteren Mittheilungen in diesem Blatte (eine Anzahl weniger bedeutender Concerte haben wir nicht erwähnt) wird man bemerkt haben, dass das Musikleben hier ziemlich rege ist und besonders die deutsche classische Musik mit Ernst cultivirt wird. Hoffen wir, dass der folgende Winter nicht weniger reich an Kunstgenüssen sein wird. — In der Oper gab Hr. Scaria noch drei Gastvorstellungen als Marcel, Brogni und Leporello. In den „Hugenotten" wirkten Frau Artôt-Padilla (Valentine) und Hr. Padilla (Graf Nevers) ebenfalls mit. Es machte bisweilen einen etwas komischen Eindruck, dass die beiden letztgenannten Gäste in italienischer Sprache und alle anderen deutsch sangen. Uebrigens können wir das früher von genannten Sängern Gesagte nur wiederholen. Hr. Padilla hat die kleinere Rolle von Graf Nevers durch seinen edlen Vortrag zu einem Glanzpunct der ganzen Vorstellung gemacht. — Der Tenorist Hr. Theod. Wachtel gab im verflossenen Monat vier Gastvorstellungen, in den „Hugenotten", „Wilhelm Tell", „Postillon" und „Weisse Dame". Es dürfte wohl überflüssig sein, über diesen so bekannten Sänger in Einzelheiten zu referiren, und erwähnen wir nur, dass er auch hier, in erster Instanz durch seine merkwürdigen Stimmmittel, deren Kraft er aber mitunter übertreibt, einen glänzenden Erfolg errungen hat. Seine Darstellung des Raoul war vortrefflich. Jetzt ist auch die Opernsaison beendet, und sind wir wieder hingewiesen auf die Sommerconcerte, die vom Standpuncte der wahren Kunst keiner besonderen Besprechung bedürfen.

Concertumschau.

Berlin. Orgelconcert des Hrn. Otto Dienel am 19. Mai: Orgelcompositionen von J. S. Bach, O. Dienel und L. Thiele, Arien von Händel und S. Neukomm (Frl. H. Rönneburg und Frl. Schweitzer).

Breslau. Concert der Breslauer Concertcapelle am 18. Mai: Cdur-Symphonie von Beethoven, „Hebriden"-Ouverture von Mendelssohn etc.

Gotha. Aufführung des Musikvereins: Beethoven-Cantate von Liszt, Sonate Op. 47 von Beethoven, „Die erste Walpurgisnacht" von Mendelssohn.

Kaiserslautern. Eröffnungsconcert des aus dem Oratorien-, Cäcilien- und Orchesterverein entstandenen und am 1. Mai mit der Tendenz der allgemein bestehenden Concertvereine ins Leben getretenen Neuen Cäcilienvereins unter Leitung seines von Zweibrücken berufenen Dirigenten Hrn. A. Mnczewski: Motette („Herr, der du mir das Leben gabst") für Chor und Orchester von Haydn, Symphonie in Cdur (mit der Schlussfuge) von Mozart, Halleluja-Chor aus dem „Messias" von Händel, Jubelouverture von Weber, „Gebet vor der Schlacht" für vier Singstimmen mit Clavier von Schubert, Kaiser-Marsch von Wagner.

Marienburg. Am 18. Mai Concert der Danziger Operngesellschaft und der vereinigten Capellen von Danzig, Elbing und Marienburg unter Leitung der HH. Denecke und O. Roehlich: Ouverturen zu „Egmont" von Beethoven und „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, Hmoll-Symphonie von Schubert, 1. Finale aus „Lohengrin" und Kaiser-Marsch von Wagner etc.

München. Festconcert zur Feier von R. Wagner's Geburtstag, veranstaltet von A. Koch: Vorspiel aus „Lohengrin", Ouverture zu „Tannhäuser", „Walkürenritt", Kaiser-Marsch etc.

Prag. Concert des Deutschen Männergesangvereins am 29. April: „Prometheus"-Ouverture von Beethoven, Vocalcompositionen von C. L. Fischer („Meeresstille und glückliche Fahrt"), R. Tschirch, J. Stern, F. W. Markull, M. Bruch („Lied der Städte") etc.

Schwerin. 4. Soirée für Kammermusik: Clavierquartett in Adur von J. Brahms, Claviertrio in Dmoll von Schumann, As dur-Claviersonate von Beethoven.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Am 18. d. M. trat Hr. Walter aus Wien als George Brown zum letzten Male als Gast im Opernhause auf. Ausser Frl. Berger vom Landschaftlichen Theater zu Linz, deren wir bereits in voriger Nummer dieses Blattes gedachten, wird auch noch Frl. Ammann aus Königsberg im hiesigen Opernhause auf Engagement gastiren. Im Rénnioutheater fand am 16. d. M. („Martha") das erste Debut des Frl. Iduna Norman und das zweite Debut des Hrn Löwe vom Stadttheater zu Stettin statt. — **Braunschweig**. Hr. Behrens von der Berliner Hofoper erringt im hiesigen Hoftheater gegenwärtig glänzende Erfolge. — **Breslau.** Frl. Mila Roeder beschloss ihr hiesiges Gastspiel am 18. d. M. als Madelaine im „Postillon", Hr. Ucko beendete das seinige Tags darauf als Edgardo in der „Lucia". Am 15. debutirten die HH Glomme vom Stadttheater zu Rostock und Wackwitz vom Hoftheater zu München zum ersten Mal im hiesigen Stadttheater. — **Cassel.** Frl. Therese Tremel aus Wien gastirt hier mit günstigem Erfolg im Hoftheater. — **Hamburg.** Frl. Lina Mayr beendete am 16. d. M. ihre Darstellungen im hiesigen Thalia-Theater. — **Hannover.** Am 17. und 18. d. M. trat hier Frl. Irma von Terée vom Stadttheater zu Stettin als Marie („Regimentstochter") und Lucia auf. — **Magdeburg.** Hr. Wachtel setzt sein hiesiges Gastspiel fort. — **Mannheim.** Am 21. d. M. („Tannhäuser") nahmen Frl. Stehle und Hr. Nachbaur aus München ihr hiesiges plötzlich unterbrochenes Gastspiel wieder auf. — **München**. Es verlautet, dass die königl. preuss. Hofopernsängerin Frau Mallinger demnächst hier ein Concert zu geben beabsichtige. — **Prag.** Im Deutschen Landestheater und auf der Czechischen Nationalbühne setzen Hr. Betz und Frl. Ricci ihre Darstellungen noch fort. — **Wien**. Das hiesige Gastspiel der Damen Frl. Singer und Löffler aus Wiesbaden hat zu keinem Engagement geführt; dagegen hofft man Frl. Zimmermann dauernd für die hiesige Hofoper gewinnen zu können. Die hierauf bezüglichen Unterhandlungen sollen von Berlin aus, wohin sich die Sängerin zu einem Gastspiel begibt, fortgesetzt werden. Kürzlich wurde auch Frl. Trousil aus Salzburg an das Hofopernthcater engagirt. Im Monat August werden auf der genannten Bühne die kgl. preuss. Hofopernsänger HH. Niemann und Betz aus Berlin gastiren. Gegenwärtig ist Hr. Sontheim hier der gefeierte Held des Tages. Im Theater an der Wien erreichte das Gesammtgastspiel der italienischen Operngesellschaft Pollini's am 20. d. M. seinen Abschluss. Von hier begibt sich die Truppe zu einem sechsmaligen Gastspiel nach Pest und von da zur Saison nach Baden-Baden. Im Carl-Theater ist für die letzten Monate dieses Jahres ein Gastspiel des Frl. Mila Roeder in Aussicht genommen.

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 17. Mai: 1) „Du Hirte Israels" von W. F. Thooft. 2) „Gott ist die Liebe" von Tschirch. Am 18. Mai: Hymne von Mozart. Am 20. Mai: „Nach einer Prüfung kurzer Tage" von Schicht. Am 21. Mai: „Aus der Tiefe rufe ich" von Richter. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 14. Mai: 1) „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen" von J. H. Lützel. 2) „Heilig ist Gott der Herr" von D. Bortniansky. — **Dresden.** Kreuzkirche am 17. Mai: 1) „Veni sancte Spiritus" von C. G. Reissiger. 2) „Danket dem Herrn", Motette von Jul. Otto. Am 18. Mai: „Te Deum laudamus" von A. Naumann. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 18. Mai: 1) Heiligen-Messe in B von J. Haydn. 2) Graduale („Dominicus in Sina") von Eybler. 3) Offertorium („Ascendit") von Assmayer. Am 21. Mai: 1) Missa in D von Grutsch. 2) Graduale von Sacchini. 3) Offertorium („Ascendit") von Eybler. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 18. Mai: 1) Mariazeller Messe von J. Haydn. 2) Graduale von Mozart. 3) Offertorium (Alt- und Violasolo) von Nigg. Am 21. Mai: 1) Messe von Hahn. 2) Graduale (Violinsolo mit Chor) von Gänsbacher. 3) Offertorium (Sopransolo mit Chor) von X. — c) Dominicanerkirche am 18. Mai: 1) Pontifical-Messe in B von Zsasskowsky. 2) Graduale (Sopransolo in F) von Gotthard. 3) Offertorium (Basssolo) von Joseph Wolf (Domcapellmeister zu Raab). Am 21. Mai: 1) Messe in D von Preindl. 2) Graduale (Sopransolo) von L. Weiss. 3) Offertorium (Baritonsolo) von Neugebauer. — d) Italienische Nationalkirche am 18. Mai: 1) Wenzel-Messe in Dmoll von R. Führer. 2) Graduale („Cantemus", Männerquartett) von Cherubini. 3) Offertorium (Kirchenarie) von Alessandro Stradella. 4) „O salutaris" (Altsolo in B) von Mendelssohn. Am 21. Mai: 1) Festmesse in C (No. 4) von Horak. 2) Graduale (Basssolo) von Mercadante. 3) Offertorium („O sanctissima", Sopransolo in F) von Krall. 4) „O salutaris" von Leopold Langwara. — e) Pfarrkirche zu St. Ulrich am 18. Mai: 1) „Tantum ergo" (componirt 1801 zu Dornbach), 2) Fieber-Messe in C (componirt 1782 zu Salzburg), 3) Graduale („Veni Creator Spiritus") und 4) Offertorium („In te speravit") von M. Haydn. — f) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 18. Mai: 1) Orgelsolo-Messe in C von Mozart. 2) Graduale („Benedixisti", für 2 Soprane und Clarinette) von Krall. 3) Offertorium (Sopransolo) von L. Rotter. 4) „Tantum ergo" von Döcker. — g) Pfarrkirche zu Mariahilf am 18. Mai: 1) Messe in C von Drobisch. 2) Graduale in Es von Krall. 3) Offertorium von Drechsler. Am 21. Mai: 1) Vocalmesse von Birkler. 2) Graduale in F („Sit laus Domino") und 3) Offertorium in Des („Ave Maria") von Krall. — h) Josephstädter Piaristen-Pfarrkirche am 21. Mai: Messe in F von Baronin Bertha von Bruckenthal. — i) Pfarrkirche zu Meidling am 21. Mai: 1) Grosse Harmonie-Messe in B von J. Haydn. 2) Graduale (Sopransolo) von Mozart. 3) Offertorium (Alt-, Violin- und Violoncellsolo) von Randhartinger.

Opernübersicht.

(Vom 14. bis 20. Mai.)

Leipzig. Stadtth.: 14. Waffenschmied; 16. und 17. Cosi fan tutte; 18. Margarethe; 20. Alessandro Stradella. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 14. Margarethe; 15. Wilhelm Tell; 17. Regimentstochter; 18. Weisse Dame; 20. Freischütz. Kroll's Th.: 14. Wilhelm Tell; 16. La Traviata; 18. und 20. Alessandro Stradella. Réunionth.: 16. Martha; 18., 19. und 20. Lohengelb oder die Jungfrau von Dragant (Suppé). Walhalla-Volks-Th.: 14. Barbier von Sevilla; 17. Wildschütz. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.:

20. Lohengelb oder die Jungfrau von Dragant. — **Breslau**. Stadtth.: 14. Regimentstochter; 15. Martha; 17. Wilhelm Tell; 18. Postillon von Lonjumeau; 19. Lucia von Lammermoor. Lobe-Th.: 14. und 19. Blaubart; 15. und 18. Orpheus in der Unterwelt; 16. Pariser Leben; 17. Hanni weint, Hansi lacht. — **Dresden**. Königl. Hofth.: 14. Margarethe; 16. Entführung aus dem Serail; 18. Lohengrin; 20. Freischütz. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 14. Prophet; 18. Freischütz. Thalia-Th.: 16. Blaubart; 18. und 20. Schöne Weiber von Georgien. — **Hannover.** Kgl. Hofth.: 14. Tannhäuser; 17. Lucia von Lammermoor; 18. Regimentstochter. — **Magdeburg.** Stadtth.: 14. Afrikanerin; 18. Postillon von Lonjumeau. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 14. Don Juan; 17. Weisse Dame. — **München.** Kgl. Hof- und Nationalth.: 14. Lohengrin; 16. Adam und Eva (Hornstein); 18. Troubadour. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 15. Prinzessin von Trebizonde; 16. Tannhäuser; 20. Meistersinger. Letni divadlo na bradbách: 14., 17. und 19. Krásná Genovefa z Brabantu (Offenbach). Novoměstské divadlo: 15. Kryspin a kmotra (Ricci); 16. Prodaná nevěsta (Smetany); 17. Bandité (Offenbach); 18. La Traviata; 20. Troubadour. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 14. Troubadour. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 14. Robert der Teufel; 20. Fidelio. — **Wien.** K. k. Hofoperuth.: 14. Afrikanerin; 15. Jüdin; 17. Rigoletto; 18. Stumme von Portici; 20. Lohengrin. Carl-Th.: 18. Prinzessin von Trebizonde. Theater an der Wien: 15. Regimentstochter; 18. Liebestrank; 20. La Traviata.

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 20. Die Nebendreiklänge und Septimenaccorde in Dur und Moll. Von Wilh. Rischbieter. — Besprechung von E. Lassen's Festcantate. — Berichte (u. A. ein wunderbar gebrauter aus Berlin).

Echo No. 20. Daniel F. E. Auber. — Sigismund Thalberg. — Kunstnachrichten. — Beilage: Beitrag zur Tantième-Angelegenheit in Deutschland. — Berichte und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 20. Recensionen (Compositionen von Ad. Jensen [Op 39 und 40], H. Triest [Op. 24] und C. Kunze [Op. 1]). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 21. Besprechung des Quartettes Op. 1 von A. Faminzin. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger (Religiöse Gesänge von H. Zopff).

Zeitschrift für katholische Kirchenmusik No. 5. Zur Authenticität der gregorianischen Choralgesänge. (Abdruck aus der „Cäcilia".) — Besprechungen (Messe, Op. 17, von J. B. Benz und „Graduale de Tempore et de Sanctis" etc.).

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Raummangel nöthigte uns, nachstehend abgedrucktes, anlässlich des von R. Wagner am 8. d. M. in Berlin veranstalteten Concertes in der „National-Ztg." veröffentlichtes Urtheil über diesen Meister in seiner Eigenschaft als Dirigent bis heute aufzusparen. Bekanntlich ist der Referent jenes Blattes ein principieller, doch charaktervoller Gegner des Componisten Wagner und seine Beurtheilung Wagner's als Dirigent dürfte daher nicht ohne Interesse sein. Gumprecht schreibt: „Nicht mit dem Componisten, sondern mit dem Dirigenten Wagner haben wir uns heute vornehmlich zu beschäftigen, diesem schulden wir aber den vollen Ausdruck uneingeschränkter Anerkennung. Zur Leitung gewaltiger Musikmassen befähigt allein die Vereinigung folgender drei Eigenschaften, die er sämmtlich in höchstem Maasse besitzt. Unerlässlich ist zunächst die auf Alles bedachte, blos durch langjährige Uebung und Erfahrung zu gewinnende Umsicht und Sachkunde. Gänzlich werthlos erweist sich aber selbst das vollständigste, mit unfehlbarer technischer Sicherheit verwandte Handwerkszeug, wenn es nicht in dem Dienst einer Phantasie steht, die künstlerisch nachschaffend, den in der Partitur verborgenen, durch deren Ziffern und Zeichen immer nur mehr oder weniger angedeuteten Inhalt bis in das Kleinste sich zu vergegenwärtigen und zu blühendem Leben zu erwecken vermag. Jeder darstellende Künstler gleicht dem Ritter, dessen warmer Kuss das gefesselte Dornröschen aus den Banden des Zauberschlafs erlöste. Der Dirigent übersetzt nun aber nicht selbst das innerlich Geschaute ins äussere Dasein, ihm gehört nur der Wille, Anderen die That. Diese beiden Factoren so in Einklang zu bringen, dass auf keiner Seite auch nur der geringste Mangel oder Ueberschuss fühlbar wird, ist nur Solchen verliehen, denen eine ähnliche Fähigkeit innewohnt wie dem geborenen Volksredner oder Feldherrn. Sie müssen die Gabe haben, durch Wort, Blick und Geberde die Massen mit sich fortzureissen, sie durch die Macht ihrer Persönlichkeit zu beherrschen, zwischen sich und ihnen jene magnetische Wechselbeziehung herzustellen und stets gegenwärtig zu erhalten, die sich jeder Definition entzieht. Wie sehr unserem Gast alle diese Vorzüge zu eigen sind, davon legte die Ausführung der C moll-Symphonie das beredteste Zeugniss ab. Volle Gelegenheit, dieselben im weitesten Umfang zu bethätigen, gewährte ihm aber auch das vortreffliche Instrument, auf dem er spielte. Die königliche Capelle hatte das Bewusstsein, dass es sich für sie um einen Ehrentag handelte, ihr bestes Wollen und Können setzte sie ein. Die Streichinstrumente waren erheblich verstärkt, dem entsprechend die Bläser verdoppelt. Das Orchester hatte auf der Bühne Platz genommen, eine hinter ihm errichtete Wand hielt indessen die Resonanz zusammen. In Rücksicht auf Glanz, Klarheit und Wohllaut blieb die Klangwirkung dem Ohr auch nicht das Mindeste schuldig. Für alle ähnlichen Fälle wünschten wir das hier beobachtete Verfahren als maassgebendes Beispiel befolgt. Dem Vortrag der Symphonie sind die sachgemässeste Behandlung des Tempo und Taktes, wie besonders auch die feinfühligsten Schattirungen im Rhythmischen und Dynamischen nachzurühmen. Ueberall war das Zeitmaass mit sicherer Hand gegriffen und mit ruhiger Besonnenheit festgehalten. Wo kleine Beschleunigungen oder Verzögerungen eintraten, waren es keine prahlerischen, den Effect belauernden Eigenmächtigkeiten, sondern natürlich und folgerichtig ergaben sich sämmtliche Abweichungen der Art aus dem Wesen des darzustellenden Inhalts. Von dem Pulsschlag eines Kunstwerkes die mechanische Genauigkeit des Metronoms zu verlangen, wird keinem Verständigen in den Sinn kommen. Durchaus gerechtfertigt fanden wir z. B. das leise Ritardando bei dem feierlichen Gesang der Hörner kurz nach dem Beginn des Finale, ferner die breitere Fassung der das erste Allegro einleitenden Takte, für welche ausserdem eine wohlverbürgte Tradition spricht. Von anderweitigen Einzelheiten sind hervorzuheben: das schmelzende Dolce der Blasinstrumente bei jener in das duftigste Helldunkel getauchten, den letzten majestätischen Aufschwung nach C dur so poesievoll vorbereitenden Stelle des Andante, das musterhafte Pizzicato des Streichquartettes im Scherzo, endlich die von den Contrabässen im Trio bewährte tadellose Disciplin. Prachtvoll war der Ansturm dieser Orchesterriesen, während sie, festgeschlossen in Reih und Glied, keiner den Uebrigen nur um eines Haares Breite nach oder voran, die ihnen anvertraute Mission erfüllten. Gewöhnlich kommen sie bei diesem Wagniss kläglich zu Fall, wie oft schon haben wir hier nichts Anderes vernommen, als das wüsteste Gepolter. Keiner einzigen Fermate begegneten wir, der nicht ein langgehaltener Ausruf der Instrumente vorhergegangen. Möchten sich alle Collegen des Dirigenten die Strenge zu Herzen nehmen, mit welcher er auf diesen Punct bestand". — Kürzer als vorstehend citirter Referent findet sich die „Allgem. Mus. Ztg." in Beurtheilung der Ausführung von Beethoven's Werk ab. „Beethoven's C moll-Symphonie wurde auch in eigenthümlicher Weise zu Gehör gebracht", heisst es lakonisch in einem aus Berlin datirten Bericht letzteren Blattes. Die „Allgem. Mus. Ztg." ist bekanntlich hauptsächlich gross in der Verkleinerung Wagner's nach jeder Seite hin. Zu diesem Zwecke bedient sie sich besonders fremder Unterstützung gern. Auch bei erwähntem Referat reichte der eigene Witz nicht aus, es wurden sogar die Berliner „Mont.-Ztg." (der berühmte Componist des schönen Liedes „Scheiden und Meiden", Hr. Truhn) und die, wie die „Tonhalle" sich recht bezeichnend ausdrückt, „albern-bissigen Anfeindungen" eines Correspondenten der Wiener „N. Fr. Pr." als Bundesgenossen freundlichst begrüsst. Wie ein solcher Mischmasch von eigenem und fremdem Unsinn sich ausnimmt, ist dann leicht zu errathen.

* Frau Pauline Lucca ist nach der Genesung von ihrer schweren Krankheit am 16. Mai zum ersten Male wieder in der italienischen Oper des Coventgarden-Theaters zu London aufgetreten und zwar als Zerline in „Fra Diavolo". Das Publicum zeichnete die Künstlerin auf das Ehrenvollste aus.

* Bei der kürzlich in Cassel unter Vorsitz des Hrn. von Hülsen aus Berlin stattgefundenen Conferenz des deutschen Bühnenvereins sind in den HH. Baron von Perfall, Baron von Loën, Baron von Wolzogen, Director Haase und Director Wirsing fünf Delegirte gewählt worden, die im Verein mit weiteren fünf aus Mitgliedern solcher Theater, deren Directoren dem Bühnenverein angehören, noch zu erwählenden Delegirten den Entwurf eines allgemeinen deutschen Theatergesetzes berathen sollen, welcher dann in Form einer Petition dem Reichstage vorgelegt werden wird.

* Die „Allgem Mus. Ztg." hat, wahrscheinlich bestochen durch den schönen Umfang des bez. Gedichtes, einem Aufruf an deutsche Componisten gratis Platz in ihren Spalten vergönnt. Es handelt sich nämlich darum, eine aus nur 24 Versen bestehende neue „Deutsche Nationalhymne" „durch eine gefällige, mit Feuer begeisternd erhebende Composition für vierstimmigen Männerchor zu beglücken und damit das ganze Vaterland zu erfreuen". Dem glücklichen Componisten wird auch eine „wohlverdiente Belohnung" (vielleicht die Gelegenheit zur Anhörung der gesungenen 24 Verse?) zuerkannt werden.

* R. Wagner wird bekanntlich viel Ungereimtes nachgesagt. So ist neulich, um von neuen Proben zu reden, durch einen Wiener Pianisten ein Reitermarsch, das „neueste und classischste Werk" des Meisters zum Vortrag gelangt. Die betreffende Quelle, ein dortiges Theaterblatt, kann aber trotzdem noch von einem Musikblatt lernen, denn das Berliner „Echo" schreibt aus Leipzig: „R. Wagner, aus Berlin zurückgekehrt, feierte hier in seiner Geburtsstadt am 10. d. seinen 57. Geburtstag". Oder soll diese uns neue Datumangabe vielleicht eine derselben Redaction eben erst durch die Hände gegangenen Biographie Wagner's als Berichtigung dienen? Man ist gespannt!

* Die sich grosser Volksthümlichkeit erfreuenden, immer auf den 3. Pfingstfeiertag fallenden Domconcerte in Merseburg finden auch dieses Jahr ihre Fortsetzung. Der vocale Theil ist diesmal dem gutbestellten Hassler'schen Gesangverein aus Halle anheimgegeben, während Hr. H. Ritter aus Magdeburg die Orgelsoli ausführen wird.

* Das „W. Fr.-Bl." gibt folgende Uebersicht der seit dem 1. Januar des laufenden Jahres in Scene gegangenen neuen italienischen Opern: „Ali Baba" von Bottesini (London), „Orfano e Diavolo" von Peri (Modena, umgearbeitet), „La Stella delle Alpi" von Bolzoni (Savona), „Asraele degli Abenceragi" von Angeloni (Lucca), „Il Dottor Lissò" von Pollio (Neapel), „Papà Martin" von Cagnoni (Genua), „Merope" von Zandomeneghi (Pesaro), „Eleonora d'Arborea" von Carlotta Ferro (Cagliari), „Isabella Orsini" von Rubali (Velletri), „Amore e capriccio" von Tempia (Turin), „Sganarello" von d'Arcais (Mailand), „Un matrimonio nella luna" von Bonamici (Neapel), „Il Califfo" von Dechamps (Florenz), „La fortuna d'un poeta" von Palmieri (Neapel), „Linda d'Ispahan" von Malpiero (Venedig), „Il Quadro parlante" von Bacchini (Florenz), „La balla della Marina" von Fasanaro (Neapel). — In den Augen ihrer Autoren gewiss sämmtlich Meisterwerke!

* Die gut renommirte Leipziger Musikalienhandlung C. A. Klemm beging am 18. d. M. den fünfzigsten Jahrestag ihres Bestehens. Das Local in der hohen Lilie, welches ihr vor fünfzig Jahren die Wieck'sche (jetzt P. Pabst'sche) Leihanstalt für Musik räumte, hat sie jetzt, natürlich mit späteren Erweiterungen, noch inne.

* Nach einer Berliner Musikzeitung soll Langert's gelegentlich der Leipziger Aufführungen des Oefteren erwähntes „Dornröschen" zu von „grossem Interesse" begleiteter Kenntnissnahme des Generalintendanten v. Hülsen gelangt und deshalb eine zum Winter erfolgende Aufführung dieser Novität am Berliner Opernhaus gesichert sein, hoffentlich gleich mit den Leipziger Strichen.

* Aus Neapel geht uns folgende Mittheilung zu: „Am 29. April haben wir Sigismund Thalberg zur ewigen Ruhe bestattet. Er bekannte sich äusserlich zur katholischen Confession und wurde mit allem seiner Kirche eigenen Pomp begraben. Der Leiche folgten die Zöglinge des Conservatoriums, zwei Musikchöre, eine grosse Anzahl Künstler, die Congregationen und eine unabsehbare Menge Wagen der hiesigen Noblesse. Vor dem Abgange des Zuges hielt ein intimer Freund des Verstorbenen in dessen Wohnung eine ergreifende Trauerrede (welche im Druck erscheinen wird), hierauf sprach ein jüngerer Künstler einen dankenden Nachruf im Namen der Künstler. Einige Deutsche, nähere Freunde des Gestorbenen, legten einen Lorbeerkranz auf den Sarg. — Thalberg war ein höchst liebenswürdiger Mann, der sich seine äussere und innere Jugendfrische bis zum letzten Augenblicke bewahrte, ein Mann voller Witz und Humor, die ihn selbst während seiner letzten Krankheit nicht verliessen. Er war ferner ein höchst freisinniger Mann, ein geschworner Feind des Pfaffenthums, ein Mann des besten Herzens und der edelsten Gesinnung, von vielseitigen Kenntnissen, gepaart mit der grössten Bescheidenheit. — In den letzten Jahren beschäftigte er sich hauptsächlich mit Geologie, seinem Lieblingsstudium, wie er auch die betreffenden Vorlesungen an hiesiger Universität besuchte, und nebenbei mit Weinbau — der Thalberg'sche Wein ist namentlich in England bekannt und geschätzt. Obgleich seit langer Zeit nicht mehr öffentlich spielend, hielt er doch die wahre Kunst stets hoch in Ehren und übte insofern einen nachhaltigen Einfluss auf die hiesige junge Künstlerwelt, als er es an Winken und Fingerzeigen nicht fehlen liess und energisch für das Studium der deutschen classischen Musik wirkte. Er war ein begeisterter Verehrer Rob. Schumann's und hat das Verdienst, zum Verständniss dieses Meisters in diesem Lande musikalischer Oberflächlichkeit ganz ausserordentlich beigetragen zu haben."

Auszeichnungen. Der Grossherzog von Weimar hat der Frau Artôt-Padilla die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen. Die Sängerin Frl. Helene Magnus hat vom österreichischen Kaiser den Titel einer k. k. Kammersängerin erhalten. — Dem Violinvirtuosen Hrn. A. Wilhelmj ist vom Herzog Adolf von Nassau der Charakter eines Professors verliehen worden. — Der Gesanglehrer Koch in Cöln erhielt vom Herzog von Gotha die Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Gestorben. In St. Petersburg verschied am 9. d. M. der Hofmusikalienhändler und Tonsetzer Moritz Bernard.

Kritischer Anhang.

Josef Rheinberger. „Das Töchterlein des Jairus". Cantate mit Clavierbegleitung für Kinder componirt, Op. 32. Clavierauszug und Singstimmen $1\frac{1}{2}$ Thlr. (2 Fl. 42 Kr.) München, Christ. Werner.

Der ebenso gediegene, als talentvolle Componist, der so oft mit Leuten, die in der Kunst drinnen stehen, durch viele andere Werke gesprochen, redet hier auch ein freundlich herablassendes Wort mit den Kindern. Ein schöner Zug des vielseitig gebildeten Künstlers. Ob die Wahl des Textes unseren heutigen Kindern gerade eine entsprechende genannt werden kann, wollen wir hier dahingestellt sein lassen. Die musikalische Beigabe, wenn auch in einigen Stellen des Gesanges für Kinder nicht eben leicht, ist jedenfalls höchst interessant, und dies eben deswegen, weil höchst einfach und doch in dieser Weise und Zusammenfügung noch nicht gehört. Es ist eben nur wahrhaft talentvollen Männern eigen, auch im Einfachsten originell zu erscheinen. Das Ganze, Cantate genannt, besteht aus 12 kurzen Nummern (18 schön gestochenen, aus der preislichen Officin von J. Pickenhahn in Leipzig hervorgegangenen Notenseiten), bestehend aus Chören, Recitativen, Duetten u. s. w. — Dem Chorknaben-Institut bei St. Johann in München wird die Widmung gewiss innige Freude gewährt haben, zumal wenn die jungen Kunstfreunde den musikalischen Inhalt

gekostet. Und diese Freude wünschen wir recht vielen Kinderherzen; wohl ihnen, wenn sie auch den textlichen Inhalt gläubig aufnehmen. 12.

Constantin Bürgel. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte, Op. 16. Berlin und Posen, Bote & Bock.

Diese Compositionen interessiren durch manche sehr treffende und feine Züge, sowohl in der Melodie, als auch in der Begleitung. No. 1 „Die alte Weide" von Claus Groth, No. 5 „Weit über See" von Brachvogel, und No. 6 „Vorüber" von Freiin v. d. Ilma sind in dieser Hinsicht besonders hervorzuheben. Bei dem unverkennbaren Geschick, durch motivische Arbeit in der Begleitung einen noch tieferen Zusammenhang in die Composition hineinzutragen, als den rein äusserlichen des rhythmischen Parallelismus im Periodenbau der Melodie, wäre es wünschenswerth, dass der Componist Melodiebildungen, wie in No. 4, „Wiegenlied" von Hoffmann von Fallersleben, bei der Ausarbeitung wenigstens noch nachträglich denjenigen Modificationen unterworfen hätte, die zu einer geschmackvolleren Declamation nöthig gewesen wären. Kleine harmonische und melodische Wendungen, die man bei solchen Gelegenheiten der Wahrheit des Ausdruckes opfern muss, kann man, wenn man dieselben, aus gleichviel welchen Gründen, nicht fallen lassen will, aus der Singstimme in die Begleitung verlegen. So lässt sich sehr leicht Symmetrie in der Construction der Melodie mit der Rücksicht auf richtigen declamatorischen Accent vereinigen. Wer in dieser Beziehung so Hübsches leisten kann, wie Bürgel in den erstgenannten drei Liedern, von dem darf man verlangen, dass er die Gewähltheit der Ausdrucksweise überall durchführe. Ferner muss erwähnt werden, dass die Lieder recht sangbar sind und, ohne gerade Schwierigkeiten zu enthalten, doch dem Sänger und Begleiter Gelegenheit zu allerlei Feinheiten des Vortrages bieten, durch welche die Reproduction dieser Lieder dankbar und angenehm wird, daher ein Beliebtwerden derselben in weiteren Kreisen kaum zu bezweifeln sein dürfte. P. W.

Briefkasten. *M. Sch.* in *Wr. N.* Von einer Entscheidung des G.'schen Preisausschreibens ist uns noch nichts bekannt geworden. — *C. K.* in *B.* Wir können heute unsere Antwort in No. 19 mit der Nachricht ergänzen, dass sich der „A. d. M." in diesem Jahre auf einen Musikertag (aber mit Umgehung von St.) beschräuken wird. — *J. R.* in *R.* Bei ähnlicher späterer Gelegenheit wollen Sie uns gef. entgegen Ihrem letzten Arrangement ein Referat vermitteln, das ohne Abschrift für eine andere Zeitschrift bleibt. Wir werden in Zukunft vorsichtiger sein. — *R. R.* in *D.* Die von Th. Coccius besorgte Ausgabe jener Cramer'schen Etuden wird Ihrem Wunsche entsprechen.

Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 2. Juni 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. [Nr. 23.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

Zur Beurtheilung katholischer Kirchenmusik.

Von **R. Musiol.**

Es geschieht sehr oft, dass bei Beurtheilung von Compositionen für den Gebrauch beim katholischen Gottesdienste Ansichten geltend gemacht werden, nach welchen eine gerechte Würdigung der betreffenden Werke unmöglich ist. Es ist darum die Erscheinung sicher keine neue, dass die Kritik der Profankunst oft solchen Werken das höchste Lob spendet, es als im kirchlichsten und religiösesten Geiste empfunden hinstellt, welchen eine andere Kritik, die nur eine echte und wahre Kirchenmusik im Auge hat und der die Verordnungen und Gebräuche der katholischen Kirche zur Seite stehen, allen echten kirchlichen Geist, überhaupt jede Verwerthung beim öffentlichen Gottesdienste absprechen muss; während andererseits auch der Fall eintritt, dass erstere Kritik einem Werke allen künstlerischen Werth abspricht, es trocken, fade, langweilig nennt, indess die andere Kritik demselben Werke vielleicht gar den höchsten kirchlich-musikalischen Werth zugesteht. Der Hauptgrund zu dieser Erscheinung liegt sicher in der entzweiten Ansicht, welche überhaupt über katholische Kirchenmusik, deren Werth, Wesen und Bestimmung unter den Parteien herrscht. Die Anhänger der weltlichen Musik erkennen keine von den Kirchenautoritäten gemachten Bestimmungen über den Zweck und das Wesen der Kunst, insbesondere der Musik, beim Gottesdienste an, wollen und können überhaupt nicht eine Unterordnung derselben unter diesen anerkennen; sie glauben denselben Maassstab wie bei der protestantischen und jeder anderen Kirchenmusik anlegen zu dürfen, während in der Wirklichkeit das Verhältniss dieser Kirchenmusik zum Gottesdienste ein gänzlich verschiedenes als das der katholischen Kirchenmusik zu ihrem Gottesdienste ist. In der protestantischen Kirche ist der musikalische Theil des Gottesdienstes Zweck; er ist einzig seiner selbst wegen da. Der Protestant kann in der gottesdienstlichen Musik vollständig aufgehen, alles andere um ihn Vorgehende vergessen. Dies ist beim Katholiken nicht der Fall. Seine Musik ist das Mittel zur grösseren Hebung der Andacht, nicht eines, das ihn davon ablenkt. In seiner Kirche gibt es ein Höheres, dem er ganz seine Seele zuwenden muss: es ist dies der geheimnissvolle Inhalt und Gegenstand des Cultus, die Mysterien des heiligen Messopfers, in welchem der ganze katholische Gottesdienst seinen Culminationspunct hat; alles Andere ist nur Hilfsmittel, zur Erhebung des Herzens und der Gedanken, zur würdigen Beiwohnung der heiligen Mysterien; alles Andere dient nur diesen, ist ihnen vollkommen unterthänig, und sobald sich diese Hilfsmittel von diesem Zweck emancipiren wollen, sind sie der Würde und Heiligkeit des Gottesdienstes nachtheilig, ziehen sie von der wahren Beiwohnung und Andacht bei demselben ab, anstatt dass sie zu diesen hinziehen sollten!

Es sei gestattet, noch einiges Ausführlichere darüber hier mitzutheilen, zur Klärung mancherlei irrthümlicher Ansichten, im Dienste der Sache.

Man versteht unter Cultus überhaupt die äussere Gottesverehrung, die Darstellung der Gefühle, mit denen man sich Gott naht. Es ist die Aufgabe des Cultus, dem Geiste und den Ideen der Religion Form und Ausdruck zu geben, der Vermittler zwischen diesen und dem Menschen zu sein. Die Handlungen und Formen des Cultus dürfen nie in ihrer Erscheinung um ihrer

selbst willen auftreten und da sein wollen, sondern nur um des von ihnen Offenbarten willen, dessen Organe und Leiter sie sein sollen. Verwerflich wäre jeder Cultact, jede liturgische Thätigkeit des Priesters und der Gemeinde, jedes Symbol, das leer und bedeutungslos wäre. Kurz und gut, der Cultus muss ein wahrer sein. Und ist er ein wahrer, tiefinnerlicher, eine unumgängliche Nothwendigkeit, dann ist er sicher auch ein schöner, denn was wahr ist, ist auch schön! Der Begriff Gott, überhaupt das Wesen Gottes ist der Ursprung, die Quelle alles Vollkommenen, alles Schönen; es muss dieses also wieder auf Gott zurückgeführt werden können. Und hat einmal die Religion die Gemüther einer Zeit ergriffen und erfüllt, dann keimt auch wie von selbst aus dieser Zeit, wenn nicht Hemmnisse dagegen wirken, die Kunst als der plastische Ausdruck heraus. Wir sehen dies an allen Zeiten und an allen Völkern. Der Mensch, einmal zur Erkenntniss eines höheren Wesens gelangt, gibt dieser Erkenntniss nicht blos durch Worte Ausdruck, sondern auch durch Thaten — Opfer. Und nicht das Schlechte oder Unvollkommene opfert der Mensch diesem höchsten Wesen, sondern immer das Beste, das Vollkommenste, und Alles wird aufgeboten, es in seiner höchsten Vollkommenheit darzubringen — er sucht die Gabe durch Aeusserlichkeiten zu verschönen, und damit noch nicht genug, selbst die Handlung des Opfers sucht er durch verschiedene Ceremonien feierlicher zu machen. Alles, was zur Erhöhung der Feierlichkeit beitragen kann, sucht er aufzubieten, dazu herzuziehen. So gelangte die Kunst in den Dienst der Gottesverehrung, und von Anfang an sehen wir auch die Kunst als Dienerin, Verschönerin des Gottesdienstes, ganz gleich, ob derselbe dem geoffenbarten wahren Gotte, oder nur einem oder vielen eingebildeten, gefertigten Götzen galt!

Der Cultus ist also der eigentliche Boden der Kunst; auf ihm erwuchs letztere und ist auf ihm gross geworden; von ihm aus trat sie erst in die Dienste der Welt, und wenn sie auch als profane Kunst in ihrer höchsten Entwickelung und der vollkommensten Grossartigkeit ihrer Erscheinung immerhin Ausfluss des Göttlichen — des Genies ist, so ist doch die Beziehung zum Göttlichen nicht eine so unmittelbare, wie bei der kirchlichen Kunst. Diese findet ihre höchste und schönste Aufgabe in der Auffassung und Darstellung der religiösen, christlichen Wahrheiten, und erst die christliche Kunst ist es, welcher das Höchste zu leisten aufbewahrt blieb. In ihr begegnet uns das Wahre in seiner reinsten und höchsten Idee, das Göttliche, Heilige in seiner absoluten Wahrheit und unmittelbarsten Erscheinung. Erst das Christenthum vermochte es, der Anschauung des Künstlers eine Reinheit und Unschuld zu verleihen, in der sich das vollkommene Ebenbild Gottes abspiegelt. Heiden- und Judenthum haben auch Gewaltiges und Schönes gegeben: aber all ihren Kunstwerken fehlt das Höchste, die Abstammung und die Wiederkehr zum Göttlichen: sie boten das vollkommenste Menschliche, nie aber ein Göttliches, ein Uebermenschliches.

Ganz besonders war es der katholische Cultus, der wie kein anderer dazu befähigt war, der Kunst besonderen Vorschub zu leisten. Das sich an die Opfer des alten Testaments anschliessende, das grösste Geheimniss des Christenthums, den Erlösungstod Jesu Christi versinnlichende Messopfer bei den Katholiken, welches überhaupt das Alpha und Omega ihres Gottesdienstes ist, bot die ausreichendste Gelegenheit, damit alle Künste zu dieser höchsten Feier ihren Theil beitragen konnten — eine vollständige Vereinigung der Künste, und ist hiermit auch die enge Beziehung der Kunst zum katholischen Cultus ausgesprochen. Und da dieser, fern aller Einseitigkeit, nicht blos die intellectuelle, sondern auch die lyrische Seite der Religion und des Menschen ins Auge fasst; da auf die Anbetung Gottes ein so grosser Nachdruck gelegt wird, dass die Gemeinde nur dieser einzigen Thätigkeit nachzukommen hat; da die mystischen Elemente in ihm so weit gediehen sind, dass in der katholischen Kirche an die persönliche wirkliche Gegenwart Gottes geglaubt wird, geglaubt werden muss, und da endlich auch die ethische Tendenz des katholischen Cultus es verlangt: so liegt es nahe, dass derselbe eine sehr enge Beziehung zur Kunst einnimmt und dass diese ihren reichhaltigsten Stoff, ihre schönste und vollkommenste Unterlage aus dem katholischen Cultus schöpfen kann.

Jedoch muss bei alledem nicht vergessen werden, dass die katholische Kirche zur Feier ihres Gottesdienstes die Kunst etwa haben müsste. Es ist die Kunst durchaus kein nothwendiger Bestandtheil des katholischen Cultus; derselbe kann auch unbeschadet seiner Würde und Giltigkeit ohne jene bestehen. War ja vom Anfang an, in den ersten Zeiten des Christenthums, an keine Betheiligung der Kunst am Gottesdienste zu denken. Es war Gottesdienst, der nur Anbetung und Feier der heiligen Geheimnisse kannte; es war der reinste, der höchste und wahrste Gottesdienst, den es nur jemals geben kann, und seinen Grundelementen, seinem Wesen nach ist der katholische Cultus gegenwärtig immer noch ganz derselbe, und eher dürfte der katholischen Kirche zuzumuthen sein, dass sie alle Kunst aus ihren Tempeln verbannte, ehe sie dieselbe Selbstzweck werden liesse! Ebenso wird aber auch die Kunst stets die würdigste Stätte in der katholischen Kirche finden, denn immer wird dieselbe Alles auf- und anwenden, damit ihre Tempel die herrlichsten, ihre gottesdienstlichen Ceremonien die feierlichsten seien, aber niemals ihret-, sondern nur Gottes willen. Sie hat es auch zu keiner Zeit, an keinem Orte ausgesprochen, dass ihr die Kunst nothwendig sei. Und wenn der katholische Cultus seiner Natur und Tendenz nach auch würdig angelegt und gehandhabt werden und würdige Formen haben muss, so ist damit noch nicht gesagt, dass er zu diesem Zwecke auch absolut die Kunst in seinen Dienst nehmen muss.

Also schon die Kunst im Allgemeinen kann in der katholischen Kirche auf diese subjective Bedeutung keinen Anspruch machen, die man ihr gewöhnlich

vindiciren zu können glaubt — sie ist in ihr nicht Selbstzweck, sondern nur untergeordnetes Mittel, die Feierlichkeit ihrer heiligen Handlungen zu unterstützen, ihnen zur Folie zu dienen, sie aber in keinem Falle zu stören oder gar aufzuhalten. Und was hier in Bezug auf die Kunst im Allgemeinen gesagt wurde, ist in jeder Beziehung auch auf die katholische Kirchenmusik anzuwenden! Sehr richtige Bemerkungen über die Eigenschaften einer wahren Kirchenmusik hat schon der Protestant A. F. J. Thibaut in seinem Büchelchen von der „Reinheit der Tonkunst" gemacht. Er sagt: „Man kann sich das, was der Kirche angehört, am leichtesten verdeutlichen, wenn man nur etwas über die Pflichten eines Kanzelredners nachdenkt. Auf dem Theater hat es Werth, wenn ein schön gebauter Schauspieler den ganzen Körper in allen Stellungen sehen lässt; wenn er nach Gelegenheit der Sache tobt und rast, schmeichelt, verzagt, in unerhörter Liebe brennt und lodert, geniale Possen treibt und sich dabei in den Kleidern aller Zonen und Zeitalter sehen lässt. Allein was verlangt ihr von einem Priester, wenn ihr in der Kirche nicht das Theater wiederfinden, sondern von einem Diener des göttlichen Wortes durch das göttliche Wort gestärkt sein wollt? Ist es möglich, dass ihr etwas Anderes verlangt, als eine gemässigte, erhabene, innige Rede, leidenschaftslos, aber rein und edel, mit männlicher Kraft, mit männlicher Ruhe und Wärme, aber ohne Nervenreiz, ohne Prunk und Zierrath ausgesprochen, also eine Rede, welche euch den Tand dieser Welt vergessen macht und euch mit einer höheren Welt in Verbindung bringt, wo gemeiner Frohsinn, zerstörende Leidenschaften und verzehrender Kummer keinen Platz mehr finden werden? Ein Priester auf der Kanzel soll also nicht jubeln, wie ein Herold, welcher das Volk durch Siegesnachrichten freudetrunken machen will; nicht gegen das Laster eifern, wie die Wuth eines Beleidigten; nicht süss und lieblich sein, wie die weltliche Zärtlichkeit; nicht wimmern und klagen, wie die schwache Menschheit, welche sich von Gott und der Welt verlassen glaubt; also nicht pochen, nicht poltern, nicht ästhetisch in allen Formen gesticuliren, nicht verzweiflungsvoll die Hände ringen, ja sogar, wenn er seiner menschlichen Schwäche Grenzen zu setzen weiss, nicht eine einzige Thräne vergiessen, auch wenn er über den bittersten Jammer zu klagen hätte. Dies, und nur dies gehört der Kirche an, denn sie soll nicht das Irdische aufregen, und durch das Irdische bekämpfen, sondern gerade durch den Himmel des Aufhörens aller Leidenschaft die Leidenschaftlichen besänftigen und erheben. Dieses Ideal, welches einem Priester stets vorschweben sollte, muss nun auch das Ideal aller Tonkünstler sein, wenn sie in der Kirche zu ihrem Zweck dienen, und nicht blos das Kirchengebäude als den Ort behandeln wollen, wo sich Alles hören lassen kann, was auf diese oder jene Art den Ohren schmeichelt."

Wie schon oben auseinandergesetzt wurde, ist die Kunst nur eine Verschönerung, eine Erhöhung, also ein Theil des Cultus; der gleiche Fall ist es aber auch nun mit der Kirchenmusik. Als solcher hat sie sich dem Ganzen zu unterwerfen, ist sie von diesem abhängig. Die Musik ist also in der Kirche keine unabhängige, sondern eine dienende Kunst. Sie hat dieserhalb den Menschen nicht in der Kirche alles Andere vergessen zu machen, sondern soll nur ein Hilfsmittel zur Erhebung seiner Seele sein. Es kann somit nur Jenen vollkommen beigestimmt werden, welche aus der Kirche zunächst alle Sudelarbeiten verbannt wissen wollen. Anders können auch die Arbeiten eines Biehler, Ohnewald, Führer, Schiedermeier, Bauer, D. Müller, Schmidt und vieler tausend Anderer nicht bezeichnet werden. Denn jedes höheren Aufschwunges, jedes Inhaltes baar, sind dieselben nur ein Conglomerat von sogenannten Melodien, in denen freilich eine gewisse Musikrichtung einzig und allein ihr Heil sucht. Das ist weder kirchlich, noch religiös, noch sonst etwas. Uns kommt es immer beim Anhören dieser Musik sein sollenden Musik an, als ob sie für weltliche Producte zu schlecht, aber gut genug für die Kirche sei, und wir können uns nicht genug über die naive Unbefangenheit sonst angesehener Musiker wundern, die solche Musik sogar loben können. Doch ist ja dies die gewöhnliche Musik-Misère, dass man der absoluten, nur wohlgefällig tönenden Musik, den sogenannten Favoritmelodien, eine grössere Wahrheit und Giltigkeit einräumt, als einem wahrhaft empfundenen und erfundenen, mit voller Ueberzeugung und mit Künstler-Herzblut geschriebener Musikstücke! Es ist Speise von Allen für Alle! Solche Musik ist trotz ihrer Anspruchslosigkeit keine Kirchenmusik.

Aber auch jene ist keine, die mit Pomp und Flitter auftritt; die sogenannten solennen Messen eines Righini, Haydn, Cherubini, J. N. Hummel, B. Hahn, Eybler, C. M. v. Weber u. A. Sie sind zwar musikalisch werthvoller, als die vorhin erwähnten; doch sind sie nur musikalisch gedacht; sie benutzten nur den Ritualtext zur Folie für eine glänzende, berauschende, höchstens religiöse Musik. Es ist dies nur die subjective Sprache des Herzens, und in der Kirche verschwindet der Einzelne in der Gesammtheit. Er hat nicht seine Ansichten geltend zu machen, sondern diese unter die Autorität der Kirche zu stellen! Darin besteht ja auch die Gewalt, die Macht des Katholicismus, dass der Einzelne keine individuelle Ansicht haben darf, sondern nur glauben muss, wenn er nicht aufhören will, Katholik zu sein.

Aus diesem Grunde sind auch die beiden grossartigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Messcompositionen der Neuzeit nicht kirchlich, nicht zum Gottesdienste verwendbar: Beethoven's grosse Ddur-Messe und Liszt's Graner Festmesse. Beide sind Documente des höchsten Wollens und Schaffens des Genies. Aber als solche sind sie eben nicht das, was sie sein sollten und möchten; sie sind die Glaubensbekenntnisse zweier über allen Anderen stehenden Geister! Noch weniger dürften hierher die Messcompositionen eines

Joh. Sebastian Bach zu zählen sein, so sehr wir ihnen auch sonst unsere höchste Ehrfurcht zollen.

Für den Gebrauch beim Gottesdienste in der Kirche ist überhaupt nur die Polyphonie, nicht die Homophonie am Platze. Und in dieser sind auch von den älteren Meistern die höchsten Muster, die wohl für alle Zeiten Giltigkeit haben, uns geschenkt worden. Vom einfachsten Gesange, der im gregorianischen Choral sein Muster und seinen Ursprung hat, der sich auch im gewöhnlichen, für uns deutschen, Kirchenliede (gemeinhin auch Choral genannt), nicht aber in arienmässigen, seichten, fast schlüpfrigen Liedern kundgibt, bis auf die complicirteste Messe, die es trotz ihrer Einfachheit doch ist, hat die katholische Kirche vollständig ausreichendes Material. Und es ist ein schönes Stück Musikgeschichte, all die Wandlungen vom einfachen gregorianischen Choral über die Falso Bordoni bis zur Palestrina'schen Messe zu verfolgen!

Da sich die weltliche Musik in die Kirche drängte, war es mit den schönsten Blüthen der Kirchenmusik vorbei; man hatte in der Folge überhaupt ganz und gar verlernt, echte, wahre Kirchenmusik zu schaffen. Und so war auch schliesslich ein fast gänzliches Vergessen jener alten Meister und Muster eingetreten. Erst die Neuzeit hat darin Manches bereits wieder gut gemacht. Namentlich ist es der erst vor einigen Jahren ins Leben getretene Allgemeine deutsche Cäcilienverein, der für diese alten Schätze Propaganda macht und dessen bis jetzt errungene Verdienste gar nicht hoch genug anerkannt werden können. Sein Präsident dürfte überhaupt gegenwärtig die einzige Persönlichkeit sein, der am meisten die alten Meister in Fleisch und Blut übergegangen sind. Und in der richtigen Erkenntniss, dass eine blosse Nachahmung eben nur eine geistlose, ein geisttödtendes Experiment sein kann, hat derselbe, Hr. Franz Witt, gegenwärtig Domcapellmeister in Eichstädt, schon mehrere Kirchenwerke geschaffen, die ein eigenthümlicher, echter, wahrer Kirchenstil sind, ein Weiterbau auf Palestrina, und dennoch selbständig. Ihm schliessen sich J. B. Benz, M. Brosig, C. Greith, Mettenleiter, Oberhoffer u. v. A. in würdigster Weise an, sodass wohl endlich einmal wieder eine neue Aera der katholischen Kirchenmusik zu hoffen ist! Doch, noch eine Persönlichkeit muss hier ganz besonders hervorgehoben werden, eine Persönlichkeit, die sich überall die Krone des Genies errungen; es ist dies Franz Liszt. Er hat namentlich in neuester Zeit einige Kirchencompositionen geliefert, die würdig dem Höchsten und Edelsten an die Seite gestellt werden dürfen. Natürlich ist es aber bei Liszt, dass er auch dafür neue Formen schuf, die aber um so eher Geltung haben, als sie durchaus nicht den Anforderungen einer wahren Kirchenmusik widersprechen. Es kann überhaupt dieser nur der grösste Vortheil erwachsen, wenn sie die Reformen eines Richard Wagner nicht ohne Beachtung an sich vorübergehen lässt! —

Möchten diese wenigen und kurzen Andeutungen für die Profanmusiker genügen, in der Kirchenmusik nicht eine Kunst zu erkennen, an die sie denselben Maassstab wie an die Werke der weltlichen Musik legen können, sondern sie nur als einen Theil des Cultus zu betrachten, der nicht dominiren, sondern sich unterwerfen muss! Und für Kirchencomponisten mögen diese Zeilen ein kleiner Wink sein, dass wenigstens viele, vielleicht die meisten derselben von nun an mit mehr Ernst als bisher an ihre Arbeit gehen, dass sie die Kirchenmusik rein um ihrer selbst, nicht um äusserlicher Interessen willen pflegen!

„Das Rheingold" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des Vorspiels zum „Ring des Nibelungen".

Von Gottlieb Federlein.

(Fortsetzung.)

Nachdem Mime seinen Jammer geklagt (A. 124), treibt ihn seine Neugierde zu wissen, mit wem er verkehre. Loge eröffnet ihm die tröstliche Aussicht, dass sie zur Befreiung des Nibelungenheeres gekommen seien. Doch kaum vermag Mime sich diesem freudigen Gedanken hinzugeben, da schrickt er plötzlich zusammen, denn er hört Alberich nahen; der Ambosrhythmus ertönt von den Geigen, in den Bässen steigt ein Thema auf, welches uns vergegenwärtigt, wie Alberich die Nibelungen vor sich hertreibt (A. 124, Z. 4 und 125, Z. 1, 2), ein Doppeltriller in Oboen und Clarinetten verkörpert uns die bebende Angst Mime's, welcher die Fremdlinge warnt und nun ängstlich hin- und herläuft. Plötzlich wird diese Unruhe durch feierlichen Ernst gehemmt, die Hörner intoniren kräftig das Walhalla-Motiv mit den Worten Wotan's: „Sein harren wir hier". Sofort aber beginnt von Neuem das Toben Alberich's, der eine Schaar Nibelungen mit Schätzen beladen aufwärts treibt. Endlich gewahrt Alberich die Fremdlinge: Wotan und Loge; wiederum an Mime lässt er seinen Zorn über die Eindringlinge aus, indem er ihn mit Geisselhieben unter den Haufen Zwerge treibt. Unablässig spornt er seine Knechte zur Arbeit an und droht mit dem Grusse der Geissel; diesmal jedoch unterstützt ihn die Musik mit neuen thematischen Verwebungen, wir hören das Motiv, welches in der ersten Scene das Mühen Alberich's charakterisirte, als er nach den Rheintöchtern haschte (A. 126, Z. 4, 5), gleichsam als ob sich Alberich jetzt entschädigen wollte für jene Plage, als ob die armen Zwerge entgelten sollten für jene ihm damals zugefügte Schmach. Mit den Worten: „dass ich überall weile, wo keiner mich wähnt" lässt er seinen Herrscherruf ertönen (S. 324, Sp. 1, B. 2), und als die Zwerge im Gehorsam zögern, da küsst er den Ring, dessen geheimer Zauber beim sanften Klange des Reif-Motives sich wirksam zeigt (A. 127), nochmals spricht Alberich sein: „Zittre und zage, gezähmtes Heer! rasch gehorcht des Ringes Herrn!" und mit Geheul stieben die Nibe-

lungen aus einander, deren Hämmern in den Schachten der Unterwelt sich in immer weitere Ferne verliert.*)

Die ängstliche Hast, mit der Alberich seine Untergebenen zu stets neuer Arbeit antrieb, hat sich gelegt; nicht die drohende Faust, mit welcher er den Nibelungen jeden Augenblick ins Genick fahren möchte, streckt Alberich mehr aus, wenn er den Göttern Wotan und Loge gegenübersteht; im Gefühle seiner Macht, als glücklicher Besitzer des Tarnhelms und des Reifes kehrt er eine andere Seite hervor — er lässt sich zu eitler Prahlerei verleiten, welche der Mephisto Loge benutzt, ihm die Schlingen zum eigenen Verderben zu legen. Mit Recht ist Alberich misstrauisch gegen die in Nibelheim eingedrungenen Götter, und wenn auch Wotan versichert, dass sie gekommen seien, sich an den Wundern zu weiden, die Alberich hier wirke, so zögert dieser doch nicht, mit dürren Worten den Göttern zu sagen, dass der Neid sie in seine Behausung geführt habe (A. 129). Loge versteht, den Alben zu besänftigen, er versteht es, durch den Kitzel der Eitelkeit ihm die Zunge zu lösen.
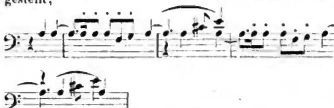
„Hohen Muth verleiht deine Macht, grimmig gross wuchs dir die Kraft" — mit dieser Lobpreisung wird der mächtige Nibelung von Loge begrüsst, dessen chromatisches Motiv, abwärts laufend, eine rhythmische Vergrösserung erleidet (A. 131, Z. 1—3). Der Anhang zum Loge-Motiv über mehrere Takte hinweg ist nun allerdings so einschmeichelnder Natur, dass er an die aufrichtige Freundlichkeit Loge's glauben machen könnte, während das in den Bässen auf- und absteigende Thema einer Verherrlichung von Alberich's grimmiger Kraft gleicht. Dem Horte, der, wie Fagotte und Bassclarinette andeuten (A. 131, Z. 4 — 132, Z. 1), von dem nächtlichen Heere aus den Tiefen gehoben wird und künftig mächtig sich mehren soll, dem Horte, mit welchem er sich die Welt zu eigen machen will, gilt des Nibelungs erstes Lied, und im Reif-Motiv gipfelt Alberich's frohes Bewusstsein als Besitzer des Hortes (A. 133, Z. 4 zu 5). Doch wie Alberich die Weltherrschaft gewinnen wolle, dies möchte Wotan von ihm erfahren. Nicht sehr erfreulich sind für Walhallas Beherrscher die Enthüllungen Alberich's; denn er gibt zu verstehen, dass er sogar die Götter sich zu Dienern machen wolle, und er sagt dies in einem höhnischen, übermüthigen Tone, der Wotan's Ingrimm mehr und mehr steigern muss. Als Fricka mit schmeichelnder Rede den im Stillen aufkeimenden Wunsch nach des Rheingoldes herrlichem Besitz in ihrem Gatten anfachte, damals erklang in sanfter Weise von der Violine das Freia-Motiv, von den Oboen die lachende Lust der Rheintöchter (vergl. A. 89); denn nach Freia's Rettung stand Fricka's Sinn, unbekümmert um die Klage der Rheintöchter, und goldenen Tand lieben überdies ja auch Frauen; dieselben Töne umspielen jetzt den Gesang Alberich's, wenn er sagt (A. 134, Z. 2): „Die in linder Lüfte Wehn da oben ihr lebt, lacht und liebt, mit goldener Faust euch, Göttliche, fang ich mir Alle!" aber nicht wie dort spricht traulicher Friede, wonniges Behagen aus ihnen, wie ein unheilvoller Orakelspruch dringt diese Wort- und Tonspruche zu Wotan's Seele, und im Orchester zuckt ein gellendes Wehe empor (A. 134, Z. 4).

Alberich's herrisches Gelüsten lässt ihn noch grässlichere Pläne schmieden: er, der Liebeleere, will Keinem das Glück der Liebe gönnen, denn alles, was lebt, soll ihr entsagen; gleich einem geisterhaften Schatten fällt hier das Entsagungs-Motiv auf diese ernsten Worte, wie Grabeston erklingts aus den Tuben, sogleich aber greift die Violine wieder die besänftigende Melodie des Götterverlangens nach goldener Pracht auf, denn „mit Gold gekirrt, nach Gold nur sollen sie gieren" — es folgt ein zweiter Weheruf im Orchester (A. 135, Z. 4). Was die Götter in Liebe vereinen, zu genussreichem Dasein versammeln sollte, die stolze Burg Walhalla, auch sie will Alberich einst noch beherrschen; mit verachtendem Spotte singt er: „Auf wonnigen Höhn in seligem Weben wiegt ihr euch, den Schwarzalben verachtet ihr ewigen Schwelger!" Stille Wehmuth dringt aus den Klängen der stolzen Walhalla-Melodie, und wenn sie ritardando im pianissimo verhallen, leuchtets da nicht wie fahler Dämmerungsschein von dem Ende der seligen Götter? „Habt Acht, habt Acht! denn dient ihr Männer erst meiner Macht, eure schmucken Frauen sie zwingt zur Lust sich der Zwerg" — mit diesem prahlerischen Drohen verscheucht Alberich jene wehmuthsvolle Ahnung, wild auflachend vertraut er der bestrickenden Macht seines Hortes, der aus stummer Tiefe entsteigt (A. 137, Z. 2—4). Das Rheingold-Motiv schmettert darein, Alberich's Erregtheit hat sich aufs Höchste gesteigert, aber auch in Wotan's Brust empört sich der tiefbeleidigte Stolz des Gottes, der mit dem Ausruf: „Vergeh, frevelnder Gauch!" an dem Spötter die Schärfe seiner Speeresspitze versuchen möchte.

Loge, der in Wotan's Heftigkeit Gefahr für das Gelingen des Planes erblickt, tritt besänftigend dazwischen: „Wen doch fasste nicht Wunder, erfährt er Alberich's Werk?" (A. 138). Demselben Charakterbild, wie dort (A. 131), wo Loge sein Netz um Alberich zu ziehen beginnt, begegnen wir hier; der Schelm hat blos die Farbe gewechselt. Vorher hüpfte das Loge-Motiv in den Violinen daher, jetzt ist es den lachenden Oboen, Clarinetten und der unschuldigen Flöte zugedacht, das Bassthema stieg dort in halben und Viertelnoten ruhig nach abwärts, jetzt verzieren die Violoncelle stets die Viertelnote mit einem Triller, an welchem sich auch die erste Geige betheiligt. Auf diese Weise hat sich das Orchestercolorit glänzender gestaltet, auch tritt noch das Walhalla-Motiv aphoristisch dazu, von Hörnern und Oboen abwechselnd sehr bezeichnend im

*) Sobald Alberich in der Glorie seiner Machtentfaltung als Beherrscher Nibelheims erscheint, treten das Reif-Motiv in seiner ganzen Ausdehnung, das Runen-Motiv über zwei Takte hin und das Ambos-Motiv in der Vergrösserung — also Ursache und Wirkung — in unmittelbarer Folge nach einander auf. Statt besonderen Notenbeispiels vergleiche man Auszug S. 147, Z. 4 — S. 158, Z. 2. — S. 160, Z. 3 und 4.

staccato vorgetragen; höchst ominös aber klingt es, wenn drei besondere Oboen und das englische Horn den Fanfarenrhythmus nachäffen, da wo Loge dem Alberich zuerkennt, dass seiner Allgewalt sogar Mond und Sterne, ja die strahlende Sonne dienen müssen (A. 139, Z. 1). Immer enger umgarnt Loge den Alben: jetzt gibt er ihm zu bedenken, wie er sich vor dem Neid der Zwerge zu schützen habe. Der Zweifel Loge's an deren willigem Gehorsam und unerschütterlicher Treue gegen ihren Herrn wird durch ein Motiv charakterisirt, welches Bratschen und Horn, sodann Bratschen und Violinen alternirend wiedergeben (A. 139, Z. 3—4). Das Hammer-Motiv nämlich ist inmitten von zwei einleitenden Viertelnoten und einem vom Grundton a über die Terz hin zur Quinte aufsteigenden Anhang gestellt;



jene Viertelnoten aber — vertreten sie nicht die Stelle des Gedankenstriches vor Loge's Frage? jenes Anhängsel — ist es nicht als Fragezeichen hinter die zweifelhafte, weil erzwungene Ergebenheit der schmiedenden Zwerge gestellt?

Loge's Kunst bewährt sich, denn Alberich wird red- und thatselig, er erzählt von der Wunderkraft des Tarnhelms (Violinen begleiten hier tremolirend im Zauber-Motiv), und als Loge, der doch viel Seltsames gesehen, solche Thaten bezweifelt, da lässt sich Alberich verleiten, die Götter von der Wahrheit seiner Behauptungen zu überzeugen. Er wandelt sich nun zuerst in eine Riesenschlange, die langsam sich dahinschleppt, sich aufbäumt, drohend den Rachen aufsperrt und schwerfällig kriechend wieder verschwindet; von den Tuben erdröhnt der Schauer, welchen diese ungeheuerliche Erscheinung auf Loge und Wotan ausüben soll (A. 144). Loge stellt sich auch von Furcht ergriffen, selbst dann noch, als Alberich in seiner wahren Gestalt wieder zu ihm tritt. Rasch aber wird diese schauerliche Stimmung durch das strahlendste, freundlichste Licht im Orchester verscheucht (A. 146, Z. 1—3), denn Loge, welcher diesem ersten Wunder zwar willig glaubt, reizt der Uebermuth, den Nibelung nochmals auf die Probe zu stellen. Alberich geht wirklich auf den Vorschlag Loge's ein und verwandelt sich in eine winzige Kröte. Die Musik ahmt hier ganz bezeichnend die Bewegung des Thieres nach, in kleinen Absätzen hüpft es von der Stelle, um nach wenig Sprüngen wieder auszuruhen (A. 147, Z. 3 und 4). Den Nibelungen aber in solch winziger Gestalt zu bewältigen, das war Loge's Absicht, er hat sie jetzt erreicht; Wotan setzt seinen Fuss auf die Kröte, Loge reisst den Tarnhelm an sich, knebelt Alberich und nun: „Schnell hinauf, dort ist er unser!"

Loge ist also der Held, welchem ob des gewonnenen Sieges Clarinetten und Flöten lustig trillernd zujubeln, in den Geigen aber stürmt es mit dem Loge-Motiv bei gewaltiger Tonsteigerung aufwärts (A. 148, Z. 3, 4). Welche Gedankenwelt ersteht jedoch in Wotan's Innerstem, jetzt da er den gefürchteten Nibelung gefesselt vor sich sieht? Ein flammender Hoffnungsstrahl durchglüht ihn — bald darf er den Alles bezwingenden Reif sein eigen nennen; im gewaltigen fortissimo nehmen daher die Violinen, welche eben das Loge-Motiv zur Höhe getragen haben, jetzt das Reif-Motiv auf (A. 149), führen dasselbe im decrescendo zur Tiefe herab, und wie die Klänge verschwinden, so mahnen sie an das trugvolle Glück des goldenen Kleinods; denn es muss der Liebe entsagen, wer je des Kleinods sich rühmt. Wie schmerzlichstes Wehe schneidet es ins Herz, wenn die Posaunen das Entsagungs-Motiv anschwellen und im dumpfen Trauerton aushauchen (A. 149, Z. 3).

Begleiten wir die Götter auf ihrem Wege mit Alberich weiter. Sie kommen an den Schmieden vorbei, aus welchen ihnen die Ambosschläge entgegenklirren, und wenn diese verstummen, bringen die Hörner dasselbe Thema, welches während des Ueberganges von der 2. zur 3. Scene (S. 323, Sp. 1, Takt 3 ff.) in den Trompeten und Posaunen so bedeutungsvoll hervortrat — ein prophetisches Mene-Tekel dem Gotte und seinen Lieblingen (A. 150). Schon geht Wotan der heiligen Noth entgegen, sie wird ihm zum ersten Male nahe treten, wenn er, auf freien Bergeshöhen angelangt, durch die Erscheinung der Riesen an den ernsten Preis gemahnt wird, um welchen er denselben sich verpflichtet hat. Die Bässe markiren in diesem Sinne auch das Riesen-Motiv (A. 151), während in den Blasinstrumenten nach kurzer Andeutung der Walhalla-Melodie in breiten Accorden die traurige Stimmung durchbricht, welche Wotan bei dem Gedanken an die seine Freiheit fesselnden Verträge überwältigt (A. 151, Z. 2—5). Gleichzeitig schlängelt sich in den Streichinstrumenten das Loge-Motiv als scenische Skizze aufwärts, denn die Verwandlung des Schauplatzes vollzieht sich in umgekehrter Weise zur 3. Scene.

Immer wuchtiger tritt aber das Motiv der Riesen auf, jener gewaltthätigen Mannen, welche Freia entführten, um die Götter durch Entbehrung der ewig verjüngenden Kost dem Siechthum preiszugeben; durch Anspielung an das Dämmer- und Freia-Motiv (A. 152, Z. 3—6) (letzteres in Fmoll gegeben) werden wir an diesen kläglichen Zustand der zurückgebliebenen Götter erinnert. Doch die Rettung ist nahe, im fortissimo rauscht das Loge-Motiv auf und ab, der gewandte Führer ist endlich mit seinem Gefolge wieder an dem Orte angelangt, wo banges Hoffen die Rückkehr Wotan's ersehnt.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

B. Hopffer. Barbarossa. Eine Dichtung in einem Aufzuge von J. Hein, in Musik gesetzt. Berlin, Bote und Bock.

Wir haben es hier mit einer neuen Huldigung zu thun, welche die patriotische Muse dem neuen deutschen Kaiser zu Füssen legt, ein Festspiel in der Form einer scenischen Cantate, wobei der Nachdruck auf das nichtmusikalische Epitheton zu legen ist. Der Inhalt der Dichtung ist folgender:

Kaiser Barbarossa schläft, wie die Sage ihn uns überliefert hat, am Steintische im Innern des Felsenberges, bewacht von einem Zwerge; unsichtbare Chorstimmen der Raben (Sopran und Alt) und der unterirdischen Geister (Tenor und Bass) verkünden in Wechselstrophen, dass der Kaiser immer noch der Erlösung aus der Haft des Nichtsterbenkönnens harre. Kriegerische Klänge, welche aus der Ferne erschallen, locken den Zwerg heraus an die Oberfläche der Erde, die Geister singen dem Kaiser schlafende Ruhe zu und dieser sieht nun im Traum die deutsche Geschichte an sich vorüberziehen. Seine Traumgestalten uns vorführend, erzählt er, wie er selbst an der Spitze des deutschen Reiches gestanden, strebend nach Macht und Grösse, wie er dann, den Muth der Christenheit zum Kreuzzuge entflammend, ausgezogen sei zur Wiedergewinnung des heiligen Grabes, zauberische Gestalten ziehen ihn in die Wasserfluthen hinab, aber höhere Allgewalten verschliessen ihm noch das Grab; die unterirdischen Geister ringen ihn aus dem Arm des Todes los und bergen ihn in dem Schoosse des Felsens, und eine Stimme verkündet, dass er hier schlafen werde, bis ein von Gott gesandter Ritter, in welchem das deutsche Reich zu neuem Glanz und Ruhm erstehen solle, mit der Wunderblume den Zauber brechend, ihm Erlösung bringen werde. Seit Jahrhunderten harrt nun der schlafende und träumende Kaiser vergeblich dieser Kunde; aber von der kleinen Burg vom Zollerstamme sieht er die Thaten ausgehen, welche diese Erlösung vorbereiten: der grosse Kurfürst bahnt mit seinen Siegen den Weg zum Königthum, des grossen Friedrich's Heldensiege sind die Wiege des jungen zukünftigen Deutschlands, auf den Ruf seines Königs erhebt sich das ganze Volk siegreich gegen fremde Tyrannei. Aber wieder schwindet die Hoffnung, dass die Erlösungsstunde geschlagen habe; Eifersucht, eitler Wahn und der Zwietracht finsterer Geist trennen wieder, was schon verbunden war; es greift ein Heldenkönig zum Schwert für Recht und Ehre, und ihm ist es beschieden, auch das höchste Gut zu erringen. Der Uebermuth des Franken bricht über Deutschland herein, das Volk erhebt sich unter seinem Könige, fest, wie ein Mann, jagt den Schwarm der Feinde vor sich her, und „Friede!" tönts von Berg und Auen. So weit das Traumgesicht, welches bei den angeführten Höhepuncten der deutschen Geschichte (Barbarossa, 1190. 1675. Friedrich der Grosse. 1813. 1866. 1870) in lebenden Bildern dem Auge des Zuschauers sichtbar vorgeführt wird, wobei der Chor (gemischt, aber ohne weitere Angabe seines scenischen Charakters) sich in allgemeinen Aeusserungen von lyrischer Beschaffenheit ergeht. Nun aber kommt der Zwerg wieder hinzu und weckt den Kaiser mit der ersehnten Kunde: „Geendet ist der Gram, es nahen die deutschen Siegesheere, der Ritter mit der Wunderblume steht vor des Berges Thor, Deutschland, neu geeint, erstrahlt in frischem Glanz, und laut schallt es durch die Lande: Heil dem Kaiser Wilhelm!"

Aus dieser Inhaltsskizze ersehen wir, dass der Kern des Werkes in der patriotischen Tendenz liegt: es handelt sich um eine Verherrlichung des Hohenzollern-Hauses, als des von der Geschichte auserwählten Vertreters der Kaiser-Idee, welche die politische Entwickelung des deutschen Volkes wie ein rother Faden durchzieht; in den unter den Auspicien dieses Hauses vollführten militärischen Grossthaten des deutschen Volkes spiegelt sich die vergangene und zukünftige Herrlichkeit des deutschen Reiches. Ist schon jedes Hervortreten einer besonderen Tendenz neben der blos ästhetischen dem rein künstlerischen Charakter eines Werkes mindestens nicht förderlich, so ist dasselbe bei der politischen Tendenz entschieden ungünstig. Der Patriotismus ist eine nationale Tugend, und in dieser ethischen Bedeutung ist derselbe ein unentbehrlicher Factor in der Entwickelungsgeschichte aller derjenigen Völker, welche die Mission der fortschreitenden Geistescultur in hervorragendem Sinne zu erfüllen haben. Das Gefühl der nationalen Zusammengehörigkeit, das Bewusstsein des Einzelnen, mit seinen Empfindungen, Anschauungen und Gedanken in dem allgemeinen Wesen des Volksganzen zu wurzeln, dieser Patriotismus, welchen wir den nationalen nennen möchten, das Ergebniss einer stetigen normalen Entwickelung der politischen Verhältnisse eines Volkes, ist die mildstrahlende Flamme, welche die gesammten geistigen Anlagen des Individuums durchglühen, concentriren und zur höchsten Blüthenentfaltung befördern mag; diesen Patriotismus erkennen wir auch in den grössten Kunstwerken wieder, denn alle grossen Künstler waren sich ihrer nationalen Aufgabe bewusst. Aber in die stille, friedliche Wirksamkeit dieses Gefühles brechen einzelne grosse, völkererschütternde Ereignisse überwältigend herein, welche zeitweilig alle besonderen Interessen und Bestrebungen mit ihrem Gehalte erfüllen und die gesammte vielseitige Spannkraft eines Volkes ausschliesslich in der einen, der nationalen Richtung zur Thätigkeit drängen. Das sind die Zeiten des politischen Patriotismus, der opfermuthigen Heldenthaten, des überfluthenden Aufschwunges der Empfindung. Durch äussere Thatsachen hervorgerufen, in seiner Dauer durch die unmittelbare Wirkung dieser Thatsachen bedingt, drängt dieses specifisch patriotische Gefühl auch zu Handlungen von entsprechend äusserlichem Charakter, zumal aber zu jenen gemeinsamen, oft rauschenden Manifestationen, welche, so sehr sie auch psychologisch berechtigt sein mögen, doch dem Wesen der Verinnerlichung und Beschaulichkeit, welche die künstlerische Begeisterung charakterisiren,

durchaus fremdartig gegenüberstehen. Wo dieser seiner Natur nach mit Nothwendigkeit nach aussen drängende Patriotismus die Triebfeder zu künstlerischem Schaffen abgibt, da wird das Vorwalten der (politischen) Tendenz vor dem künstlerischen Princip sich kaum vermeiden lassen; nur grosse, genial angelegte Künstlernaturen werden auch in solchem Falle ihre Schöpfungen in die läuternde Gluth der reinen Kunstbegeisterung zu tauchen und mit dem Stempel des unvergänglichen Werthes zu kennzeichnen wissen.

Es ist der — fast selbstverständliche — Schlussstein dieses Gedankenbaues, wenn wir noch hinzufügen, dass die Musik, als die innerlichste, von der Aussenwelt am augenscheinlichsten abgezogene und abziehende Kunst von solchem Ueberfluthen nach aussen strebender Empfindungen des politischen Patriotismus am meisten bedrängt wird. So ist es auch mit der Musik zu der hier skizzirten Dichtung: sie ist die bescheidene und ergebene Dienerin der patriotischen Tendenz. Sie ist in der Hauptsache rein decorativ und gipfelt in den liedmässigen und marschförmigen Sätzen, welche die lebenden Bilder illustriren. Mit einzelnen wirkungsvollen dicken Strichen in der Weise der Decorationsmalerei werden die Gedanken und lyrischen Ergüsse des Dichters musikalisch eingeleitet, begleitet, ausgeschmückt, der Grundcharakter ist der des rein Aeusserlichen. Der Ton des innern Empfindungslebens wird ebensowenig angeschlagen, als es zu einer Entfaltung der specifisch-musikalischen Formen kommt: dazu fehlt die ästhetische Grundlage ebenso wie die Veranlassung. Die Melodik ist gefällig und fliessend, aber nicht tief, obwohl sich in einzelnen Zügen eine Anlage zu dramatischer Charakterisirung nicht verkennen lässt. Die formelle Anlage ist in der Hauptsache eine zwiefache: die erzählenden und betrachtenden Monodien Barbarossa's sind recitativisch-arios gehalten, während die Chor- und Instrumentalsätze die einfache Liedform zeigen. Diesem Charakter des Aeusserlich-decorativen entspricht auch das Vorherrschen des eindringlichen Marschrhythmus, wie denn die die Bilder begleitenden Instrumentalsätze fast alle ausdrückliche Märsche sind. Harmonik und Modulation sind einfach, klar, correct, aber ohne Eigenthümlichkeit. Hier und da jedoch hat es den Anschein, als ob der Componist sich plötzlich erinnere, dass er im Jahre 1870 schreibe und dass er als moderner Componist auch dem uns schon geläufigen verwickelteren Systeme der Harmonik und Modulation Rechnung tragen müsse; an solchen Stellen ist eine offenkundige Anlehnung an Wagner erkennbar, was denn freilich bei der Bestimmung des Werkes als eines scenisch darzustellenden nicht besonders verwunderlich ist. Hierher gehört ganz besonders die Hauptstelle Barbarossa's, Seite 31 des Clavierauszuges, welche die Grundidee der Dichtung ausspricht:

> Hier bleibst du schlafend festgebannt,
> Bis dir Erlösung kommt zu bringen
> Ein Ritter, der von Gott gesandt.

Hier singt uns der unverfälschte Wolfram an, und auch in der Begleitung ist eine Nachbildung der Scene der wettkämpfenden Sänger im „Tannhäuser" unverkennbar.

Eine eigenthümliche Ausnahmsstellung zum Werke nimmt die kurze Instrumentaleinleitung ein. Sie ist vom musikalischen Standpuncte aus entschieden interessant und erregt durchaus anders geartete Erwartungen hinsichtlich der musikalischen Bedeutung des Werkes, als der weitere Verlauf zu erkennen gibt; jedenfalls hat dieselbe in uns den Wunsch rege gemacht, dem Componisten baldigst auf dem Gebiete des rein künstlerisch-musikalischen Schaffens zu begegnen.

Zum Schluss können wir zwei kleine Bedenken von mehr allgemein ästhetischer als specifisch musikalischer Bedeutung nicht unterdrücken. Das erste bezieht sich auf die Stimmlage der Partie des Barbarossa: der Componist hat dafür den Tenor gewählt. Unserer Anschauung nach dürfte für die mythische Heldengestalt des Kaisers, welche in Trauer um die verlorene Herrlichkeit des deutschen Reiches erstarrt, versteinert ist und der Erlösung zur ewigen Grabesruhe entgegenharrt, das musikalische Ausdrucks-Aequivalent weit eher in den tiefernsten Klängen der Bassstimme, als in den hellen, aufsteigenden der Tenorstimme zu finden sein, von welcher letzteren wir die Vorstellung jugendlich aufstrebender Lebens-, Liebes- und Thatenlust nicht zu trennen vermögen. Aehnlich ist das zweite Bedenken: das Schlaflied der unterirdischen Geister (S. 17) ist dem Männerchor übertragen, was ebensowenig zu unseren Vorstellungen von einem würdigen männlichen Thun, als zu dem entsprechenden Klangcharakter der männlichen Stimmen recht passen will. Da erst weiterhin (S. 29) der gesammte gemischte Chor eingeführt wird, so ist nicht recht ersichtlich, warum nicht an dieser Stelle der jedenfalls passendere Chor der weiblichen Stimmen noch einmal getrennt zur Verwendung kommen konnte.

A. Maczewski.

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Mainz.

Gestatten Sie mir, im Anschluss an meinen Bericht vom 3. Januar in No. 3 Ihres hochgeschätzten Blattes den weiteren Verlauf unserer musikalischen Saison zu schildern. Es ist hier sehr schwierig, ein Concert zusammenzubringen, seitdem der Theaterausschuss unseres Gemeinderathes vorwiegend aus Theatergönnern zusammengesetzt ist und es dem Theaterdirector L'Arronge gestattet hat, das einzige hier bestehende Orchester jeden Abend, wenn auch nur zur Ausfüllung der Zwischenacte von Lustspielen und Tragödien, für sich zu verwenden, und dasselbe erst nach langen Quälereien einmal für Mitwirkung in Concerten zu erringen ist. Darum fallt der grösste Theil unserer Concertsaison in die Zeit nach dem 15. April, als dem Schluss der Theatersaison. Für den Anfang März, die Zeit unserer deutschen Siegesund Friedensfeste, hatte die Liedertafel ein entsprechendes Concert vorbereitet, aber kein Orchester war zu haben; um den Mitgliedern wenigstens Etwas zu bieten, wurden einige kleinere Chorstücke einstudirt und so am 1. April das zweite Vereins-

concert zu Stande gebracht; ein Beethoven'sches Streichquartett sollte dasselbe eröffnen, aber nicht einmal die vier Stimmen durften in den Theaterzwischenacten fehlen. Hr. Lux ersetzte dasselbe in der letzten Minute durch ein Andante religioso für Harmonium und Clavier von Lux, vorgetragen von HH. Lux und Rosenthal. Dann folgten zwei Chöre a capella aus dem 15. und 16. Jahrhundert: „Alta Trinita beata" und „Ave Maria" von Arcadelt für gemischten Chor, mit deren ernster Würde die graziöse Ausdrucksfülle der „Drei Frühlingslieder" von Lachner für Frauenchor mit Clavierbegleitung einen reizenden Gegensatz bildeten. Nach einer sehr geeigneten Unterbrechung durch die „Appassionata" von Beethoven wurde auch dem Männerchor Gelegenheit, sich auszuzeichnen durch den Vortrag eines ganz neuen Werkes von Möhring. „Vorbei" ist der Titel des neuen Chores mit Bariton- und Tenorsolo, und reicher Beifall wurde demselben zu Theil. Zum Schlusse erklang das herrliche „Spanische Liederspiel" von R. Schumann, ein Cyklus ein- und mehrstimmiger Gesänge mit Clavierbegleitung; die vierstimmigen Gesänge liess Hr. Lux mit grossem Erfolge von dem Chor vortragen und die zahlreichen Soli von den einzelnen Mitgliedern. So wirkungsvoll die Nummern dieses Concertes auch waren, so fühlten sich doch Viele nicht befriedigt, da sie von der Liedertafel grössere Leistungen zu hören gewohnt sind. Darum war der baldige Schluss der Theatersaison sehr am Platze, wodurch es möglich wurde, am 23. April das dritte Vereinsconcert zu Stande zu bringen. „Die Kreuzfahrer" von Gade und Ouverture und dritter Theil aus „Judas Maccabäus" von Händel bildeten, nun allerdings post festum, eine schöne musikalische Friedens- und Siegesfeier. Wenn auch nicht zu leugnen ist, dass die Werke Gade's aus der Zeit seines Leipziger Aufenthaltes ein frischeres und originelleres Gepräge tragen, als die späteren Copenhagener Productionen, in denen der Componist sich mit Gewalt an den Geist des heimgegangenen Freundes Mendelssohn anzuschliessen scheint und dadurch mit der Ureigenthümlichkeit auch die Ausdruckskraft verliert, so muss doch anerkannt werden, dass die „Kreuzfahrer" viel Reizendes enthalten, wie z. B. den Chor der Elfen mit dem Solo der Armide. Dasselbe wurde durch Frl. Johanna Werner von hier vortrefflich durchgeführt; durch Hrn. Baumann von Frankfurt und Hrn. Dr. H. Gassner von hier wurden auch die Partien des Rinald und des Eremiten Peter zu allgemeiner Zufriedenheit vorgetragen. In dem letzten Theil des „Judas Maccabäus", in welchem Hr. Baumann und Dr. Reis von hier die Solopartien sangen, erweckten wieder die Einzugschöre die allgemeinste Freude, und das zum Schluss die weiten Hallen des Akademiesaales durchbrausende Hallelujah aus dem „Messias" gab dem Dankesgefühle Aller für die Erhebung Deutschlands aus tiefer Schmach zum höchsten Ruhme den freudigsten Ausdruck. So schloss die Saison der Liedertafel.

Wenden wir uns nun zu den Lux'schen Symphonie-Concerten. Im Herbste war die Zeitstimmung den Concerten noch sehr ungünstig; der Unternehmer wartete daher bis zum Februar und gab eine sehr geeignete Anregung durch eine Soirée für Kammermusik am 20. Januar unter Mitwirkung des mit rauschendem Beifall begrüssten Hrn. Grützmacher aus Dresden. Das Concert bot: 1) Sonate für Pianoforte und Violoncell von L. v. Beethoven (Lux und Grützmacher). 2) Arie für Tenor aus Mozart's „Entführung" (Hr. Joseph Walther, ein von Hrn. Lux entdeckter und von Koch in Cöln ausgebildeter neuer Tenorist). 3) Variationen für zwei Pianoforte von R. Schumann (Lux und Frl. Kath. Schneider, eine ehemalige Schülerin desselben). 4) Air und Gavotte für Violoncell von J. S. Bach (Grützmacher). Auf Hervorruf spielte derselbe noch eine Tarantella von Lindner. 5) Romanze aus Weber's „Euryanthe" (Walther). 6) Concert-Variationen von Mendelssohn (Lux und Grützmacher).

Die Zahl der eigentlichen Symphonie-Concerte betrug wegen der Kürze der Zeit, wegen der Schwierigkeit, das Orchester zu gewinnen, und weil auf dem hiesigen Publicum die Ansprüche des Krieges in unglaublichem, aber freudig getragenem Maasse lasteten, nur vier an der Stelle von sechs in früheren Jahren. Dieser letztere Umstand erklärt auch den etwas geringeren Besuch der Concerte, der Hrn. Lux leider abermals Opfer auferlegte, die ihm hoffentlich in den nächsten Jahren vergolten werden.

Das erste Symphonie-Concert am 7. Februar bot folgendes Programm: 1) Festouverture in C von Beethoven. 2) „Das Mädchen am Strande", Scene für Sopran mit Orchester von W. Freudenberg, gesungen von Frau Freudenberg aus Wiesbaden. 3) Bildnissarie von Mozart, gesungen von Hrn. J. Walther. 4) „Das Mädchen von Kola" von W. Hill, und „Suleika" von Freudenberg, gesungen von Frau Freudenberg. 5) Symphonie (Cdur) von Franz Schubert. Das letztere Werk erregte besonderes Interesse, denn es ist gross in der Idee und in der Arbeit. Erst am 28. März war es möglich, mit dem 2. Symphonie-Concerte hervorzutreten. Dasselbe bot: 1) Ouverture zum „Sommernachtstraum" von Mendelssohn. 2) Bassarie aus der „Schöpfung", gesungen von Hrn. Siehr vom königl. Theater zu Wiesbaden. 3) „Träumereien" von R. Schumann. 4) „Der Mönch" von Meyerbeer, gesungen von Hrn. Siehr. 5) Symphonie in Es dur von Mozart. Die Ausführung vorzüglich des letzten Werkes gereichte dem Orchester und dem Dirigenten zu hoher Ehre. Der Bassist Hr. Siehr, den wir in diesem Concert hörten, hat eine Prachtstimme, vom grossen bis zum eingestrichenen f von gleicher Klangfarbe und fast gleicher Kraft. Nach diesem Concerte musste der Schluss der Theatersaison abgewartet werden, sodass erst am 20. April das 3. Symphonie-Concert sein andächtiges Publicum versammelte; demselben wurde folgendes Programm geboten: 1) Ouverture zu „Anakreon" von Cherubini. 2) Arie des Seneschall aus Boieldieu's „Johann von Paris", gesungen von Hrn. Philippi vom königl. Theater zu Wiesbaden. 3) „Wallenstein's Lager", Tongemälde von Jos. Rheinberger. 4) a. „Der Himmel hat eine Thräne geweint" von Schumann, b. „Sei mir gegrüsst" von Schubert, und auch Hervorruf c) „Wie gerne dir zu Füssen" von Lux, gesungen von Hrn. Philippi. 5) Symphonie militaire von J. Haydn. In diesem Concerte erregte am meisten Aufsehen das Tongemälde von Rheinberger durch die originelle und ungebundene Behandlung der Motive und der Instrumente, die in der Charakteristik so weit geht, dass man aus dem klanglosen Zetern der Bratsche die Kapuzinerpredigt heraushört. Die Composition von Lux verdient ihrer gediegenen Arbeit und edlen Motive wegen allgemein bekannt zu werden, sie wurde von dem hier noch sehr beliebten Baritonisten Philippi prächtig vorgetragen. Das 4. Symphonie-Concert am 2. Mai, dessen Programm Sie in No. 21 mittheilten, gewann durch die Mitwirkung des Violinisten Wilhelmj einen erhöhten Glanz.

Wilhelmj ist in seiner Ausbildung so weit gekommen, dass man anfängt, ihn mit Joachim zu vergleichen, obwohl man gewiss bedenken sollte, dass geniale Künstler, welche es zur Vollendung in der Technik, zur höchsten Fülle des Tones und zu dem höchsten Grade der Ausdrucksfähigkeit des Instrumentes gebracht haben, sich nur noch in Irrationalem, in Unvergleichbarem unterscheiden und daher eine Vergleichung nicht zulassen; Jeder ist eine Erscheinung für sich. Unser Publicum war von den Leistungen des jungen Meisters geradezu hingerissen und wollte sich mit Beifallklatschen und Hervorrufen gar nicht wieder beruhigen. Auch die Ouverture zum „Käthchen von Heilbronn" von Lux erhielt reichen Beifall. Viele Mainzer zogen den beiden Künstlern nach in unsere Nachbarstadt Frankfurt, wo dieselben in der deutsch-reformirten Kirche am 6. Mai ein geistliches Concert veranstalteten.

Eine sehr zu lobende Umwandlung haben die Kunstvereinsconcerte durch den jugendlichen Capellmeister Hrn. Beyschlag aus Frankfurt erfahren. Früher ging man in diese Concerte, um mit Musikbegleitung zu plaudern, zu sehen und gesehen zu werden; denn die vielen kurzen Stückchen und Lieder forderten nicht zur Aufmerksamkeit, sondern zum Gegentheil auf. Im letzten Winter aber verhielt sich das Kunstvereinspublicum wie das der Symphonieconcerte; denn es wurde ihm eine gediegene Geistesnahrung und Gemüthserfrischung geboten. Das erste Concert, enthaltend die „Heldensymphonie" und die „Egmont"-Musik von Beethoven und als Beethoven-Feier bestimmt, wurde schon in No. 3 Ihres Blattes besprochen. Die Programme zu den übrigen dieser Concerte, von denen das 6. ebenfalls bereits Erwähnung in diesem Blatte fand, boten ausser verschiedenen Clavier-, Violin-, Harfe- und Gesangssolos an grösseren Werken Schumann's Clavierquintett und -Quartett, Streichquartett

in Cdur und Clavierquartett in Gmoll von Mozart, die Sonate Op. 47 und das 1. Claviertrio von Beethoven und die Bdur-Violoncellsonate von Mendelssohn. An der Ausführung der betr. Compositionen betheiligten sich von auswärtigen Künstlern die Damen Frl. Thomae und Heermann aus Frankfurt, die HH. Buths, Werrenrath und Mitglieder des Streichquartettes aus Wiesbaden und Concertmeister Heermann aus Frankfurt, während Frau Simon-Romany und die HH. Beyschlag, Pöpperl, Heinefetter, Frisch und Müller Mainz angehören.

Ausser dem letzten Concerte nach Schluss der Theatersaison fand man in diesen Concerten kaum eine Betheiligung von Mainzer Künstlern, weil dies nicht in die Berechnung des Theaterdirectors passt. Es ist einige Hoffnung auf Besserung für die Zukunft vorhanden, da der seitherige Bürgermeister Schott, der Chef der bekannten Verlagshandlung, in den letzten Tagen zum Präsidenten des Kunstvereins erwählt worden ist und durch seinen Einfluss, wenn er solchen mit Energie geltend macht, wohl die feindselige Abschliessung des Theaters gegen alle anderen musikalischen Kunstbestrebungen beseitigen und dadurch einen schmerzlich empfundenen Missstand überwinden kann. Gegenüber diesen gewichtigen Schwierigkeiten gebührt aber um so grössere und wärmere Anerkennung den Dirigenten Lux und Beyschlag dafür, dass sie unter solcher Missgunst doch durch so gediegene Leistungen das Publicum erfreuten. Dr. P—s.

Correspondenzen.

Leipzig. Von den diesjährigen sechs Haupt- (oder besser wohl öffentlichen) Prüfungen am Conservatorium der Musik fand die erste am 1. und die letzte am 26. Mai statt. Wir fassen uns in Besprechung dieser künstlerischen Kundgebungen kürzer, als ein anderes Musikblatt, das diesen Prüfungen eine (vielleicht in Mangel anderen Stoffes) leitartikelhafte Wichtigkeit beizulegen beliebt. Zählen wir zunächst einfach die Leistungen auf, so haben wir wie voriges Jahr wieder Solo-(Clavier-, Violin- und Violoncell-)Spiel und -Gesang, Ensemblespiel und Compositionsdarbietungen zu verzeichnen. Als Clavierspieler führten sich vor: Hr. G. Löhr aus Leicester (Cismoll-Concert, 1. Satz, von Ries), Hr. Jos. Sautier aus Freiburg i. Br. (Präludium und Fuge in Amoll von Bach), Hr. Ed. Goldstein aus Odessa (Esdur-Concert [2. und 3. Satz] von Beethoven), Frl. Elisab. Uhlmann aus Soest (Hmoll-Capriccio von Mendelssohn), Frl. Emmy Agthe aus Weimar (Gmoll-Concert [1. Satz] von Moscheles), Hr. Jac. Kwast aus Dordrecht (Concert von Schumann [2. und 3. Satz] und vier eigene Phantasiestücke), Frl. Olga Klemm aus Leipzig (Gmoll-Concert [1. Satz] von Mendelssohn), Hr. Man. Jimenez aus Trinidad de Cuba (Fismoll-Concert [2. und 3. Satz] von C. Reinecke), Frl. Marie Krug aus Leipzig (Cmoll-Concert [1. Satz] von Beethoven), Frl. Marie Junghans aus Cassel (Cdur Concert [1. Satz] von Mozart), Hr. Ludw. Maas aus London (Emoll-Concert [2. u. 3. Satz] von Chopin), Hr. E. Primosich aus Graz (Concert von Schumann, 2. u. 3. Satz), Hr. P. Klengel aus Leipzig (Dmoll-Concert [1. Satz] von Mendelssohn), Frl. Marie Landsberg aus Kowno (Gmoll-Concert [1. Satz] von Mendelssohn), Frl. Anna Rilke aus Teplitz (Fmoll-Concert [2. und 3. Satz] von Chopin) und Hr. A. Campbell Cunningham aus London (Andante spianato und Polonaise von Chopin). Die Violine fand solistische Vertretung in den HH. W. Luderer aus Detroit (Chaconne von Bach mit der von Hrn. Kwast echt künstlerisch ausgeführten Mendelssohn'schen Clavierbegleitung), Alex. Kummer aus Dresden (Concert von Beethoven, 2. und 3. Satz, und Manuscript-Romanze von J. Kwast), Louis Schmidt aus San Francisco (Concert von Mendelssohn, 1. Satz), Albr. Schultz aus Celle (Concert von Beethoven, 1. Satz), Rich. Sahla aus Graz (5. Concert von Molique, 1. Satz), Herm. Hillmann aus Holdenstedt (Othello-Phantasie von Ernst), P. Klengel (Dmoll-Concert [1. Satz] von Spohr), A. Pauly aus Kischineff (Concert von Mendelssohn, 1. Satz) und R. Klenck aus Bukarest (Andante und Scherzo von David), während die unter trefflicher Leitung stehende Violoncellclasse diesmal nur einen Schüler, Hrn. Nicasio Jimenez aus Trinidad de Cuba, mit einer Phantasie von Servais aufwies. Im Sologesang producirten sich Frl. Jenny Kaubler aus Leipzig (Arie von Astorga), Hr. James Gill aus Paisley (Arien von Haydn und Mendelssohn), Frl. Frieda Anton aus Darmstadt (Arie von Haydn), Hr. J. Burkhardt aus Basel (Arie von Mozart und „Belsazar" von Schumann), Frl. C. Stahel aus Zürich (Kirchenarie von Stradella und Lieder von Schubert) und Frl. Emma Engelhardt aus Duderstadt in Hannover (Lieder von Schubert und Mozart). Als Aufgaben für Ensemblespiel sind zu nennen: Mozart's Concert für Violine und Viola [2. und 3. Satz] — HH. P. Klengel und Oscar Pfitzner aus Frohburg, 4 Lieder ohne Worte von Mendelssohn, in der Bearbeitung für Violine und Pianoforte, in der Violinpartie unisono von 29 Schülern, das Pianoforte von Hrn. Kwast gespielt, Violinduett in Dmoll, 2. und 3. Satz, von Spohr — HH. R. Sahla und L. Schmidt, „Hommage à Händel" von Moscheles — Frl. Emma Parker aus Milford und Frl. M. Wright aus Middlebury und Hummel's Septett im Quintettarrangement [2. und 3. Satz] — Frl. Paul. Meissner aus Leipzig und HH. Kummer, Klengel, N. Jimenez und Theaterorchestermitglied Storch, sowie die Schüler-Manuscriptwerke: Streichquartett von C. Grammann aus Lübeck — HH. A. Kummer, A. Schultz, P. Klengel und N. Jimenez, Claviertrio in Bdur, [3. und 4. Satz] von L. Maas — HH. Maas, P. Klengel und N. Jimenez, Fuge für zwei Claviere von C. Piutti aus Elgersburg — HH. Maas und Kwast und Violinsonate von W. de Haan aus Rotterdam — HH. W. de Haan und W. Margadant aus Rotterdam. Letztere Schulprüfsteine sind noch zu ergänzen durch folgende Orchestercompositionen: Ouverture zu Andersen's „Die kleine Seejungfrau" von W. de Haan, Symphoniesatz in Fmoll von Ferd. Grau aus Cassel, Symphonie in Fdur von C. Grammann und Ouverture in Gmoll von L. Maas, sowie die oben erwähnte Romanze von P. Klengel und die auch bereits angeführten Clavierstücke von J. Kwast. — Die Qualität der gebotenen Leistungen nun anlangend, so war allerdings nicht zu verkennen, dass einige derselben ohne Nachtheil für das Ansehen der Anstalt zurückgehalten werden konnten, wie andererseits aber auch wieder mehrere Eleven hervorragende Proben wohlgepflegten Talentes zeigten. Unsere Ausstellung möchten wir im Besonderen auf den Vortrag der ersten Sätze der Clavierconcerte von Mozart und Mendelssohn (Gmoll) und die ganz ungeniessbare Wiedergabe des „Stabat mater" von Astorga bezogen wissen. Letztere Leistung liess sich nicht einmal durch Aengstlichkeit entschuldigen und erschien auch nicht im Reflex der übrigen — mit Ausnahme des von Hrn. Burkhardt Gebotenem — nur mittelmässigen Gesangsproductionen annehmbarer. Hrn. Burkhardt's Gesang stach aber nicht nur, wie eben angedeutet, bedeutend gegen die gesanglichen Kundgebungen seiner Mitschüler ab, wir können ihm sogar aus den Prüfungen der letzten Jahre nichts Ebenbürtiges entgegenstellen. Hr. B. verfügt über eine ganz prächtige, der Ausbildung wirklich werthe Baritonstimme, die schon jetzt in willigem Gebrauch ihres intelligenten, dramatisch begabten Eigners steht und welcher nur noch eine bessere Ausgleichung der Lagen zu wünschen ist. — Von den Clavierspielern wollen wir als die anscheinend vorzüglichsten die HH. Kwast, eine echt künstlerisch gestaltete Natur mit poetisch formendem Vortrag, Goldstein, einen technisch nicht minder fertigen und seit vorigem Jahre auch grosse Fortschritte nach Seite natürlicher Ausdrucksweise offenbarenden, vollständig concertfähigen Pianisten, Maas, einen seiner Aufgabe mit schönster Correctheit und verständiger Auffassung lösenden Künstler, Sautier, Primosich und M. Jimenez, sämmtlich tüchtige, von gutem musikalischen Sinn unterstützte Techniker, sowie die stellenweise ebenfalls ganz Ausgezeichnetes bietenden Damen Rilke und Uhlmann nennen. Die Violinclassen hatten, wie aus unserer Aufzählung zu ersehen, ein ansehnliches Contingent Theilnehmer an diesen Prüfungen gestellt. Alle nahmen mehr oder minder das Interesse für sich in Anspruch, trotz der Einwendung, die man bei den HH. Schmidt und Klenck in Bezug auf die unterstellten etwas noch zu schwierigen Aufgaben vielleicht machen konnte. Besonders hervorzuheben waren hier die HH. Kummer (trotz des Einflusses der Temperatur auf Saiten und Finger), Sahla, Klengel (dessen vorzügliches Violinspiel in Betracht seines ebenfalls bestens gepflegten tonschöpferischen wie pianistischen Talentes auszeichnende Erwähnung verdient), Hillmann und Pauly (Letztere vorzüglich nach Seite der virtuosen Ausbildung). In zuletzt be-

zeichneter Beziehung fand der einzige Vertreter des Violoncells, Hr. N. Jimenez, mit Wiedergabe des Servais'schen Musikunholdes vollauf Gelegenheit, zu glänzen. Erfreute sich das Spiel dieses Cubaer schon gelegentlich der vorjährigen Prüfung uneingeschränkter Anerkennung, so wusste der talentirte Künstler dieselbe durch sein letztes Auftreten sogar noch zu erhöhen, denn nicht nur seine Fertigkeit ist eine siegesgewissere, beinahe unfehlbare geworden, sondern auch der Ton hat an Ausgibigkeit und Noblesse bedeutend noch gewonnen. — Wir wenden uns schliesslich, nachdem wir vorher noch rühmende Notiz von dem Vortrag des Concertes für Violine und Viola von Mozart, der für vorliegenden Zweck nicht recht passend gewählten Mendelssohn'schen Lieder ohne Worte und der Fuge für zwei Flügel von Piutti als tüchtigen Ensemblespieldarbietungen nehmen, zu den aufgeführten Schülercompositionen. Den Reigen eröffnete hiermit oben genannte Ouverture des Hrn. W. de Haan. Wir fanden das Werk nicht einheitlich genug zur Erzielung eines schönen Gesammteindruckes gehalten. Das Talent des Hrn. H. muss sich vorerst noch mehr concentriren und abklären; es werden dann später auch nicht so viele Phrasen, wie jetzt, mit unterlaufen. Besser schon hat uns die Violinsonate dieses Herrn gefallen; wenigstens erschien sie gelungener in der Form, wenn auch der gedankliche Inhalt kein bedeutenderer als in der Ouverture war. Hr. Maas zeigte im Wesentlichen keine neuen Seiten seines compositorischen Talentes gegen voriges Jahr. Ihm ist vor Allem mehr geistige Vertiefung und weniger homophone Schreibweise zu wünschen. Ansprechendere Gaben, mehr aus dem eigenen Inneren geschöpft, dabei glücklich concipirt in den äusseren Umrissen, waren die Romanze des Hrn. Klengel und die Phantasiestücke des Hrn. Kwast. Die guten Eigenschaften eben beregter Stücke fanden sich in, wie uns dünkt, noch gesteigertem Maasse in der Fuge des Hrn. Piutti vor. In der Symphonie, wie vielleicht unter den diesmaligen Prüfungscompositionen überhaupt, trug Hr. Grammann den Preis davon. Wir gratuliren diesem Herrn aufrichtig zu der Weiterentwickelung, die diese Symphonie gegenüber ihrer vorjährigen Schwester gewahren liess. Die verarbeiteten Motive sind zumeist gut erfunden, in einigen Fällen (z. B. das erste im ersten Satz und die des Scherzo) sogar nicht unbedeutend. Die Instrumentation klang viel saftiger als voriges Frühjahr und formell zeigte die Symphonie mit Ausnahme vielleicht des am Schluss etwas sehr auslaufenden ersten Satzes angemessene Dimensionen. Hr. G. wird jetzt, nach Aneignung der rein technischen Vortheile im Componiren und bei seinem sichtlichen Compositionstalent, leicht sein besonderes Augenmerk mit Vermeidung ihm zur Zeit noch häufig unterlaufender starker Reminiscenzen an Schumann und Wagner lenken können, wozu wir ihm in seinem eigenen Interesse rathen möchten. Das ebenfalls aufgeführte Quartett dieses Herrn zeigte im Ganzen weniger die Vorzüge des Orchesterwerkes. Der zweite Versuch auf dem Felde der Symphonie, unternommen von Hrn. Grau, schien uns insofern verfehlt, als wir diesem Satz gegenüber fortdauernd in der Täuschung, als hörten wir einen wohlgemeinten, auf die jüngste Vergangenheit bezüglichen Festmarsch, befangen blieben. Als solcher war er nicht ohne Licht und Schatten, deren ersteres allerdings auch nicht immer direct vom Componisten selbst ausging. — Zu erwähnen bleibt schliesslich noch, dass die Grammann'sche Symphonie und die Ouverturen von ihren Autoren selbst dirigirt und dass die Clavierschüler wiederum durch die nicht sehr klangvollen Flügel um Etwas in ihren Leistungen beeinträchtigt wurden. — —.

Cassel, 18. Mai. Das siebente (letzte) Abonnementconcert des kgl. Theaterorchesters, welches am 28. v. M. stattfand, wurde mit dem neuen Kaiser-Marsch von Richard Wagner eröffnet. Die zweite Nummer des Programms bestand in der Cavatine: „Glöcklein im Thal" von Weber, welche von Frl. Kindermann gesungen wurde, und zeigte diese darin Stimmmittel, welche zwar nicht durch Mächtigkeit imponiren, die aber etwas sehr Wohlthuendes im Klang haben und gute Bildung erblicken lassen. Frl. Clemens sang Schubert'sche Lieder: „Schlummerlied" und „Allmacht", wenn auch nicht mit sehr wohllautender Stimme, doch mit correctem und verständnissvollem Vortrag. Als Soloinstrument war in diesem Concert das Violoncell vertreten, diesmal aber, was selten vorkommen mag, wurde das schwierige Instrument von einer Dame gespielt. Frl. Lulu Wandersleb aus Gotha zeigte mit dem Vortrag eines Concertstückes von Lindner und eines Larghetto von Mozart eine recht achtenswerthe Fertigkeit, im Ganzen saubere Technik, verbunden mit einem eleganten Vortrag; ihr Ton war natürlich sehr zarter Natur. Die Begleitung des Orchesters war diesmal so discret wie nie und kam dieselbe dem zarten Spiel der Dame gut zu Statten. Eine sehr interessante Neuigkeit bot das Concert in den Walzern: „Liebeslieder" für vier Singstimmen und Pianoforte zu vier Händen von Johannes Brahms, dem Vornehmsten aller Schumannianer. Diese originellen Compositionen muss man genauer kennen, um sie vollständig würdigen zu können. Leider war die Ausführung nicht geeignet, den herrlichen Sachen die volle Geltung zu verschaffen; der Clavierpart trat nicht genug hervor und die vier Singstimmen waren in ihrem Stärkegrad allzu ungleich. — Den Schluss und die Krone des Abends bildete die 7. Symphonie (A dur) von Beethoven. Würdiger konnten die Concerte nicht abgeschlossen werden, als mit diesem Werke. Wie unerschöpflich reich ist hier die Erfindung in ewig neuer Gestaltung. In der Wiedergabe der Symphonie, die sorgsam vorbereitet war, leistete das Orchester das Beste, und wurden am Schlusse derselben Capellmeister und Orchester durch Hervorruf und Applaus geehrt. — Auf der kgl. Bühne gastirten in vergangener Woche für das Coloraturfach: Frl. von Terée vom Stadttheater in Stettin und Frl. Tremel vom Stadttheater in Brünn. Für lyrische Tenorpartien: Hr. Bollée vom Stadttheater in Mainz und für das Fach eines zweiten Bassisten Hr. Gross vom Stadttheater in Lübeck. Von den Genannten konnte nur Frl. Tremel befriedigen. Dieselbe besitzt eine helle, wohlklingende und überaus geschmeidige Sopranstimme, die durch tüchtige Schule trefflich gebildet ist, sodass sie mit grosser Sicherheit und Zierlichkeit, mit Sauberkeit und Eleganz, sowie mit geschmackvollem Vortrag allen Anforderungen genügt, welche man an eine Sängerin für den colorirten Gesang stellen muss. Ihre Leistungen als Gräfin Margarethe („Hugenotten") und „Lucia" wurden mit vielem Beifall aufgenommen. — Am 12. d. M. fand die letzte diesjährige Wipplinger'sche Soirée für Kammermusik statt und zwar vor einem fast gedrängt vollen Saal. Zum Vortrag kamen: Quartett in D dur von J. Haydn, Claviertrio von Franz Schubert, Quartett in Es dur von Beethoven und Lieder mit Pianofortebegleitung, „Der Doppelgänger" von Schubert und „Jagdlied" von Mendelssohn. Die Clavierpartie zu dem Schubert'schen Trio hatte Frl. Bertha Buss von hier übernommen und zeigte sich dieselbe als durchaus schätzenswerthe Pianistin. War schon das bescheidene Auftreten der Dame geeignet, einen wohlthuenden Eindruck zu machen, so musste ihr treffliches Spiel erst recht für sie einnehmen. Die technischen Schwierigkeiten überwand sie mit grosser künstlerischer Ruhe; der Vortrag war durchaus solid und correct und zeigte von Verständniss und gebildetem Geschmack. Das Publicum zollte volle Aufmerksamkeit und reichen Beifall. Hr. Dr. Krückl sang die beiden Lieder mit der seiner künstlerischen Individualität eigenen Empfindung und poetischen Auffassung. Schade, dass uns dieser Sänger so bald verlassen will. (Hr. Krückl geht an das Theater nach Augsburg.) Was die Leistungen des Streichquartettes betrifft, so will ich diesmal eine genauere Besprechung der einzelnen Vorträge unterlassen, denn wo man stets so sichtlich das liebevollste Erfassen der Aufgabe, ein vollständiges Sichhineinversenken in die Tonwerke gewahrt, wie wir es bei diesen Künstlern, denen wir diese genussreichen Abende zu danken haben, zu sehen gewohnt sind, da erscheint es überflüssig, jede einzelne Leistung von Neuem unter die kritische Loupe zu bringen; gelegentlich der letzten Production ist nur zu sagen, dass die Ausführenden an diesem Abende besonders gut aufgelegt schienen und dass ihre Leistungen zu rauschenden Beifallsstürmen und Hervorruf herausforderten. Mit dieser Soirée schloss für diesmal der Cyklus der Concerte, und verdienen die HH. Concertmeister Wipplinger, Seiss, Knoop und Wenzel, welche sich um diese schönen Abende so sehr verdient gemacht, den grössten Dank aller Kunstfreunde. A. B.

Düsseldorf, 20. Mai. Nachdem unsere Oper in den ersten Tagen des vorigen Monates ihr kümmerliches Dasein geendet, brachte uns gleich darauf der Allgemeine Musikverein Haydn's

grösstes Tonwerk „Die Schöpfung". Für die Sopranpartie war die Hofopernsängerin Fräulein Louise Radecke aus Weimar, für den Tenor Hr. Hofopernsänger Schild ebendaher gewonnen, und die Basspartie Hrn. Ad. Schulze aus Hamburg anvertraut. Frl. Radecke sang vortrefflich und glänzte besonders im Duette des 3. Theiles („Holde Gattin") im Verein mit Hrn. Schulze, welcher das Publicum durch die Sicherheit und Eleganz seines Gesanges, sowie die Tonfülle und Gediegenheit seiner Stimme hinriss. Weniger gefiel Hr. Schild, und wenn wir auch gern bereit sind, Vieles einer zufälligen Indisposition zuzuschreiben, so lässt sich doch nicht leugnen, dass der Glaube an den gefeierten Namen des Sängers, welchen die vorhergegangenen pomphaften Ankündigungen erweckt hatten, im Publicum stark erschüttert wurde. Er hatte freilich mit seinen schwach scheinenden Stimmmitteln neben Hrn. Schulze einen schweren Stand. Was nun den Chor anbetrifft, so scheint sich der alte Uebelstand der Mangelhaftigkeit des weiblichen Theiles desselben stets zu wiederholen, und wir sind der Meinung, dass, so lange die Damen glauben, es sei mit dem blossen Mundöffnen genug, es den Bemühungen des Hrn. Musikdirector Tausch trotz der guten Schulung des Männerchores nicht gelingen wird, die Chöre derartiger Werke befriedigend zur Aufführung zu bringen. — Der Bach-Verein führte am 2. d. M. ausser einer Cantate von J. S. Bach etc. noch Scenen aus „Kalanus" von N. W. Gade in recht gelungener Ausführung vor. — Das nach alter Uebung alljährlich von Hrn. Musikdirector Tausch gegebene Concert fand am 13. d. M. statt. Der Concertgeber spielte das Esdur-Concert von Beethoven mit gewohnter Meisterschaft. Ausserdem bot er unter Anderem eine Festouverture von Joachim Raff und die Dithyrambe für Männerchor und Orchester von Jul. Rietz, welch letztere Composition recht beifällig aufgenommen wurde. Das Ganze krönte zum Schluss R. Schumann's herrliche Symphonie in Bdur. Der Kaiser-Marsch von R. Wagner, welcher zwei Mal von dem hiesigen städtischen Orchester unter Leitung des Capellmeisters Koehner gebracht wurde, wollte keinen rechten Anklang finden. Dem grösseren Publicum fehlt das Verständniss Wagner's noch gar sehr, und bietet besonders der Kaiser-Marsch in dieser Beziehung dem Zuhörer Schwierigkeiten, abgesehen davon, dass das Werk bei seiner grossen Besetzung über die Kräfte unserer einfachen städtischen Capelle hinausging. G. G.

London. Die Sacred Harmonic Society brachte am 14. April in Royal Albert Hall Mendelssohn's „Elias" zu Gehör, während eben dort am 3. Mai durch denselben Verein Haydn's „Schöpfung" aufgeführt wurde. Die Musical Union unter J. Ella's Leitung hatte zur Eröffnung ihrer 27. Saison auf dem Programm des Concertes am 18. April Mozart's Streichquartett (No. 10), Beethoven's Pianofortetrio Op. 70, Ddur, Haydn's Quartett in Fmoll, Raff's Violin-Cavatine, Op. 85, Ddur, ausserdem Pianofortesoli von Baur, Schubert, Chopin. Ausführende waren die HH. Sivori, Bernhardt, Bauer etc. Die zweite Matinée derselben Gesellschaft am 2. Mai brachte: Quartett Bdur von Beethoven, Pianoforte-Quartett Op. 34, Esdur, von C. Reinecke, Quintett Op. 87 von Mendelssohn, Romanze für Violoncell, Op. 109, von Mendelssohn und verschiedene Pianofortesoli. Carl Reinecke hatte die betreffenden Pianofortepartien übernommen. — In der Philharmonic Society kamen am 24 April ausser den Ouverturen zu „Leonore" von Beethoven und „Rienzi" von R. Wagner eine Haydn'sche und die Dmoll-Symphonie von Spohr, sowie Mendelssohn's Pianoforteconcert in Gmoll (Frl. Brandes) zur Aufführung. — Im Crystal-Palace-Concert vom 8. April wurden u. A. die Ouverturen zu „Prometheus" von Beethoven und zu „Tannhäuser" von R. Wagner, sowie die schottische Symphonie von Mendelssohn, in dem vom 15. April Chopin's Pianoforteconcert in Emoll (Hr. Dannreuther) etc. aufgeführt. Das letzte dieser Winterconcerte am 22. April bot ausser Schumann's Ouverture Op. 52 und Beethoven's Septett als Novitäten einen Marsch von Joachim und F. H. Cowen's Ouverture zu Schiller's „Jungfrau von Orleans". — Durch den Oratorienverein fand am 19. April die Aufführung von Händel's Oratorium „Israel in Egypten" statt, während für das Concert am 5. Mai die Messe in Ddur und die Chor-Symphonie von Beethoven gewählt waren. — Die New Philharmonic Concerte unter Leitung des Dr. Wylde wurden am 26. April eröffnet. Das Programm war ein reichhaltiges, bestehend aus den Ouverturen zu Wagner's „Der fliegende Holländer" und zu Weber's „Preciosa", Beethoven's Cantate „Der glorreiche Augenblick", Schumann's „Zigeunerleben", Gounod's Symphonie in Esdur, Beethoven's Pianoforteconcert (No. 1) in Cdur und Pianofortesoli von Scarlatti und Bach, woran sich als Ausführende die HH. Hallé, Ries u. A. betheiligten. — Die Oper im Drury Lane-Theatre wurde mit Donizetti's „Lucrezia Borgia" eröffnet. In der Royal Italian Opera trat am 13. April Fr. Csillag aus Wien als Donna Anna in Mozart's „Don Giovanni" auf. — Der Pianist Hr. Hallé veranstaltet unter Mitwirkung von Fr. Norman-Neruda acht Concerte und begann damit am 5 Mai. — In der Versammlung des Ausschusses der Mendelssohn-Stiftung zum Zweck der Preisvertheilung an einen der Studirenden der kgl. Musikakademie wurde unter den Bewerbern Mr. William Shakespeare (trotz des gleichen Namens kein Verwandter des grossen Dichters) als würdig erkannt und hat derselbe in Folge dessen freies Studium auf dem Conservatorium zu Leipzig. Der erste Schüler, welcher dieses Stipendium erhielt, war Mr. Arthur Sullivan. — Am 29. April wurden im Crystal-Palace mit grossem Beifalle „Fair Rosamond" von Jos. L. Röckel und Kaiser-Marsch von Rich. Wagner aufgeführt. Ausserdem spielte Fr. Arabella Goddard „Don Juan"-Phantasie von S. Thalberg. — In der 2. Musical Union spielte Hr. C. Reinecke sein Nocturne in As, Hiller's „Marcia Giocosa" und Liszt's „Ungarische Rhapsodie" in Adur. In seinem Quartett Op. 34 (Esdur) war Hr. Reinecke von den HH. Sivori, v. Waefelghem und Lasserre unterstützt. Ausserdem kamen Beethoven's Streichquartett in Bdur, Op. 18, No. 6 und Mendelssohn's Streichquintett, Op. 87, zur Aufführung. — Im Crystal-Palace begannen am 6 Mai die italienischen Opernconcerte unter Betheiligung der Damen Frl. Murska, Frau Trebelli-Bettini etc., überhaupt von Mitgliedern der Druny Lane-Gesellschaft. Frau Normann-Neruda hatte die Violinsoli übernommen. Im 4. Philharmonischen Concerte, um 8. Mai, brachte die Pianistin Frau Clauss-Szarvady Schumann's Pianoforteconcert in Amoll zu Gehör. Ferner wurden Händel's „Concerto grosso" in Gmoll, Beethoven's Symphonie in Fdur, Mendelssohn's Ouverture zu „Ruy Blas" und Auber's „Ausstellungs-Marsch" aufgeführt. Frl. Regan und Hr. Stockhausen sangen. — Die jährlich wiederkehrende Aufführung von Händel's Oratorium „Messias" fand am 12. Mai statt, während die Sacred Harmonic Society am 17. Mai die Aufführung von Haydn's „Schöpfung" wiederholte. — Das Concert der Musical Union am 16. Mai brachte Beethoven's Streichquartett in Ddur, Op. 18, No. 3, Haydn's Quartett in C (No. 57) und Schubert's Pianofortetrio in Bdur. Ausser dem Pianisten Hrn. A. Jaell betheiligten sich die HH. Sivori, Bernhardt, Waefelghem und Lasserre an der Ausführung. — Am 16. Mai begann auch unter Direction von Fr. Haydée Abrek eine Reihe musikalischer Soiréen, in welchen die Mitwirkung nur Damen gestattet und jeder männliche Künstler streng ausgeschlossen ist. Die Ausführenden waren die Sängerinnen H. Abrek, de Lys, Blanche Gottschalk, Calderon, Sanz und Brusa, die Pianistinnen Frl. Careno und Frl. Clara Gottschalk, die Violinistin Frl. J. Claus, die Violoncellistin Frl. v. Katow. 9.

Lübeck. Wie immer, so verfloss auch die letzte Concertsaison, Dank dem bewährten Eifer und der künstlerischen Tüchtigkeit des Capellmeister Gottfried Herrmann, in einer die Interessen der Kunst in hiesiger Stadt fördernden und durchaus zufriedenstellenden Weise. Eine summarische Uebersicht des Gebotenen mag für das Gesagte zum Beleg dienen. In den sechs Musikvereinsconcerten wurden Ouverturen von Beethoven, Cherubini (2), Mendelssohn (2), Gade (2), Reinecke und Rietz, ferner Mendelssohn's „Walpurgisnacht", sowie Symphonien von Beethoven (No. 4), Haydn, Mozart, Schumann (Cdur), Grammann (unter Leitung des Componisten) und Herrmann vorgeführt. Die letztgenannte, „Lebensbilder" (a) Lebens Erwachen, b) Häusliches Glück, c) Ländliche Freude, d) Kriegs- und Siegesmusik) betitelt, sowie ein Friedens-Marsch mit Männerchor im Trio, ebenfalls von Herrmann, fanden eine glänzende Aufnahme. Als Solisten traten u. A. Frl. Brandes (Mendelssohn's Gmoll-Concert, Weber's Concertstück), Frl. Clara Herrmann aus Sondershausen (Emoll-Concert von Chopin), Frl. Avé-Lallemant (Sängerin),

Hr. Grützmacher und Hr. Violinvirtuos Kummer aus Dresden auf. In den von Capellm. Herrmann veranstalteten Kammermusikconcerten wurden einschlägige Werke von Beethoven (u. A. Op. 132, A moll), Mozart, Haydn, Schubert (u. A. ein nachgelassener Quartettsatz in C moll), Mendelssohn und Schumann zu Gehör gebracht. Ausserdem seien noch besonders hervorgehoben die „Ungarischen Tänze" von Brahms (für Pianoforte zu 4 Händen), „Zigeunerleben" (für gemischten Chor) von Schumann, der 13. Psalm für Frauenchor von Radecke und ein Capriccio und ein Phantasiestück („Am Meer") für Violine von Herrmann. Mit Sololeistungen betheiligten sich Frau Schmidtgen-Kastrup aus Hamburg, Frl. Glückseelig, Frl. Cl. Herrmann, Hr. Schultz, Hr. Rakemann (Pianoforte), Capellmeister Herrmann (Violine) etc. Schliesslich ist noch mehrerer Einzelconcerte zu gedenken, nämlich einer Beethoven-Feier, welche Marsch zu den „Ruinen von Athen", die Phantasie Op. 80 (Hr. Aug. Schultz), die C moll-Symphonie und die C dur-Messe brachte, ferner einer sehr gelungenen Charfreitagsaufführung des „Messias", eines Violinconcertes von Frau Schmit-Bidô und eines von Organist H. Jimmerthal veranstalteten geistlichen Concertes.

Mannheim, 18. Mai. Erlauben Sie mir, Ihnen kurz das Bemerkenswerthe, was sich auf musikalischem Gebiete in der letzten Zeit hier ereignet, mitzutheilen. Dem von Ihnen schon gemeldeten Gastspiele des Hofopernsängers v. Bignio von Wien, welcher als Tell, Don Carlos in Verdi's „Ernani" und zuletzt als Wolfram im „Tannhäuser" auftrat, folgte ein, übrigens durch die Zurückberufung der Gastirenden durch den König von Bayern unterbrochener Gastspielcyklus des Frl. Sophie Stehle und des Hrn. Franz Nachbaur vom Münchener Hoftheater in „Lohengrin" und „Faust und Margarethe". Am 21. d. findet die Fortsetzung dieses Gesammtgastspiels in „Tannhäuser" statt, und werden hierauf, am 24., die „Meistersinger" nach sehr langer Unterbrechung wieder einmal und zwar mit Frl. Stehle (Eva), Hrn. Nachbaur (Walther) und voraussichtlich Hrn. Betz von Berlin als Hans Sachs aufgeführt werden. Mit dem Letzteren sind Unterhandlungen noch im Werke, hoffentlich wird es gelingen, denselben für die erwähnte Aufführung zu gewinnen. Zwischenhinein hatten wir auch den „Fliegenden Holländer", aber eine sehr schwache Aufführung desselben, in welcher die Hauptdarsteller sammt den Chören Nichts taugten. Auch der Kaiser-Marsch von R. Wagner wurde vom Hoftheaterorchester am 15. d. mit grossem Erfolge aufgeführt; er musste bei dieser ersten Aufführung sofort wiederholt werden und ist auch auf morgen wieder zur Aufführung angesetzt. Die letzte Aufführung war äusserst mangelhaft und zeigte sich, da sie auf dem Bühnenraume stattfand, von wesentlich beeinträchtigter Klangwirkung, ausserdem breitete sich eine gewisse Verschwommenheit über viele Theile der herrlichen Composition, unter welchen die prächtigsten einzelnen Stellen gar nicht zur Geltung gelangen konnten. Die zweite Aufführung wird daher in den gewöhnlichen Orchesterraum verlegt und das Werk hoffentlich auch noch sorgsamer und besser einstudirt werden. Die Besetzung war die gewöhnliche und nicht die, welche „ein grosses Festorchester" voraussetzen liesse. Die Anregung zur erwähnten Aufführung des Marsches hatte eine solche für zwei Claviere zu acht Händen, im Musiksaale der Heckel'schen Kunsthandlung, welche der obigen vorangegangen, gegeben. Wagner's Musik hat hier viele Freunde, welchen die allzuhäufige Aufführung schaalster Opernwerke, wie sie hier üblich ist, lange schon zum Ekel geworden. Die Zufriedenheit, welche das Publicum durch starken Besuch und riesigen Beifall dem italienischen und französischen Kling-Klang bezeigt, lässt am besten den gesunkenen Geschmack erkennen. Unsere Opernleitung thut Nichts, um dem zu steuern, fährt vielmehr um so lieber in dem mühelosen Schlendrian fort, als sie damit sogar, wie man sieht, den Wünschen des grössten Theils des Publicums noch entgegenkommt. Eigenthümliche Umwälzungen fanden hier vor Kurzem statt, die schliesslich wieder zu dem führten, was man zuvor gehabt. Es beschäftigte sich nämlich eine bei ihrem Erscheinen grosses Aufsehen erregende Brochure mit den Missständen unserer Oper, in welcher deren Leitung grosse und begründete Vorwürfe gemacht wurden, namentlich aber der Nachweis geführt wird, dass wir derselben jenen verderbten Geschmack zum grossen Theile verdanken. Indessen kamen auf verschiedene Weise lange schon vorbereitete leidenschaftliche und pöbelhafte Agitationen gegen unsere Theaterleitung, das Mannheimer Hoftheatercomité, zum Ausbruche, die von einer gewissen Presse geleitet und genährt wurden und allen ehrlichen Gegnern der Theaterleitung zur Pflicht machten, sich nicht dem Verdachte der Gemeinschaft mit dieser Art Unzufriedener auszusetzen. So geht es leider in solchen Fällen. Sobald um eine Sache aus dem Streben nach Beseitigung von herrschenden Uebelständen eine Bewegung entsteht, welche aus reiner Skandalsucht ausgebeutet werden soll, sehen die, welche im Ernste mit einer Bewegung das Beste bezwecken wollten, sich gezwungen, selbst gegen diejenigen aufzutreten, die sich ihnen aus den genannten Motiven (der Skandalsucht) beigesellt. So hier. Die Theaterbehörde entzog sich den die Würde des Instituts so schnöde verletzenden tollen Auswüchsen, indem sie demissionirte und nun, im Einverständnisse aller Gebildeten, seitens des Gemeinderaths zur Zurücknahme dieser Demission veranlasst wurde! — — Unser Opernpersonal erlitt verschiedene Veränderungen. An Stelle des im Hamburger Thaliatheater engagirten Bassisten Hrn. Kögel trat Hr. v. Reden vom Augsburger Theater, der lange nicht diejenigen Eigenschaften in sich vereinigt, welche der Andere, trotz mancher Schwächen, besass. Für den gleichfalls nach Hamburg an obige Bühne abgehenden lyrischen Tenor Hrn. Schüller ist ein Ersatz noch nicht gefunden. Ein Hr. Duzensi vom Klagenfurter oder sonst einem cis- oder transleithanischen Stadttheater brachte uns als Lyonel einen schlechten Begriff von dem wunderlichen Geschmack des dortigen Publicums bei. Hr. Franke vom Züricher Stadttheater, der drei Mal in „Stradella" (Titelrolle), „Don Juan" (Octavio) und „Weisse Dame" (George Brown) auftrat, hat die meiste Aussicht, engagirt zu werden. Im Soubrettenwechsel gewannen wir für eine vielversprechende Anfängerin, Frl. Hucke, welche in München engagirt wurde, Frl. Kiesling vom Augsburger Stadttheater. Diese Dame verfügt über eine leidlich geniessbare, man könnte sagen, aufdringliche Stimme, zeigt sich aber sonst routinirt. W. H.

München, 23. Mai. Gestern kündigte ein riesiger Concertzettel der August Koch'schen Capelle des Hôtel und Café National zur Geburtstagsfeier des Meisters Richard Wagner das hier noch nie dagewesene musikalische Ereigniss eines ausschliesslichen „Wagner-Abends" an, wobei man denn sehr gespannt war, wie sich die Theilnahme des grösseren Publicums zu dieser Feier verhalten würde. — Wie der Concertgeber erwartet, war der Andrang ein ungeheurer; ja schon Stunden lang vor Beginn des Concertes waren die weiten Räume des Café National bis auf den letzten Stehwinkel in Beschlag genommen und Hunderte mussten wegen Ueberfüllung der Localitäten entweder in den Gartenanlagen mit Unterkunft vorlieb nehmen oder wieder den Heimweg antreten. — Das Programm, welches aus neun Piècen bestand, bildete eine Art Chronologie der Werke R. Wagner's von „Rienzi" angefangen bis zur „Walküre" und enthielt als Hauptnummer den nun innerhalb mehrerer Wochen zum 16. Male wiederholten Kaiser-Marsch und als Novität den „Walkürenritt", welche beiden Nummern mit dem Vorspiel zu „Lohengrin" stürmisch zur Wiederholung verlangt wurden. — Als nach dem Kaiser-Marsch — dessen Schlusshymne hier jedesmal von dem Gesammtpublicum mitgesungen wird — die vor der Orchesterestrade aufgestellte sprechend ähnliche grosse Büste Richard Wagner's von Professor Zumbusch, von dem Dirigenten, unter glänzender Beleuchtung derselben, bekränzt wurde, da wollte der Jubel kein Ende nehmen, und stürmische Hurrahs erschollen zum Preise des Dichtercomponisten. — So erscheint in der That durch das wiedergeweckte deutsche Bewusstsein — wie in so vielen anderen Dingen — betreffs der Kunstanschauungen bei dem Volke gottlob auch die Anerkennung seiner grossen Zeitgenossen eingekehrt. B.

Concertumschau.

Amsterdam. 6. Oeffentliche Aufführung des Vereins „Excelsior": „Jesus meine Freude" Choral von Bach, Arie aus „Josua" von Händel, „Hör mein Bitten" Hymne von Mendelssohn, Fragmente aus dem Oratorium „Die Auferstehung" von G. A. Heinze.

Carlsbad. Die Curcapelle brachte in ihren letzten Concerten an Novitäten: Beethoven-Ouverture von Lassen, „Aladin"-Ouverture von Hornemann, Ouverture zu „Hunyadi Laslò" von Erkel, Vorspiel zur „Loreley" von Bruch, Serenade von Wuerst etc.

Carlsruhe. 4. Kammermusik-Soirée: Gdur-Sextett von J. Brahms, Violoncellsonate Op. 58 von Mendelssohn, Variationen über ein Thema von Schumann und „Ungarische Tänze" für Pianoforte zu vier Händen von Brahms, vorgetragen vom Componisten und Hofcapellmeister Hrn. Levi. — 4. Concert (Sieges- und Friedensfeier) des Cäcilienvereins am 15. Mai: Siegeshymne für achtstimmigen Doppelchor mit Orchester von H. Giehne, Chöre aus „Paulus" und „Lobgesang" von Mendelssohn, „Barbarossa's Erlösung", Festgedicht von Ed. Nickles mit Chören von Weber und Händel als verbindender Musik, „Germania, wie stehst du jetzt im Glanze da", für Basssolo und Chor von Beethoven, Jubelouverture und Festlied von Weber, Siegesmarsch aus „König Stephan" von Beethoven, „Mirjam's Siegesgesang" von Schubert, „Halleluja", Chor von Händel. — Ausführung wie Erfolg werden als in jeder Beziehung gelungen geschildert, das Ganze, als „eine nationale, enthusiastisch aufgenommene Kundgebung", deren „Wirkung unvergesslich bleiben wird", bezeichnet.

Chemnitz. Richard Wagner-Concert am 12. Mai unter Leitung des Musikdirector Müller: Ouverturen zu „Rienzi", „Fliegender Holländer" und „Tannhäuser", Vorspiele zu „Lohengrin", „Tristan und Isolde" und den „Meistersingern", Chor der Jünger und der Engel aus dem „Liebesmahl der Apostel".

Eisenach. Am 22. Mai zum Besten der Carl-Alexander Carl-August-Stiftung vom Musikverein unter Mitwirkung der Sängerin Frl. Steffan aus Strassburg und der HH. von Milde und Thieme aus Weimar veranstaltetes Concert: Lieder von Schumann, Kirchner, Schubert, Rubinstein und Hiller, Gesangsduette von Lassen („Trennung"), P. Cornelius („Liebesprobe", „Ein Wort der Liebe"), Mendelssohn und Schumann, „Die Maikönigin", Pastorale für Chor und Soli von W. St. Bennet. — Der Ausführung sowohl der Lieder und Duette, sowie der Chöre (unter Hrn. Thureau's Leitung) wird das Beste nachgesagt; das Programm an und für sich bietet in anerkennenswerther Weise des Neuen viel.

Farmington (Connecticut). Abschieds-Soirée und -Matinée (am 11. und 12. Mai) der Pianistin Frl. Anna Mehlig mit Clavierwerken von Bach (Präludium und Fuge in Gmoll und in Amoll), Beethoven (Sonaten Op. 27, No. 2, und Op. 57), Chopin, Liszt (Faust-Walzer, Soirée de Vienne), Schumann (Phantasiestücke), Tausig (Soirée de Vienne) etc.

Innsbruck. Am 23. Mai „Ausserordentliches" Concert des Musikvereins unter Hrn. Nagiller's Leitung mit Haydn's „Jahreszeiten".

Magdeburg. Musikabend des Tonkünstlervereins am 17. Mai: Streichquartette von Haydn (Gdur) und Mozart (Adur), zwei Romanzen für Violine mit Pianoforte von R. Wuerst, Lieder von Litolff, Rebling („Stromes Ruhe", mit Violoncellbegleitung), Mendelssohn und Volkmann („Die Nachtigall").

Merseburg. 17. Vocal- und Orgelconcert im Dom unter Mitwirkung des Hassler'schen Gesangvereines aus Halle und der Orgelvirtuosen HH. H. Ritter aus Magdeburg und Winter aus Gera. Chöre von A. Gabrieli, Palestrina, A. Lotti, J. Eccard, Bortniansky und Mendelssohn, Quartette von C. Reinecke und Mendelssohn, Duetten von G. Clari und Händel, Orgelsoli von Frescobaldi, G. A. Ritter und D. H. Engel.

Olmütz. 96. Concert des Musikvereins mit Esdur-Symphonie von Mozart und „Der Rose Pilgerfahrt" von Schumann.

Sondershausen. 1. Concert im Loh: „Friedensfeier"-Festouverture von Reinecke, Kaiser-Marsch von Wagner, Präludium für Violine von Bach, orchestrirt von Stör, Ouverture zu „Prinzessin Ilse" von M. Erdmannsdörfer, „Im Walde", Symphonie von J. Raff.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Frl. Berger aus Linz beendete ihr Gastspiel im hiesigen Opernhause am 28. Mai als Gabriele im „Nachtlager von Granada." Der Baritonist Hr. Schmidt aus Leipzig, der kürzlich als Gast hier auftrat, gehört nun bereits dem Hofopernverbande an. Im Kroll-Theater debutirte am 25. Mai Frl. Kaufmann aus Düsseldorf als Norma. — **Breslau.** Frl. Mila Roeder gab am 21. Mai die Rosine im „Barbier von Sevilla" als Abschiedsrolle. In derselben Oper debutirte Hr. Milder vom Stadttheater zu Nürnberg als Graf Almaviva. Am 23. Mai eröffnete der königl. preuss. Kammersänger Hr. Th. Wachtel sen. als Chapelou im hiesigen Stadttheater ein Gastspiel, welches er am 25. als Raoul fortsetzte. An demselben Abend gab Frl. Löscher ihre dritte hiesige Gastrolle. — **Frankfurt a. M.** Am 24. Mai („Tannhäuser") begann Hr. Carl Hill aus Schwerin als Wolfram sein Gastspiel im Stadttheater. Frl. Paumgartner gab in genannter Oper die Elisabeth. Im Thalia-Theater führt Frl. Arnau aus Hamburg ihre Darstellungen weiter. — **Hannover.** Fernere Gastrollen des Frln. Irma von Terée waren am 23. Mai die Isabella in „Robert der Teufel" und am 27. die Susanne in „Figaro's Hochzeit". — **Magdeburg.** Die Herren Pfeiffer und Wachtel jun. setzen ihre hiesigen Gastdarstellungen noch fort. — **Mannheim.** Das Gastspiel des Frl. Stehle und des Hrn. Nachbaur im hiesigen Hoftheater erreichte leider schon am 24. Mai („Meistersinger") seinen Abschluss. Neben den genannten Beiden wirkte in den „Meistersingern" noch Hr. von Milde aus Weimar mit. — **Prag.** Hr. Betz aus Berlin beschloss am 23. Mai als Fliegender Holländer seine Darstellungen im deutschen Landestheater. — **Stuttgart.** Am 21. und 25. Mai trat im Hoftheater Frau Friederike Grün als Elisabeth im „Tannhäuser" und als Norma gastirend auf. — **Wien.** Im Hofoperntheater gastiren noch die Herren Sontheim und Adams. Frau Wilt ist von ihrer Gastspielreise (Bremen und Riga) hierher zurückgekehrt. Im Theater an der Wien wird Impresario Pollini auf der Durchreise von Pest nach Baden-Baden am 1. und 2. Juni noch zwei Vorstellungen geben.

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 27. Mai: 1) „Komm heilger Geist" von Hauptmann. 2) „Lobet den Herrn" von Bach. Am 29. Mai: „Kyrie," „Gloria" und „Sanctus" von Cherubini. b) Nicolaikirche am 28. Mai: „Jehovah's ist die Erde", Chor von Fr. Schneider. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 18. Mai: 1) Sätze aus dem 84. Psalm von Hauptmann. 2) „Heilig, heilig ist Gott der Herr" von Spohr. Am 20. Mai: 1) „Aus meines Herzens Grunde" von H. Giehne. 2) „Du hast mit deiner Lieb erfüllet" von Joh. Eccard. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 28. Mai: Recitativ und Chor aus den „Festzeiten" von C. Löwe. Am 29. Mai: „Lauda anima mea Dominum", Chor a capella von Hauptmann. — b) St. Jacobikirche am 28. Mai: „Lauda anima mea Dominum", Chor a capella von Hauptmann. Am 29. Mai: Recitativ und Chor aus den „Festzeiten" von C. Löwe. — **Dresden.** Neustadtkirche am 29. Mai: „Singt Jesu Dank", Cantate von A. Bergt. — **Weimar.** Stadtkirche am 28. Mai: Soli und Chöre aus dem Oratorium „Paulus" von Mendelssohn. Am 29. Mai: Arie (für Bariton mit Orgelbegleitung) aus „Paulus" von Mendelssohn. — **Zweibrücken.** Pfingstfest: 1) „Herr Gott, dich loben wir" von Friedr. Silcher. 2) „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz" von Gustav Flügel. 3) „O komm du Geist der Wahrheit" von J. H. Lützel. 4) „Jauchzet dem Herrn, alle Welt" von Mendelssohn. 5) Abendmahlsgesänge von Palestrina, Prätorius, Bortniansky und Mozart.

Opernübersicht.

(Vom 21. bis 26. Mai.)

Leipzig. Stadtth.: 22. Freischütz. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 22. Tannhäuser; 24. Barbier von Sevilla. Kroll's Th.: 21. Zampa. 23. Jüdin; 25. Norma. Réunionth.: 21., 23., 25. u. 26. Lohengelb (Suppé). Walhalla-Volksth.: 21. Schöne Galathea; 25. Barbier

von Sevilla. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 21., 22., 24. u. 25. Lohengrin. — **Breslau**. Stadtth.: 21. Barbier von Sevilla; 22. Waffenschmied; 23. Postillon von Lonjumeau; 25. Hugenotten. Lobe-Th.: 21. Schöne Helena; 23. Pariser Leben; 25. Schöne Galathea; 26. Blaubart. Sommerth. im Wintergarten: 24. Verlobung bei der Laterne; 25. Hanni weint, Hansi lacht; 26. Schöne Helena. — **Dresden**. Königl. Hofth.: 21. Templer und Jüdin; 23. Czaar und Zimmermann; 26. Puritaner. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 21. u. 25. Die Gesandtin (Auber); 24. Tannhäuser. Thalia-Th.: 21. Grossherzogin von Gerolstein; 22. Zehn Mädchen und kein Mann; 23. Schöne Helena; 25. Blaubart. — **Hannover**. Königl. Hofth.: 23. Iphigenie auf Tauris; 25. Robert der Teufel. — **Magdeburg**. Stadtth.: 21. Postillon von Lonjumeau; 24. Nachtlager von Granada; 25. Afrikanerin; 26. Alessandro Stradella. — **Mannheim**. Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 21. Tannhäuser; 24. Meistersinger. — **Prag**. Deutsches Landesth.: 23. Fliegender Holländer; 24. Die Frau Meisterin (Suppé); 26. Meistersinger. Neustädter Th.: 21. Prinzessin von Trebizonde. Letni divadlo: 21. Bandité. Novomestské divadlo: 24. Faust a Markéta; 26. La Traviata. — **Stuttgart**. Königl. Hofth.: 21. Tannhäuser; 23. Regimentstochter; 25. Norma. — **Wien**. K. k. Hofoperntb.: 21. Jüdin; 23. Prophet; 24. Afrikanerin; 25. Maskenball (Verdi). Carl-Th.: 21., 25. u. 26. Prinzessin von Trebizonde.

Aufgeführte Novitäten.

Abert (J. J.), Deutscher Triumphgesang für Soli, Chor und Orchester. (Stuttgart, Schillerfest.)
Bennet (W. St.), „Die Maikönigin". Pastorale für Soli und Chor. (Eisenach, Concert des Musikvereins.)
Brahms (J.), Sextett in G dur. (Carlsruhe, 4. Kammermusiksoirée.)
— — Variationen über ein Thema von Schumann für Pianoforte zu vier Handen. (Ebendaselbst.)
— — Clavierquartett in A dur. (Schwerin, 4. Kammermusik.)
Erdmannsdörfer (M.), Ouverture zu „Prinzessin Ilse". (Sondershausen, 1. Lohconcert.)
Faisst (J.), Siegespsalm für Männerchor mit Instrumentalbegleitung. (Stuttgart, Schillerfest.)
Giehne (H.), Siegeshymne für Doppelchor mit Orchester. (Carlsruhe, 4. Concert des Cäcilienvereins.)
Heinze (G. A.), Fragmente aus dem Oratorium „Die Auferstehung". (Amsterdam, 6. Concert des „Excelsior".)
Lassen (E.), Beethoven-Ouverture. (Carlsbad, Curconcert.)
Liszt (F.), Beethoven-Cantate. (Gotha, Concert des Musikvereins.)
Raff (J.), „Im Walde", Symphonie. (Sondershausen, 1. Lohconcert.)
Svendsen (J. S.), Streichquartett in A moll. (Boston, Quartettmatinée der HH. Gebr. Listemann.)
Wagner (R.), Vorspiel zu „Tristan und Isolde". (Chemnitz, R. Wagner-Concert des Hrn. Müller.)
— — Vorspiel zu den „Meistersingern". (Ebendaselbst.)
— — „Walkürenritt". (München, Festconcert des Hrn. Koch.)
— — Kaiser-Marsch. (Sondershausen, 1. Lohconcert. Kaiserslautern, Eröffnungsconcert des Neuen Cäcilienvereins. Marienburg, Concert im Remter.)
Wuerst (R.), Romanzen für Violine mit Pianoforte. (Magdeburg, Musikabend des Tonkünstlervereins.)
— — Serenade für Streichorchester. (Carlsbad, Curconcert.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 21. Beurtheilung von C. B. Bischoff's Geistlichem Abendlied, Op. 16. — Berichte.

Cäcilia (Luxemburg) No. 5. Liturgischer Gesang. — Literatur.

Echo No. 21. Aus dem Leben und der Correspondenz von Franz Hauser. (Abdruck aus der „N. fr. Pr.") — Auber. — Kunstnachrichten. — Beilage: Vom Musiknotendruck. Berichte und Notizen.

Euterpe No. 4. Beitrag zur Beantwortung der Frage: Sind Melodien von J. S. Bach im evangelischen Gemeindegesang heimisch geworden? Von J. Zahn. Betrachtungen und Studien über Musik und Kunst. Von L. Nitzsche. — Anzeigen und Beurtheilungen. — Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 21. Der russische Musikschriftsteller und Componist Alex. Sérow. Skizze wissenschaftlich-künstlerischen Lebens aus St. Petersburg von W. von Lenz. — D. E. F. Auber. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 22. Oesterreichs Zukunft in der Kunst. Von Ludw. Nohl. — Besprechung von Liedes-Weihe, Op. 32, von Th. Berthold. — Berichte und Notizen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Den Lesern des Artikels „Erlkönig" im letzten Quartal des vor. J. unseres Blattes werden gewiss auch die Notizen, welche uns ein Brief aus Zeitz über Geburts- und Sterbetag des in jenen Nummern erwähnten Componisten Gottlob Bachmann gibt, von Interesse sein. Demnach ist derselbe am 26. März 1763 geboren und am 10. April 1840 gestorben. Sein Grab kennt aber Niemand mehr, keine freundliche Hand pflegte die Ruhestätte des „unholden, barschen und tollen Gesellen".

* Vom 24. bis 28. Juni findet in New-York das zwölfte Allgemeine Sängerfest des Nordöstlichen Sängerbundes statt. Die musikalische Leitung des Festes hat Agricol Pauer übernommen.

* Der bekannte Theateragent C. A. Sachse in Wien fordert zu Liebesgaben für die Frau des jetzt als unheilbar und blödsinnig aus der Irrenanstalt entlassenen früheren Opernsängers Stiegele auf. Dieselbe habe ausser vier Kindern nun auch noch ihren Mann zu erhalten, bewohne aber bereits aus Armuth „in einem Dorfe bei München à la Ubryck einen Stall, den man ihr aus Mitleid eingeräumt" habe. Die nur an Collegen des unglücklichen Stiegele gerichtete Bitte des Hrn. Sachse dürfte bei solcher Sachlage vielleicht doch ein weiteres Echo finden.

* Die sogen. Lohconcerte in Sondershausen haben am 28. Mai mit einem recht anerkennenswerthen Programm ihren diesjährigen Anfang genommen.

* Die Hopffer'sche Oper „Frithjof", welche mit ihrer ersten Aufführung in Berlin das Interesse der Presse und des Publicums für ihre Autoren in nicht gewöhnlichem Grade erregte, hat sichere Aussicht auf baldige Vorführungen in Dresden und Breslau.

* Das deutsche Opernunternehmen in Rotterdam ist auch für nächsten Winter gesichert. Das technische Comité hat dem Tenoristen Hrn. Grimminger die artistische Leitung angetragen.

* Die grossherz. bad. Hofopernsängerin Frl. Murjahn beabsichtigt ihre ruhmvolle Künstlerlaufbahn mit demnächst erfolgendem Eintritt in den Stand der Ehe zu verlassen.

* Die sächs. Hofopernsängerin Frl. Emmy Zimmermann ist als Gast für das Coventgarden-Theater in London auf die nächsten fünf Jahre bei einer monatlichen Gage von beinahe 5000 Thlr. engagirt worden. Die Dame ist auf die für dieses Gastspiel vom Unterhändler Hrn. Ullman angestrebte Namensänderung nicht eingegangen.

* Alfred Jaell concertirt gegenwärtig mit vielem Erfolg in London.

* Musikdirector Gungl concertirte mit seiner Capelle dieser Tage einige Male in Magdeburg.

Gestorben. In Berlin starb am 21. Mai der hauptsächlich durch seine Tänze weiter bekannt gewordene Componist Albert Leutner im Alter von 56 Jahren. — In München starb am 27. Mai der pensionirte Hoftheater-Intendanzrath Wilh. Schmitt.

— In Bern ging am 9. Mai der Musikdirector und Organist G. A. Thiele heim, ein sich während circa dreissigjähriger, auch erfolgreicher musikpädagogischer Wirksamkeit vielfach um das Musikleben daselbst verdient gemacht habender Künstler anspruchslosen, liebenswürdigen Charakters. — Ein trauriges Schicksal hat die Familie Bausch in Leipzig betroffen. Nachdem vor kurzer Zeit erst der Sohn und würdige Nachfolger in des Vaters Kunst verschied, ist nun auch am 26. Mai der altbekannte Bogen- und Streichinstrumentemacher Ludw. Bausch sen. noch gestorben.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: J. P. Gotthard, Messe in Fdur für Soli, Chor und Orchester, Op. 66. — C. G. P. Grädener, „Der arme Peter" und „Lied des Gefangenen" (von Heine) für sechs- und fünfstimmigen weiblichen Chor, Op. 39.

Kritischer Anhang.

Theodor Drath. „Salvum fac Regem et Imperatorem". Festgesang mit lateinischem und deutschem Texte für Schulen und Gesangvereine, zu kirchlichen und patriotischen Zwecken, Op. 44. Bunzlau i. Schl., C. B. Titze. Partitur 5 Sgr. Partitur als Stimmenheft $2\frac{1}{2}$ Sgr.

Die gut und preiswürdig ausgestattete Composition, von welcher zwei Ausgaben, eine für gemischten Chor und eine für Männerstimmen vorliegen, ist im Ganzen und Einzelnen bei Vermeidung aller Trivialitäten recht wirkungsvoll angelegt. Sie beginnt mit einem Solosatze von 8 Takten, piano, der sich ganz wirksam steigert und in der Dominante schliesst. Derselbe wird vom Tutti wiederholt. Daran schliesst sich ein zweiter, im Thema mehr kräftig gehaltener Satz, der ebenfalls erst solo und dann tutti gesungen wird. Nun folgt ein längerer Zwischensatz, der, in Moll anfangend, bald nach Dur übergeht, überhaupt mehrfach modulirt und verschiedene Male im Tutti- und Solosatze abwechselt; sein Charakter ist theils innig, theils kräftig. Die einmalige Wiederholung des Anfangssatzes bereitet den Schluss vor, der einfach und würdig, wenn auch in einer nicht ganz neuen Wendung austönt. Fehlt auch dem Ganzen die wirkungsvollere thematisch-organische Entwickelung, was wohl in seinem specifisch homophonen Charakter die Ursache hat, so macht doch die Composition mit ihren einfachen, würdigen Melodien und der mitunter gewählteren Harmonie einen recht ansprechenden Eindruck. Unter den vielfachen, oft recht bedauernswerthen patriotischen Gelegenheitsgaben, die bis gegenwärtig auf dem Musikalienmarkte erschienen, gehört diese zu denen, die eine grössere Würdigung verdienen; bei nicht zu grossen, anspruchsvollen Schwierigkeiten in der Ausführung ist sie sicher ein dankbares Stück, das mit Recht empfohlen werden kann. R. M.

Briefkasten. *C. v. R.* in *C.* Bericht eingetroffen, Aufnahme in n. No. — *L. T.* in *O.* Wir machen Sie für Ihre Wünsche auf die bei Mode in Berlin erschienene Sammlung aufmerksam. — *R. L.* in *P.* Unser Mitarbeiter Hr. Maczewski hat gegenwärtig in Kaiserslautern Stellung. — *M. M.* in *G.* Das Sie Interessirende finden Sie in dem eben erschienenen Werke von Jahns.

Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 9. Juni 1871.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22^1/_2$ Ngr. berechnet. [Nr. 24.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

Ueber den Gebrauch der Dämpfer, insbesondere im Orchester.

Von **H. Sattler.**

Mit dem Fortschreiten der allgemeinen Cultur hängen auch die Fortschritte in der Kunst aufs engste zusammen; je freier die geistige Entwickelung sich gestaltet, desto freier auch die Kunstentwickelung und die damit zusammenhängende Geschmacksrichtung. So Grosses auch das vergangene Jahrhundert in Wissenschaft und Kunst leistete, so waren beide doch durch Staat, Kirche und Sitte viel beschränkter in ihren Aeusserungen, als in den letzten Decennien dieses Jahrhunderts. Wir pflegen diese Zeit der äusseren Beschränktheit mit „Zopfperiode" zu bezeichnen. Dieser dem vorigen Jahrhunderte anklebende Zopf ist etwas Aeusseres, bezieht sich also auf die Form. In Bezug auf Musik ist seit Beethoven die strenge Schranke der Form immer mehr gefallen, sodass bereits ein Kampf gegen Formlosigkeit gerechtfertigt erscheinen könnte, wenn zu befürchten wäre, dass wahrhaft grosse Geister der Formlosigkeit in ihren Kunstschöpfungen verfallen könnten. So wollen wir auch keineswegs ebensowenig das strenge Festhalten der alten Formen, als das völlige Ignoriren derselben befürworten, wohl aber ist es unsere Absicht, aufmerksam zu machen auf so manche Zöpfchen, die, nachdem der grosse Zopf des 18. Jahrhunderts der Vernichtung anheimgefallen ist, noch lustig unsere Kunsttempel schmücken und die man aus zu ängstlicher Pietät gegen unsere grossen Vorfahren zu erhalten sucht. In einem anderen Blatte haben wir bereits etwas Theoretisches, die alte Quintenlehre, angegriffen, heute möge einmal etwas Praktisches, der Gebrauch der Dämpfung, zur Besprechung gelangen. — Die Dämpfung besteht in einer mechanischen Vorrichtung bei Musikinstrumenten, durch welche der Ton geschwächt oder abgeschnitten wird. Bei Streichinstrumenten bedient man sich kleiner dreizackiger Kämme von Holz, Elfenbein oder Metall (Sordinen); bei Blechinstrumenten kleiner Hohlkugeln von Pappe oder abgedrehter und ausgebohrter Holzstückchen, welche in den Schalltrichter geschoben werden; bei Clavierinstrumenten kleiner Tuchstückchen, welche an Docken oder Springern befestigt sind und das Nachhallen des Tones verhindern sollen. Letztere sind nothwendig ihres Zweckes wegen, erstere aber sind willkürlich, und ihre Anwendung hängt von dem Geschmacke des Componisten und des Spielers ab; von diesen ersteren daher kann nur die Rede sein. Es war im vorigen Jahrhundert eine allgemeine Sitte, dass man beim Vortrage der Adagio- oder Andantesätze der Symphonien, Quartette und dergl. Compositionen der gedämpften Streichinstrumente sich bediente; meist lag hierbei kein anderer Zweck zum Grunde, als sich an der veränderten, der zarteren, näselnden Klangfarbe der Instrumente zu erfreuen, wenigstens in derselben eine Abwechselung zu finden. Mochte man auch wähnen, dass diese Klangfarbe dem Charakter des Stückes angemessener sei, so lag es doch fern, durch die Dämpfung etwas Besonderes, Charakteristisches ausdrücken zu wollen, denn dazu war der Gebrauch derselben zu allgemein. Ebenso erfreute man sich an dem Gebrauche der verschiedenen sogenannten Züge der Clavierinstrumente, z. B. des Tuchzuges, Fagottzuges, doppelten Tuchzuges, Glockenzuges, Verschiebung und dergl.*)

*) Wir glauben nicht, dass, wie Hr. Tappert in einer früheren Nr. d. Bl. annimmt, Beethoven eines getheilten Dämpfers sich

Vorzugsweise wurden die Spielereien mit den verschiedenen „Zügen" beim früher sehr üblichen freien Phantasiren benutzt, und hier waren sie auch nicht ohne Wirkung, da sie den freieren Launen des Spielers entgegenkamen; seltener aber erkennen wir aus der Anwendung derselben die Absicht, etwas wahrhaft Charakteristisches zur Darstellung zu bringen. Wenn wir daher über den Andantesätzen der älteren Symphonien, Quartette und dergl. den Ausdruck „con sordino" lesen, so kann für uns keine Aufforderung mehr darin liegen, diesen Ausdruck streng zu beobachten, sobald ganze Sätze dieser Vortragsweise unterworfen werden sollen; unserem Gefühl erscheinen also vorgetragene lange Sätze wahrhaft langweilig. Noch schlimmer gestaltet sich solch gedämpfter Vortrag, wenn in Symphonien, z. B. der Mozart'schen Jupiter-Symphonie, nur die Violinen und Bratschen an solcher Dämpfung Theil nehmen, während Violoncelle und Bässe ihren freien Klang behaupten; es klingen alsdann die Violinen den Bässen gegenüber so weichlich und weinerlich, dass die Wirkung eine wahrhaft widerliche wird. Wenn dennoch die Dirigenten aus Pietät gegen die Componisten an dieser vorgeschriebenen Vortragsweise festhalten, so bedenken sie nicht, dass unsere Zeit eine andere, bewegtere, kräftigere, frischere und gesundere geworden ist, in welcher wahrlich solche Winseleien nicht mehr passend erscheinen können. Ganz anders aber gestaltet sich die Sache, wenn ein besonderer Zweck eine gedämpfte Ausdrucksweise rechtfertigt. Wenn Haydn z. B. die Einleitung zu seiner „Schöpfung" bis zu den Worten „Und es ward Licht" mit Sordinen vortragen lässt, so erscheint diese Vortragsweise aus dem Grunde nothwendig, um den Effect auf „Licht" durch Wegnahme der Dämpfer in so gewaltiger, überraschender Weise hervorzurufen, wie er sich auf eine andere Weise nicht gestalten würde; oder wenn Brahms in seinem Requiem und seinem A dur-Quartett die Sordinen anwendet, um daneben eine Solostimme besonders hervorzuheben; oder wenn Andere, z. B. Meinardus in seinem Quartett Op. 34, einzelne Stellen mit „con sordino" bezeichnen, um die charakteristische Eigenthümlichkeit solcher Stellen zur Anschauung zu bringen, so finden wir solche Vortragsweise vollständig gerechtfertigt. Mit diesen Ausnahmen, welche sich auf Vorbereitung zu einem besonderen Effect, auf Hervorhebung einer Solostimme und auf charakteristische Darstellung einzelner musikalischer Gedanken erstrecken, möchten aber auch alle Rechtfertigungsgründe für den Gebrauch der Sordinen gegeben sein. Ebenso verhält es sich mit dem Gebrauche der Dämpfungen anderer Instrumente, namentlich des Pianoforte. Hier vermag der geistig belebte Anschlag in Verbindung mit der Dämpferhebung („senza sordino") allein die rechte Wirkung hervorzurufen, während der Tuchzug, doppelte Tuchzug, Fagottzug völlig überflüssig erscheinen, die Verschiebung aber unter Umständen zugelassen werden mag, im Uebrigen doch nur Werth für den Stimmer hat.

bedient habe, sondern dass sich „con sordini" nur auf den Gebrauch der doppelten Dämpfung (gewöhnliche in Verbindung mit dem Tuchzuge) bezogen habe.

„Das Rheingold" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des Vorspiels zum **„Ring des Nibelungen".**

Von **Gottlieb Federlein.**

(Fortsetzung.)

Wir treten nun in die

vierte Scene

ein, wenn Loge den gebundenen Alberich nach hartnäckigem Sträuben mit einem kräftigen Ruck zur Erde setzt (A. 154). „Da Vetter sitze du fest", mit diesen höhnischen Worten deutet Loge auf die Welt hin, welche der Nibelung gewinnen wollte, und fragt, welch Stellchen dieser als Stall für ihn bestimme. In Loge's Charakter tritt jetzt ein neuer Zug hervor: es ist die Schadenfreude als Kehrseite zu seiner Verschmitztheit; allerdings nicht die Schadenfreude, welche sich am gänzlichen Untergang des Gegners weidet, sondern der Art, dass sie freilich nur zum Schein einiges Mitleid durchblicken lässt, um dann plötzlich zum Hohngelächter aufzuflammen. Wagner schreibt hier die Geberde vor, wenn er bemerkt: Loge schlägt tanzend Schnippchen — und die Musik präcisirt mit überraschender Feinheit den Charakterzug Loge's.

Betrachten wir vor Allem die bittende Frage: „Welch Stellchen, sag, bestimmst du mir zum Stall?" Die Vertraulichkeit, welche sich in diesem Thema ausspricht, wird durch ein Motiv (A. 154, Z. 2) (von den Violoncellen angefangen, durch Bratschen und getheilte Violinen fortgesponnen) begleitet, welches den kecken Uebermuth Loge's malt; im vierten Takt aber brechen die Streichinstrumente im tändelnden Tanzrhythmus zum Gelächter aus (Z. 3), rasch schliessen Oboen mit dem eben vorausgegangenen Gesangsthema an, endlich setzt die kleine Flöte durch flüchtige Berührung des Loge-Motives der Schadenfreude die Krone auf. Demselben Bilde begegnen wir (A. 156, Z. 3 und 4), wenn Loge dem Alberich die Art seiner Lösung anzeigt, nur dass jetzt die Zeichnung wenig verändert, das Orchestercolorit durch Heranziehung der Hörner und Clarinetten reicher gegeben ist.

Alberich, der schwer Betrogene, verfällt nun in den Ton bittersten Tadels gegen Loge und herbster Selbstanklage wegen begangener Thorheit, welche er durch furchtbare Rache zu sühnen gedenkt. Seine Ausfälle commentirt das Streichquartett in kurzabgerissenen Accorden; als Gegensatz hierzu hebt sich die breite Harmoniefolge ab, wenn Wotan mit gebieterischer Ruhe seine Forderungen an Alberich kundgibt. Als ersten Theil des Lösegeldes soll der Nibelung den Hort erlegen. Man entfesselt seine rechte Hand, und beim Klange des Reif-Motives rührt er mit den Lippen den

Ring, er murmelt den heimlichen Zauberbefehl an das gezähmte Heer, das nun aus der Tiefe schätzebeladen herbeieilt (A. 158, Z. 2 und 3). Mit erschütternder Gewalt entfaltet das Orchester das Bild der geknechteten, zu rastloser Arbeit gezwungenen und unter dem Drucke ihres unbarmherzigen Gebieters wehklagenden Zwerge, inmitten dieses Bildes Alberich, wie er von schmerzlichem Grimme durchwühlt über die Schmach, dass die scheuen Knechte ihn selbst geknebelt erschauen, von dem heftigsten Zorne übermannt, den Nibelungen seine Befehle entgegenschleudert, bis er sie endlich mit der Zaubergewalt des gebieterisch emporgehaltenen Ringes wieder zur Unterwelt verscheucht.

Dieses grossartige Tongemälde, durch majestätischen Aufbau, wie durch kühne Entfaltung der orchestralen Mittel gleich ausgezeichnet, entzieht sich der analytischen Feder. Wie es genial entworfen und ausgeführt ist, so erhaben ist es in seiner Wirkung. Nur auf Eines mag hier hingewiesen werden — was war das leitende dramatische Grundmotiv für den Tondichter? Alberich ahnt nicht, dass er des werthvollsten Besitzes beraubt werden soll, des Ringes nämlich, der ihm unbezwingbare Macht verleiht. Jetzt da er zur Häufung des Hortes die Nibelungenschaar beruft, fühlt er sich ganz im Bewusstsein seiner unwiderstehlichen Gewalt, sein ganzes Wesen durchglüht der feurigste Herrscherstolz. Aber er küsst sein theures Kleinod zum letzten Mal — zum letzten Mal umstrahlt ihn der Glanz eines Gebieters in Nibelheims nächtlichem Reiche. So umschlingen die gewaltigen Tonwellen wie zum Triumph den mächtigen Nibelung und feiern seine letzte Verherrlichung.

Mehr und mehr wird Alberich seiner Gewaltmittel entkleidet. Nachdem er den Hort erlegt, sehnt er sich nach dem Wiederbesitz des Tarnhelms, doch der herzlose Loge täuscht diese Hoffnung, indem er den Tarnhelm zum Horte wirft („zur Busse gehört auch die Beute"); sinnvoll endet hier die Schlusscadenz des Runen-Motives im Trugschluss Dis dur — E dur (A. 161, Z. 4). Zwar ist Alberich ob dieses Raubes empört, allein wie eine tröstliche Freundesstimme flüstert ihm das Reif-Motiv zu, dass Mime noch dem Zwange des Reifes gehorcht und dass jener, der den ersten Tarnhelm geschmiedet, auch einen zweiten vollenden wird; denn immerhin ist es fraglich, ob der Zauber des Tarnhelms sich auch bei dem bewährt, der nicht zugleich den Ring besitzt, und mit feiner Beziehung auf diesen Zweifel tauchen jetzt die Schlusstakte der ersten Hälfte des Runen-Motives (S. 324, Sp. 1, B. 1, Takt 5—7) auf. (Vergleiche das dort über den Bau dieses Motivs Gesagte.)

Mit Ueberlassung des Helmgeschmeides glaubt nun Alberich seine Freiheit erkauft zu haben; entsetzliches Grauen aber übermannt ihn, als Wotan auch den Ring zur Lösung fordert (A. 163). „Das Leben, doch nicht den Ring!" ruft Alberich mit bebender Stimme, „Hand und Haupt, Aug und Ohr sind nicht mehr mein Eigen, als hier dieser rothe Ring". Gelassenen Tones erinnert Wotan an den Raub des Goldes, dessen Alberich sich schuldig gemacht, jedoch kehrt sich dieses Vorwurfs Spitze sofort gegen Wotan selbst, der ja im Begriffe steht, an Alberich dasselbe Verbrechen zu verüben. Angst und aufwallender Groll erpressen dem Alberich bedeutsame Worte, welche zugleich ernste Mahnrufe für Wotan enthalten. Unter grell aufstechenden Sforzatos im Orchester (A. 164, Z. 4) erfolgt Alberich's Weheruf: „Schmähliche Tücke! Schändlicher Trug! Wirfst du Schächer die Schuld mir vor, die dir so wonnig erwünscht?" — Wieder athmet Alberich auf, es drängt ihn zur Anklage, dass Wotan selbst gerne dem Rheine das Gold geraubt hätte, wenn nur die Kunst, es zu schmieden, nicht so schwer wäre. Gedenken wir der Art, wie früher schon während der Erzählung Loge's (2. Scene, A. 88, Z. 1—3 und A. 91 zu 92) das Reif-Motiv verwerthet wurde, so wird dessen Umgestaltung an diesem Orte als der veränderten Situation entsprechend leicht erkennbar sein (A. 165, Z. 2, 3). Im Orchester vernehmen wir nochmals Alberich's aufzischende Furcht, verzweifelnde Wuth, die Angst vor grässlicher Vernichtung regen sich in ihm bei dem Gedanken, dass Wotan mit leichtfertigem Uebermuth den Zauber des Reifes für sich ausnutzen, die fluchwürdige That zu frevelhafter Freude für sich geniessen wolle. Die den recitirenden Worten Alberich's angepasste Sprachmelodie baut sich aus einer Verkettung mehrerer Motive auf, deren Bedeutung, theils äusserlicher, theils innerlicher Natur, wir uns aus früheren Scenen zurückrufen müssen. Von der Frage an: „Wie glückt es Gleissner dir zum Heil" bis zur Warnung: „Hüte dich herrischer Gott" bemerken wir einen Durchgang vom Reif-Motiv aus durch die Themen S. 242, Sp. 1, B. 1 und 1. Scene A. 28, Z. 5 wieder zurück zum Reif-Motiv. Nicht als ob diese Themen wörtlich hier wiedergegeben wären, sondern aus dem rhythmischen Gang der Melodie und orchestralen Begleitung, aus den durch auf- und niedersteigende Intervalle messbaren Tonfällen ist diese Verwandtschaft ersichtlich; begründet ist sie damit, dass die Worte Alberich's nur ein Spiegelbild der Vorgänge aus der 1. Scene bieten, wo wir ihn von herber Liebesnoth getrieben, vom Z rne übermannt, seine fluchgesegnete That vollenden sahen. In jenen unseligen Augenblicken frevelte Alberich immerhin frei an sich, d. h. auf eigene Verantwortung und Gefahr hin; wenn jedoch Wotan den Raub begehen will, der Gott als Weltvater, von dem jegliches Gedeihen abhängt, so ist solche That von verhängnissvoller Tragweite für den Bestand der ganzen Welt, und wie ein Orakel deuten in die Zukunft die Worte Alberich's: „Doch an Allem, was war, ist und wird, frevelst Ewiger du, entreissest du frech mir den Ring". D a m i t ist der Untergang der Götterwelt ausgesprochen. Die Musik verräth auch, wer die Götter ins Verderben lockt (A. 166, Z. 4): jenen prophetischen Worten eilt, nur einen Takt hindurch, das Loge-Motiv voran; denn Loge, das böse Princip, den Wotan durch Vertrag in den Götterkreis gezogen und sich dienstbar gemacht hat, Loge ist es, der den Göttern durch seine Ränke und Betrügereien so viele Noth schafft.

Nichts vermag Wotan's Sinn zu ändern, gebieterisch erschallt es: „Her den Ring! kein Recht an ihm schwörst du schwatzend dir zu." Dass aber auch Wotan des geraubten Gutes unfreier Herr ist, das klingt aus dem seinem Befehle untergelegten Vertrags-Motiv hervor. Die längst ersehnte Beute hat Wotan endlich errungen, doch die Hoffnung der Rheintöchter hat er getäuscht, wie ein Weheruf aus der Tiefe taucht das Rheingold-Motiv im verminderten Septimenaccord auf (A. 167, Z. 3). Wotan's Inneres durchströmt jetzt nur das eine erhebende Gefühl, der Mächtigen mächtigster Herr zu sein, und wie der Sonne Glanz finsteres Gewölk durchbricht, so lösen sich die Harmonien zu immer freundlicheren Gebilden ab (A. 168, Z. 1, 2), bis plötzlich beim Klange des Reif-Motives ahnungsschweres Dunkel wieder über das Bild sich lagert in dem Augenblicke, als an Wotan's Finger der Reif erglänzt, dessen Schimmer auf Alberich's Jammergestalt fällt.

Vom Gipfel der Macht und des Glückes ist der Nibelung jählings herabgestürzt und zu schmählicher Knechtschaft erniedrigt. In Zerknirschung und tief empörter Wuth begrüsst er seine Freiheit, die von nun an einzig der Rache geweiht sein soll. Durchwühlt von dem wildesten Schmerz, stösst er nun den Fluch aus, von dessen Erfüllung uns der Gang des Wagner'schen Dramencyklus überzeugt. Aus der Apostrophe Alberich's sind zwei Stellen hervorzuheben, welche den Reichthum der musikalischen Hauptthemen vermehren (A. 169); es ist erstlich das Fluch-Motiv mit den Worten: „Wie durch Fluch er mir gerieth, verflucht sei dieser Ring",

Wie durch Fluch er mir ge-rieth, ver-flucht sei die-ser Ring.

sodann das Motiv, mit welchem Alberich's Apostrophe schliesst: „So segnet in heiliger Noth der Nibelung seinen Ring."

So seg - net in höch-ster Noth der Ni-be-lung seinen Ring.

(Beide Themen gelangen zur Bedeutung in der „Walküre".) Die markerschütternden Worte Alberich's, in denen sein angstversehrtes Herz sich Luft macht, tragen als melodischen Grundzug das Reif-Motiv mit sich, während die Holzblasinstrumente in Synkopen hervorstechen und durch steten Wechsel von crescendo zum decrescendo die Gefühlswallungen Alberich's unterstützen (A. 170). Gebrochenen Muthes kehrt er nach Nibelheims künftiger Welt zurück, die für ihn nur noch zur finsteren Brutstätte schrecklicher Rache wird; denn da, wo einst sein Wort Furcht und Bangen verbreitet, hallt es jetzt ohnmächtig wieder zum eigenen Spotte und zur Freude der vom Joche befreiten Zwerge.

Die Wendung des Geschickes führt uns die Musik in kurzen, rasch vorübereilenden Momenten vor die Seele (A. 172, Z. 2—5). Alberich's hastige Flucht nach der Unterwelt charakterisiren die Streichinstrumente durch ununterbrochene Triolenbewegung, die Holzblasinstrumente dagegen bringen während der ersten drei Takte den stöhnenden Angstruf der Zwerge mit dem kleinen Secundschritt as — g; in den nächsten drei Takten ändert sich die Stimmung, der kleine Secundschritt as — g weicht dem grossen a — g, es klingt daraus das frohe Freiheitsgefühl der Nibelungenschaar, dazu kommt die Auflösung des Septimenaccordes in den Dreiklang C dur und zwar auf jedem Takte, während vorher ein Wechsel der Harmonie nicht stattfand. Weitere drei Takte hindurch schliesst sich der Ambosrhythmus an, der jedoch durch die gleichmässige Achtelbewegung im Gegensatz zum früheren punctirten Achtelrhythmus merklich abgeschwächt erscheint, zum Zeichen, dass der Frohndienst unter Alberich's Zwang sein Ende erreicht hat. Noch fühlbarer wird diese Abschwächung des letztgenannten Motives dadurch, dass die Bläser die Triolen legato vortragen, nur die Streichinstrumente behalten das staccato bei und rotten sich zum helljubelnden Spott, zur ausgelassensten Schadenfreude der Zwerge zusammen. Trefflich ist aber auch der ohnmächtige Alberich gezeichnet: mitten in dieses Tonmeer werfen zwei Posaunen den punctirten Achtelrhythmus in Terzen auf und ab, durch die gebundene Viertelnote an jeder weiteren Bewegung behindert, indess zwei tiefere Posaunen als harmonische Grundbässe (gis — g — fis . .) fungiren. Allmählich wird uns Alberich's dämonische Gestalt in die Ferne gerückt, und die Musik weist unseren Blick durch die aufstrebenden Terz- und abbeugenden Sextgänge in den Violinen auf eine freundlichere Scene hin, wenn schon die Pauke das Nahen der gefährlichen Riesen ahnen lässt (A. 173, Z. 3, 4).

Rettung vor drohendem Untergang ersehnen die zurückgebliebenen Götter, es eilen nun Froh und Donner bei der sanften Weise des Freia-Motives heran, Wotan und Loge zu begrüssen, und wenn Fricka's drängende Ungeduld dazwischenrauscht, so vermag sie doch nicht den freundlichen Ernst der Stimmung zu stören. Wie Frühlingshauch die Natur zu neuem Leben weckt, so durchströmt die Götter das wonnige Gefühl neuverjüngender Kraft, als sie Freia nahen sehen; himmlische Ruhe, feierliche Andacht athmet Gesang und Musik, wenn Froh Freia's Wiederkehr schildert (A. 175) („Wie liebliche Luft wieder uns weht"). Fricka begrüsst freudig die wiedergewonnene Schwester, die Riesen aber verlangen vorerst ihren Sold so ehrlich ausgezahlt, wie sie treu das anvertraute Pfand gehütet. Auch jetzt, wo Freia's Lösung Thatsache werden soll, tritt der mildere Charakter Fasolt's hervor: er gibt wiederholt zu verstehen, dass es ihm schwer falle, von dem Weibe zu lassen und der Liebe zu entsagen. Fafner dagegen ist nach wie vor derselbe goldgierige, beutesüchtige Riese.

Nach Freia's Gestalt soll nun der Hort gemessen werden, Loge und Froh beeilen sich, das dem Wotan widerliche Werk zu vollenden. Der unendlich mannichfaltigen Combination der musikalischen Gedanken, welche

während dieses Vorganges die Reden der Götter und Riesen umspielen, mit Rücksicht auf Stimmführung und Vertheilung der Motive an die verschiedenen Orchesterchöre im Einzelnen nachzugehen und die trotz aller Vielseitigkeit waltende harmonische Einheit nachzuweisen, wäre eine zwar lohnende, aber von meinem Ziele mich abführende Aufgabe. Der Fachmusiker, namentlich wenn er seine Erkenntniss aus der Partitur schöpfen kann, wird eo ipso gefesselt werden, dem Laien würde ein derartiger Versuch den Eindruck doctrinärer Spitzfindigkeit machen. Es gilt also, die Grundideen festzustellen, aus denen sich das Ganze gestaltet, der ethischen Bedeutung der einzelnen Themen auf die Spur zu kommen (A. 178). — Den Kernpunct bildet das Vertrags-Motiv der Riesen (S. 279, Sp. 1). Des Vertrages quitt zu werden, ist ja die nächste Sorge Wotan's und aller Götter, die Riesen sind also Herren der Situation, daher sie auch durch den Rhythmus aus dem Riesen-Motiv (S. 278, Sp. 2) personificirt werden. Der schon mehrfach erwähnte weichere Charakterzug Fasolt's gibt Anlass zur Verwendung des Flucht- und des Entsagungs-Motives. Nächst dem Vertrags-Motiv treten in zweiter Linie als besonders wichtig auf die Motive des Hammerrhythmus und der schätzegrabenden Nibelungen (A. 179); denn was dort in der Unterwelt unter drückendem Zwange mühsam errungen wird, hier wird es leichten Kaufs dahingegeben; was dort das Mittel werden sollte, zum Gipfel der höchsten Macht zu gelangen, hier dient es zum Zwecke der Rettung vor ewigem Verderben. Tief in der Brust brennt Wotan die Schmach, Fricka schmerzt der nach Erlösung flehende Blick Freia's, der nimmersatte Geiz Fafner's erzürnt selbst den Gott Donner, sodass er jenen zum Kampf herausfordert. Doch Wotan gebietet Frieden, sein Speer schützt ja Verträge — wiederum vereinigen sich die drei genannten Hauptmotive und mit den Worten Loge's: „Der Hort ging auf" drängt sich schüchtern das Motiv Freia's S. 307, Sp. 1, B. 1 ein, wie ein schwacher Hoffnungsschimmer, dass jetzt die Schmach der Götter ein Ende nehmen werde (A. 182).

Noch ist Fafner's Begierde nicht gestillt, noch glaubt er durch die Ritzen des Hortes das Haar vom Haupte Freia's zu erkennen; er fordert daher barsch den Tarnhelm zur Deckung der Lücke, und während wir einen kleinen Theil des Zauber-Motives vernehmen, gibt Wotan das Gewirke dem Riesen preis. So scheint nun Freia gelöst, und Fasolt drängt sich mit Macht die Ueberzeugung auf, dass nichts ihm das holde Wesen retten könne; deshalb späht auch er, ob nicht irgend wo eine Spur von Freia's Gestalt durch den gehäuften Hort zu entdecken wäre. In den Bässen rührt sich abermals das Motiv der arbeitenden Zwerge (A. 183), die Bratschen deuten leise den Hammerrhythmus an, da erglänzt Fasolt's spähendem Blicke des Auges Stern, und aus der Oboe vernehmen wir Freia's Flucht-Motiv, dessen Schlusswendung den sehnsüchtigen Wunsch Fasolt's nach Freia's Besitz erkennen lässt. Mit Ungestüm fordert jetzt Fafner auf, die Ritze zu verstopfen, und verlangt gebieterisch den Ring an Wotan's Finger. Mit diesem Ansinnen verwundet er Wotan's Herz, der seinen Herrscherwahn plötzlich vernichtet sieht. Wohl deutet Loge auf die Klage der Rheintöchter hin, denen Wotan das Gold wiederzugeben versprochen: die Posaunen erinnern an die leuchtende Lust der Kinder, aus den Hörnern dringt das Rheingold-Motiv wie eine schmeichelnde Bitte zu den Ohren Wotan's (A. 184 zu 185), jedoch all den Mahnungen gegenüber bleibt Wotan taub. Jetzt wo ihm das höchste Kleinod entrissen werden soll, jetzt sucht er es nun so fester zu halten; im Orchester erscheint unausgesetzt das Reif-Motiv, erst von den Hörnern und Fagotten, dann von den Clarinetten, endlich von den gellenden Oboen; dazwischen pocht die Pauke mit dem Rhythmus des Riesen-Motives, denn die Riesen stehen als Dränger der Noth an Wotan's Seite, die Geigen rasseln den Hammerrhythmus in Sechszehntelsextolen — so umschwirrt Wotan's Seele das Bild höchster Macht und schmählicher Vernichtung zugleich. Dennoch lässt er um alle Welt nicht den Ring. Nicht unwillkommen ist diese Hartnäckigkeit Wotan's dem liebesbedürftigen Fasolt, mit innerlichem Jubel kündigt ers an: „Aus dann ists, beim Alten bleibts, nun folgt uns Freia für immer!" Der Hilferuf Freia's durchdringt der Götter Herz, sie bitten zu Gunsten der Jugend spendenden Göttin; noch aber klammert sich Wotan fest an das goldene Kleinod, zürnend weist er alle Klage zurück, im Orchester stürmen die Geigen zur Höhe und mit dem Reif-Motiv zur Tiefe (A. 187) — plötzlich verfinstert sich die Bühne, aus der Felskluft zur Seite erscheint Erda, die mahnende Frau, und erstaunt lauschen Götter und Riesen ihren Worten.

Geheimnissvoll aus den Tuben, Fagotten und Hörnern gedämpften Tones steigt das Motiv Erda's empor und begleitet stetig die prophetischen Sprüche der Göttin. Das Motiv ist eine rhythmische Vergrösserung des Wellen-Motives, welches zu Anfang der 1. Scene im behenden $^6/_8$-Takt vorüberzog, hier aber im majestätisch ernsten $^4/_4$-Takt begrenzt ist. Diese musikalische Zusammengehörigkeit deutet auf die innige Wechselbeziehung Erda's zu den Rheintöchtern, als deren Mutter die Göttin aufgefasst wird*). Beim $^6/_8$-Rhythmus des Motives entspann sich das frohe Gaukelspiel der übermüthigen Kinder, auf dem $^4/_4$-Takt treten ernsten Schrittes die Lehren einher, mit welchen die allwissende Mutter Erda den Gott Wotan vor dem Verderben warnt. Mit wachsender Besorgniss hat Wotan den Weissagungen gelauscht, ja, mehr noch zu erfahren, möchte er die Prophetin festhalten; doch sie verschwindet und in die verhängnissvollen Worte: „Sinn in Sorg und Furcht!" kleidet sie ihren Abschiedsgruss. Mit Mühe halten Fricka und Froh den von bangem Grauen erfassten Wotan zurück, als er der

*) Siehe Karl Dollhopf, Brochure über Wagner's „Ring des Nibelungen".

entschwundenen Erda in die Kluft nacheilen will. Während die Klänge des Erda-Motives verhallen, starrt Wotan sinnend vor sich hin; er ruft die Riesen zurück, und von Neuem athmet Freia auf, der Erlösung harrend. In langgestrecktem Rhythmus erdröhnt aus den Tuben nochmals Erda's Motiv (A. 191, Z. 2), da schmettern die Trompeten eine Freudenfanfare — der Schleier, welcher Wotan's Phantasie umnebtet hatte, ist zerrissen, entschlossen schwingt Wotan seinen Speer, dessen Schaft der Zeuge der Vertragsrunen ist, in markigem forte klingt daher von den Posaunen das Vertrags-Motiv. Den Riesen gehört der Ring, Freia ist gerettet, und voll Entzücken eilt sie den Göttern zu, welche sie mit ebenso freudiger Rührung empfangen.

Wie nun die Erscheinung Erda's und ihre geheimnissvollen Kundgebungen einestheils, die Unentschiedenheit Wotan's und die den glücklichen Ausgang der Dinge ersehnenden Götter anderntheils dem orchestralen Gewande düsteres Dunkel verliehen, so zerreisst plötzlich dieser Flor vor der Flamme der rettenden Liebe. In lautem Jubel verkündet das Orchester die Erlösung Freia's. Sinnig dient diesem Zwecke das Flucht-Motiv Freia's, in wenig veränderter Form (A. 192, Z. 1—3), aber in völlig verschiedener harmonischer und klanglicher Umgebung, so dass aus demselben Thema, aus welchem früher bange Hast und Furcht athmete, jetzt das freudige Pochen eines angstbefreiten Herzens entgegentönt. Beachtenswerth erscheinen auch die letzten acht Takte (Z. 3), innerhalb deren der Freudentaumel verklingt. Dieses allmähliche Ausschwingen der Streichinstrumente auf demselben Gedanken, ist es nicht der Athem des dankerfüllten Herzens, welches nach langer, schwerer Prüfung endlich sicher wohnt unter dem bergenden Schutze treuer Liebe!

(Schluss folgt.)

Kritik.

W. Junghans (Prof.), Johann Sebastian Bach als Schüler der Particularschule zu St. Michaelis in Lüneburg, eine Pflegstätte kirchlicher Musik. Aus dem Ostern 1870 herausgegebenen Programm des Johanneums zu Lüneburg abgedruckt. Lüneburg, Herold und Wahlstab 1870.

Auch diese, 42 eng bedruckte, reichlich mit werthvollen Anmerkungen versehene Quartseiten zählende Arbeit gehört zu jenen höchst anerkennenswerthen Leistungen unseres musikalischen Schriftstellerfleisses, welche die verschiedensten Empfindungen anregen.

Wer könnte sich erstens einer ernsten Rührung wohl verschliessen, wenn er Seite für Seite fast wahrnehmen muss, wie trockene, staubige und dem schwungvolleren Geiste in ihrer Oede gar nichts bietende Pfade gewandelt werden mussten, um Resultate, und oft doch nur recht winzige, zu erzielen. Wie viel Spuren mussten nebenher vergeblich verfolgt werden, ehe die richtige gefunden! Welche Mühen erheischt es häufig, diesen nachgehen zu *können* und zu *dürfen*! Mit welch angespannter Aufmerksamkeit muss Alles durchgesehen werden, um unter der überwiegenden Mehrzahl des Unwichtigen und Unbezüglichen das zum Ziele Führende zu gewinnen! Und wie müssen die Liebe zum Thema sowohl, als auch der freie Ueberblick des Planes stets frisch und ungetrübt bleiben, trotz aller der Kleinlichkeiten, den Kopf belastender, sich aufdrängender Nebenstoffe, der unzähligen durchzumachenden Enttäuschungen und der Schwierigkeit der auszuführenden Beweise.

Man kann sich hierbei eines Staunens nicht erwehren, über die unbegreifliche Gleichgiltigkeit, mit welcher die damalige Zeit die wichtigsten Dinge unbeachtet liess, und darüber, dass auch die sich unmittelbar daran schliessenden Perioden, welche mit dem zehnten Theil der heutigen Bemühungen zehnfach reichere Ernten einfahren konnten, denselben gar keine Aufmerksamkeit schenkten. In erster Reihe trifft der in diesem Staunen liegende Vorwurf unsere Collegen von damals, welche einerseits nicht die nöthige Urtheilskraft besassen, um den Werth der betreffenden Männer und alles dessen, was diese anging, herauszuerkennen, andererseits nicht genug der reinen Liebe zur Sache, um sich der Mühe zu unterziehen, der Nachwelt zu überliefernde Thatsachen zu sammeln. So ist es ja auch fast unbegreiflich, dass von den zahlreichen Schülern Bach's, die durch ihn ihre vollständige Bildung empfingen, die seinen Ruhm in die Welt hinaustrugen, die seine Bedeutung daher doch fühlen mussten, so sehr wenig uns überliefert worden, was Licht auf sein Leben und seine Werke werfen kann.

In zweiter Reihe trifft aber ein nicht minder schwerer Vorwurf die ganze Zeit, welche an jenen Grossmeistern eben kein Interesse nahm, das kräftig genug gewesen wäre, ernste Arbeiten solcher Tendenz, wie sie damals viel weniger schwierig gewesen, zu lohnen. Freuen wir uns, dass wir mit Fritz Reuter sagen können: „Und es ist doch besser geworden!" Zwar fehlt auch heute noch *viel* dazu, dass die Verdienste der ernsten Arbeit nach ihrem Werthe belohnt werden. Die schwersten Aufgaben gehen häufig ohne Lohn aus, und die Lösung erforderte doch gewöhnlich mehr oder minder grosse Opfer. Allein Männer, wie Händel, Bach, Haydn, Mozart und Beethoven würde unsere Zeit doch mehr respectiren, würde ihr Andenken sicher in besserem Gedächtnisse behalten und mit mehr Ehren und mehr Betonung der Nachwelt überliefern.

Was nun den Titel dieser Schrift anbetrifft, so erscheint derselbe nicht recht zutreffend. An die Worte „Bach, als Schüler" etc. knüpft der Leser verzeihlicher Weise die Erwartung, über Bach als Schüler etwas zu erfahren. Dem ist aber nicht so. Trotz allen Fleisses hat Prof. Junghans nur feststellen können, dass ein Bach im Monat April 1700, und zwar wahrscheinlich als Discantist, in den Chor der St. Michaeliskirche zu Lüneburg eintrat. Es wird ein Quellenbeweis geliefert, der, an sich ziemlich unvollständig, wegen seiner Uebereinstimmung mit anderen Berichten, namentlich den von Forkel und von Winterfeld, an Bedeutung gewinnt.

Mehr jedoch nicht! Ausserdem wird das Mögliche geleistet, die Zusammensetzung des Chores, seine Wirksamkeit, die hierbei benutzten Musikalien, und dasselbe bezüglich des Chores von St. Johannis, aus Actenstücken und anderen authentischen Documenten festzustellen; allein dieses Mögliche genügt nicht, um ein Abgeschlossenes darzustellen, dem der Titel „Lüneburg, eine Pflegstätte kirchlicher Musik", beizulegen wäre. Ein Titel, wie z. B. „Zur Frage über J. S. Bach's angeblichen Aufenthalt in Lüneburg und die musikalische Anregung, welche ihm diese Stadt etwa gewähren konnte", wäre dem Inhalte angemessener gewesen. Dass die Resultate, welche vorliegen, keine grösseren, ist nicht dem rühmenswerthen Fleisse und der philologischen Umsicht des Verfassers vorzuwerfen. Es ist im Gegentheil eine solche Arbeit um so anerkennenswerther, je weniger ihr brillante Erfolge oder strahlende Entdeckungen sicher waren, indem sie um so reiner anzusehen, um so unmittelbarer aus der klarsten Quelle herzuleiten ist. So liegt in diesem Vorschlage, den Titel zu ändern und gleichsam seine Sphäre einzuschnüren, nichts weniger, als ein Tadel, sondern es ist vielmehr nur ein Vorschlag, um Missverständnisse beziehentlich des Titels unmöglich zu machen.

Der Bach-Freund wird sichs nach dem Angeführten wohl schwerlich versagen, dieses kleine, billige, und in der Bach-Literatur eine Lücke ausfüllende Büchlein sein eigen nennen zu können. Trotzdem mögen die Hauptresultate hier zusammengestellt werden. Sie werden ihm zur vorläufigen Orientirung dienen und den Lesern dieses Blattes die unsererseits schuldenden Mittheilungen aus diesem wichtigen Büchlein zutragen.

In den Verzeichnissen des Mettenchors vom 3. April bis zum 1. Mai und vom 1. Mai bis 29. Mai treten zuerst die Namen Erdmann und Bach hervor als 9. und 10. Schüler auf der 3. Honorarstufe von 12 Gr., im 2. Monat dann als 8. und 9. Sie mögen also Ostern nach Lüneburg gekommen sein. Aus dem Verzeichniss der Mettengeldempfänger erhellt evident, dass beide Discant sangen, auch finden sich beide gleich an höherer Stelle eingerückt, was für Schönheit der Stimme und musikalische Tüchtigkeit im Singen spricht. Hiermit schliesst Alles ab, was über Bach berichtet, und es beginnt die Feststellung 1) der Zusammensetzung etc. der Chöre zu St. Johannis und St. Michaelis, 2) der Verordnungen bezüglich deren Wirksamkeit und 3) der angeschafften und benutzten Musikalien, soweit in diesen drei Richtungen Material gefunden wurde. Das Wichtigste ist: Es gab einen weiteren und engeren Chorverband, den Chor und den Mettenchor, von denen die Mitglieder des zweiten dem ersteren mitangehörten. Schon 1482 befand sich ein Chor an der Johanniskirche, und 1516 führte Johannes Hein die Figuralmusik ein. Die Einnahme des grossen Chorus symphoniacus gewährten die „hospitia" (quasi Hauslehrerstellen), der Gesang bei Kirchenleichen und Trauungen, das „ostiatria canere" — der Strassengesang — und vielleicht auch noch das Comödiren im öffentlichen Theater. Hierzu kamen als materielle Vortheile der Mettenschule „beneficia" der Stadt und Erlass des Schulgeldes. Diese Vortheile waren in Sachsen wohlbekannt; denn es finden sich Berichte über ganz arme, von dort im Vertrauen hierauf nach Lüneburg gekommene Schüler. Die Schüler, welche der Musik wegen zur Anstalt gekommen, gehörten der obersten Classe selbst an, ohne in literis mit den Mitschülern concurriren zu müssen, um den theologischen und anderen Vorlesungen beizuwohnen, sodass ihr musikalisches Studium auf der Anstalt gleichsam als ein Aequivalent der literae angesehen werden konnte. — Das ist nun anders geworden, der Gesang wird an vielen Gymnasien z. Z. in der That nur sehr nebensächlich betrieben. — Der Componist „J. J. Löw von Eysenach" war Organist in Lüneburg vor 1670; vielleicht dass dieser Bach's Kommen veranlasste. Zwischen Celle, wo die galante französische Manier herrschte, und Hamburg, wo die Kirchencantate sich heranbildete, hatte Lüneburg insofern eine sehr günstige Lage, als es sich den Leistungen beiderseits nicht verschliessen konnte; ausserdem wurde im Orte selbst aber die Concurrenz der beiden Chöre von Johannis und Matthäus zu einem unermüdlichen Antreiben, möglichst Gutes zu leisten. Die reiche Betheiligung des Chores an den Gottesdiensten wird aus den Verordnungen nachgewiesen; beiläufig sei gleich erwähnt, dass von 1647 an das Lateinische bei den Gesangstexten durch unser Deutsch verdrängt wird. 1656, in der Metten- und Vesperordnung des Landhofmeisters von Post wird aber dem Figuralgesange und dem Orgelspiele eine hervorragende Stellung angewiesen. Auch wurden für die circa 30 Kirchenmusiken noch auswärtige Musiker engagirt. Ueberhaupt legte die Stadt grossen Werth auf die Kirchenmusik, daher auch das Cantorat und die Organistenstelle möglichst tüchtigen Leuten gegeben wurde. So standen der Rector H. Tulichius (1532—40) und Conrector L. Lossius (1533—82) zu den Reformatoren Luther und Melanchthon, welche für die Musik so hoch begeistert waren, in Beziehung; und es wurde in gelehrten Kreisen damals der Musik hohe Bedeutung beigelegt, was allerdings seltsam contrastirt mit dem Barbarenthum, welches heutzutage von vielen Philologen mit Behagen zur Schau getragen wird. Schier entrüsten müssten sie sich, wenn sie erführen, dass der Rostocker Professor Lucas Backmeister gesagt habe, „wer die Figuralmusik nicht kenne, könne nicht zu den Gebildeten gerechnet werden". Der Cantor nahm die dritte Stelle im Lehrercollegium ein.

Die Ordnung der Kirchenmusiken in der Michaeliskirche lernen wir genau kennen; aber auch über die der anderen Stadtkirchen werden durch Combinationen aus aufgefundenen Schriftstücken lesenswerthe Resultate mitgetheilt.

S. 26 und ff. werden Kataloge von Musikwerken, welche zu Bach's Zeit in Gebrauch waren, fast vollständig abgedruckt und der Theil der Johanniskirchen-Bibliothek im Wesentlichen in seinen hauptsächlichsten Werken specialisirt, welcher, 27 Bände stark, der Stadt.

bibliothek einverleibt worden. Der Reichthum dieser Sammlungen ist höchst bemerkenswerth. Die grosse Zahl von Orgelcompositionen bezeugt, welche ausgedehnte und bedeutsame Stellung damals dem selbständigen Orgelspiel in der Kirche angewiesen wurde. Wurde doch in der Michaeliskirche, wo zu Bach's Zeiten statt des lateinischen Sprachidioms unser Mutterdeutsch eingeführt wurde, dem Orgelspiele nicht bloss die Begleitung des Gesanges anvertraut, sondern es waren ihm zu Anfang, Mitte und Ende besondere Abschnitte des Gottesdienstes zugewiesen. In beiden Richtungen, sowohl was die Einführung der deutschen Sprache und, hiermit verbunden, die Berücksichtigung der deutschen Dichtung anbetrifft, als in Hinsicht auf das stets verlangte selbständige Hervortreten der Orgel, konnte Bach hier Alles lernen, wessen er bedurfte, ihn für die Bahnen vorzubilden, welche er später in seinen Cantaten und Orgelcompositionen so glorreich durcheilte.

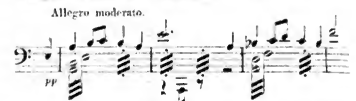
Am anregendsten mag wohl Augustus Braun, der damalige Cantor, auf den jungen Bach eingewirkt haben, nicht minder fördernd aber Lüneburgs Organisten, unter denen es früher und damals nicht an Meistern höchster Bedeutung gefehlt hat. Johann Steffen (1589—1616), der kunstreiche Johannes Stephan genannt, und Christian Flor, von dem eine Reihe von Compositionen angeführt werden (1676—1697), waren weit und breit berühmte Orgelspieler vor Bach's Zeit, und auch zur Zeit des Aufenthaltes Bach's erfreuten sich Johann Jacob Löw zu St. Nicolai und Georg Böhm zu St. Johannis einer über die Grenzen des Ortes hinausgehenden Anerkennung. — Schliesslich wird ein Verzeichniss der Lectionen, welche die Lehrer 1695 (Ostern bis Michaelis) an der Anstalt ertheilten, gegeben, aus dem zu ersehen, welche Bildungsmittel Bach nach dieser Seite hin zu Gebote standen. Auch hier erkennen wir, dass Bach der Aufenthalt in Lüneburg von grossem Nutzen gewesen sein kann, wenn er, wie sich freilich nicht anders annehmen lässt, es nicht seinerseits etwa daran fehlen liess, dieselben auszunutzen.

Dieses wäre das Wesentlichste von dem, was die Arbeit bringt. Besonders willkommen wird sie demjenigen sein, welcher, von Bach ausgehend, oder um ihrer selbst willen die Zeit vor dem abschliessenden Tonheroen Johann Sebastian Bach mit Interesse studirt; von unschätzbarem Werthe dem Geschichtsforscher. Er findet hier einen Beitrag zur Charakteristik jener Musikzeit an sich und ferner ein freilich nur schwach begründetes, darum aber seiner inneren Evidenz wegen doch höchst berücksichtigenswerthes Material für den Entwickelungsgang Bach's zu gleicher Zeit dargeboten.

Albert Hahn.

Ferdinand Hiller. Concertstück (Allegro, Intermezzo und Finale) für das Violoncell mit Begleitung des Orchesters, Op. 104. Leipzig, Gustav Heinze. Clavierauszug und Solostimme 1 Thlr. 20 Ngr.

Eine sehr geistvolle Arbeit, in welcher die zu Anfang nicht sonderlich eigenartig klingenden Motive unter der Hand des Meisters allmählich immer schärfere und interessantere Züge annehmen. Namentlich gilt dies von dem ersten Thema, welches sich durch das ganze Stück hindurchzieht:



Sodann ist an der Composition als solcher ein schöner, eleganter Fluss in der Erfindung, ein echt künstlerisches Nachdenken in der Vermeidung alles Schablonenhaften, namentlich notengetreuer Wiederholung, zu rühmen, sowie ein Ineinander von Freiheit (beinahe könnte man sagen Willkür) der Form und völliger Klarheit derselben, um die mancher neuere Himmelsstürmer den Herrn Ferdinand Hiller zu beneiden Ursache haben dürfte. Dass die Solostimme mit Allem ausgestattet ist, was den Spieler im vollen Glanze der Virtuosität erscheinen zu lassen vermag, kann man schon deshalb als selbstverständlich ansehen, weil das Concertstück Friedrich Grützmacher gewidmet ist, von welchem auch die Cadenz herrührt. Wie weit aber das vielbewegte Passagenwerk einen nicht einseitig überwiegenden virtuosen Charakter trägt, sondern sich zugleich als durchgehend poesie-erfüllt geltend zu machen vermag, muss dem Erfolg der Ausführung zu definitiver Constatirung überlassen bleiben, um so mehr, da der Clavierauszug nur eine farblose Abstraction des schimmernden Orchesterglanzes ist und zu einem erschöpfenden Urtheil über ein Orchesterwerk nicht ausreicht und deshalb auch nicht berechtigt.

Nicht weniger meisterhaft gearbeitet und Respect abnöthigend ist:

Ferdinand Hiller. Concertstück für Pianoforte und Orchester, Op. 113. Hamburg, Aug. Cranz. Für Pianoforte allein 1 Thlr. 20 Sgr. Für Pianoforte mit Orchester 5 Thlr. 10 Sgr.

Dennoch drängt sich der kritischen Betrachtung die Besorgniss auf, dass dieses Concertstück sich schwerlich dauernder Beliebtheit zu erfreuen haben wird. Der erste Satz ist ein „Alla marcia“, der zweite ein „Andante religioso“, der dritte ein „Saltarello“. Ein „Andante religioso“ mit darauf folgendem „Saltarello“ ist nur in Capri, Ischia oder der nächsten festländischen Umgebung Neapels möglich, wo Ref. ebenfalls häufig lieber süsse als in dem „kälteren Deutschland“, aber wir sind nun einmal in Deutschland, wo man mit unvermittelten Uebergängen ohne ein lästiges „Warum“ selten durchgelassen wird. Sind nun die Motive nicht derart, dass sie Einen alles Andere vergessen machen, so fängt der nicht genügend beschäftigte Geist des Zuhörers unwillkürlich an, seine kritische inquisitorische Thätigkeit auszuüben, und bei dem im Publicum grossgezogenen Wahn von seiner Eigenschaft als Repräsentant der „vox dei“ — wir sehen,

das Bedürfniss der Unfehlbarkeit hat nicht blos den Papst ergriffen, sondern schon seit langer Zeit bereits das Publicum und die Kritik, und Einer wundert sich über den Anderen und hält den Anderen für verrückt, wie die drei Schlossbewohner in Immermann's „Münchhausen" — also bei dem Unfehlbarkeitswahn der meisten Zuhörer kommt es denn sogar mitunter soweit, dass im Falle des Nichtgefallens einer Composition der Zuhörer gänzlich das Gefühl dafür verliert, wie hoch trotzdem die geistige Arbeit zu achten ist, die in einem solchen Werke steckt. Dies kann uns, die wir uns nicht für unfehlbar halten, einem Manne wie Hiller gegenüber und speciell bei dem in Rede stehenden Concert nicht passiren. Aber leider müssen wir auch eingestehen, dass uns der durch den ganzen ersten Satz fast unaufhörlich herrschende punctirte Marschrhythmus für ein Clavierconcert nicht recht passend erscheinen will, ebensowenig als wir an die Fähigkeit des mit einschläfernder Regelmässigkeit zwei Seiten lang (im Clavierauszug) in Vierteln und auf der dritten Seite mit derselben Gleichmässigkeit sich in Achteln bewegenden „Andante religioso", Zuhörer zu fesseln glauben können, wohingegen der charakteristisch beginnende „Saltarello" mit seinem leidenschaftlichen Schwunge als Schlusssatz gewiss sehr wirksam sein wird.

P. W.



Joseph Joachim.

Biographisches.

Joseph Joachim.

(Mit Portrait.)

Der oben genannte, in der jetzigen Musikwelt vollsten Klang habende Name fand die erste Nennung für weitere Kreise im Herbste 1843, nachdem der damals zwölfjährige Träger desselben ein Auftreten in den in

jener Zeit noch sehr gefürchteten, weil nach aussen hin oft verhängnissvollen Räumen des Leipziger Gewandhaussaales glücklich hinter sich hatte. Der junge, am 15. Juli 1831 in dem ungarischen Marktflecken Kittsee geborene Künstler hatte damals eben die ausgezeichnete Schule des Wiener Violinmeisters Jos. Böhm verlassen; als Probestück für seine Leistungsfähigkeit diente ihm in jenem 7. Abonnementconcert die nichts weniger als classische „Othello"-Phantasie von Ernst. Trotz äusserlicher Beeinflussungen (man erzählt von einem am Concertabend entstandenen Feuer und einer während des Vortrags unseres jungen Debutanten zerrissenen Saite) war dieses erste Auftreten von, wie bereits gesagt, glücklichem Erfolg begleitet, denn das Publicum geizte nicht mit Beifallsbezeugungen, und die Kritik fand in dem jungen Virtuosen „eine höchst interessante Erscheinung, nicht nur in Rücksicht auf das ausgezeichnete Talent, das sich in seinen Leistungen ausspricht, sondern auch der trefflichen Schule und Bildung wegen, von denen sein Spiel unverkennbar Zeugniss gibt", und rechnet es dem Lehrer zur Ehre an, „ein schönes Talent so geleitet und frühzeitig schon so weit gebracht zu haben, dass baldige Erreichung hoher Meisterschaft kaum bezweifelt werden" könne. Die Herren Referenten der „Allgem. Mus. Ztg." und der „N. Z. f. M." meinen einstimmig, gegründete Hoffnung auf eine ganz bedeutende künstlerische Zukunft Joachim's haben zu dürfen. — Ernst um seine Kunst war es dem Knaben auch fernerhin, und in Leipzig fand er in dieser Beziehung die beste Unterstützung. Vorzüglich waren es hier M. Hauptmann (von dessen Gattin, der talentvollen Malerin Susette geb. Hummel, ein noch jetzt existirendes charakteristisches Portrait Joachim's aus jenen Jahren herrührt) und Ferd. David, die seinem unermüdlichen Weiterstreben in liebevollster Weise Vorschub leisteten, wie auch Mendelssohn dem ausgesprochenen musikalischen Talent Joseph's hohes Interesse abgewann. So konnte der junge Virtuos schon im nächsten Jahre den ersten grösseren Ausflug wagen, und das eigensinnige, durch die besten ausführenden Künstler verwöhnte Publicum der Londoner Philharmonischen Concerte führte aus seinen Reihen dem aussergewöhnlichen Geiger die ersten ausländischen Bewunderer zu. Im betreffenden 5. dieser Concerte war es aber bereits eine ganz andere Aufgabe, welche sich Joachim gestellt hatte. Hier spielte er zum ersten Male öffentlich das Concert von Beethoven, das Werk, durch dessen Vortrag er seitdem Tausende entzückt und in dessen Wiedergabe, was seelische Auffassung betrifft, er noch immer ohne Vergleich dasteht. In London gab er aber gleichzeitig auch Proben seiner Befähigung zum Quartettspielen und glänzte als Interpret Bach'scher Musik. Vom Jahre 1845 erwähnen wir als besonders bemerkenswerth die Gewandhausconcerte des 16. Januar und 4. December. In ersterem führte Joachim sich mit des grossen Ludwig's Concert in der deutschen Kunstwelt ein, und das Decemberauftreten hatte insofern doppelte Bedeutung für ihn, als er sich an diesem Abend zum ersten Mal in einer eigenen grösseren Composition, einem Adagio und Rondeau mit Orchester, producirte. Leipzig blieb auch noch für die folgenden Jahre Joachim's Heimath; sein Verkehr fand befruchtendste Ausdehnung auf Persönlichkeiten wie das einzige Ehepaar Schumann, Hiller, Gade u. A., seine Kunst erhielt amtliche Bestätigung durch Anstellung als Lehrer am Conservatorium und Mitglied des grossen Orchesters daselbst. Im Jahre 1850 wusste ihn jedoch Franz Liszt als Concertmeister für die unter seiner Direction stehende Hofcapelle in Weimar zu gewinnen, welche Stellung sich in Folge des vielfachen Verkehrs mit Liszt von entschiedenstem Einfluss auf Joachim's künstlerische Weiterbildung gestaltete. Drei Jahre später vertauschte Joachim Weimar mit Hannover, wo man für ihn die Stelle eines Concertdirectors der königl. Hofcapelle unter contractlich zugestandenen ausgedehnten und auch zu fleissigen Concertreisen benutzten Ferien eingerichtet hatte. In Hannover lernte er auch seine nachmalige Gattin, die an der dortigen Hofbühne angestellte ausgezeichnete Altsängerin Amalie Weiss kennen, mit der er seit dem 10. Juni 1863 in glücklichster Künstlerehe lebt. Seine dienstliche Thätigkeit in Hannover fand 1866 ihren Abschluss, 1869 im Herbst öffnete sich ihm unter Verleihung des Titels eines königl. Professors die ehrenvolle Stellung eines Directors der neugegründeten königl. Hochschule der Musik zu Berlin, wo er auch gegenwärtig für die hohen Zwecke seiner von ihm heilig gehaltenen Kunst wirkt.

Joseph Joachim hat dem Publicum und der musikalischen Presse mit seinen wiederholten Triumphzügen durch europäische Concertsäle vielfachste Gelegenheit zur Beurtheilung seiner Künstlerindividualität gegeben, und diese ist in so ausgedehntem Maasse wahrgenommen worden, dass es nur Altes wiederholen hiesse, wollten wir neue Ausdrücke für den echt künstlerischen Eindruck, den Joachim's Violinspiel auch auf uns stets hervorbringt, aussinnen. Als Interpret gediegener Musik für sein Instrument, vorzüglich der classischen Werke Bach's, Mozart's und Beethoven's, wird er im Einzelnen kaum von einem, im Ganzen wohl von keinem seiner zeitgenössischen Rivalen erreicht; seine Wiedergabe der weniger bedeutenden Compositionen eines Viotti, Spohr etc. hebt diese scheinbar über ihren eigentlichen Werth hinauf. Wirklich musikalisch werthlose Stücke spielt Joachim überhaupt nur selten, die „Poesie seiner Technik" täuscht sogar in solchem Falle. Joachim besitzt eben eine harmonisch durchgebildete, vom Genius der Musik geküsste Natur, die bei ihm die Ausbildung eines unserer hehrsten Musik angemessenen Vortragsstils wirksam förderte, andererseits aber auch veredelnd reproducirt. Er wird auch in Zukunft noch lange jedem deutschen Violinspieler als verkörpertes Ideal echt künstlerischen Strebens erscheinen.

Liegt bei Joachim die Bedeutung in erster Reihe in seinem unvergleichlichen Violinspiel, so wäre es trotzdem ungerecht, wollten wir mit keinem Worte seine compositorischen Thaten erwähnen. Auch nach

dieser Seite hat er sein Bestes eingesetzt und mit dem schönsten Erfolg jedenfalls in seinem Concert in ungarischer Weise, einer Composition voller Frische und Noblesse der Erfindung bei geistvoller Wahrung des im Titel bezeichneten Charakters, die vielleicht nur der seltenen Bescheidenheit des trefflichen Künstlers ihre seltenere Vorführung verdankt.

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Carlsruhe.

Nicht eine Kritik der Carlsruher Musikzustände wollen wir in den nachfolgenden Zeilen liefern, sondern nur eine Aufzählung der beachtenswerthesten Erscheinungen auf dem Gebiete des Concertes und der Oper, welche im Laufe des Winters 1870—71 an dem Carlsruher Publicum vorüberzogen. Eine eingehendere Beurtheilung der künstlerischen Mittel und Kräfte von Carlsruhe, von deren Leistungen, sowie des allgemeinen musikalischen Bildungszustandes des Publicums darf man allerdings nur nach einem anderen Jahrgange liefern, als nach dem heurigen; denn Leier und Schwert vertragen sich im Leben doch weniger gut, als in der Dichtung.

Kaum hatten sich am 17., 18 und 19. December die Kunsttempel mit Verehrern des grossen Meisters nach langer Zeit wieder gefüllt, kaum hatte man noch mitten im Kriege von Seiten der Künstler und des Publicums dem erhabenen Beethoven in einigen wirklich begeisterten Stunden ein würdiges Andenken geweiht, so griff die Kriegsfurie mit eiserner, erbarmungsloser Hand in das Herz der badischen Landeskinder; nach der Schlacht bei Nuit gab es im badischen Land, besonders aber in Carlsruhe, nur zu viele Väter, Mütter, Brüder und Schwestern, die um ihre geliebten Todten klagten; die Kunsttempel wurden wieder leer, und die Beethoven-Feier musste unterbrochen werden.

Vor der Beethoven-Feier müssen wir eine sehr animirte und praecise „Fidelio"-Aufführung erwähnen, welcher ein von Otto Devrient verfasstes, den „Ruinen von Athen" angepasstes Vorspiel voranging; dasselbe feierte den grossen Meister in hübschen und würdigen Versen.

Der Glanzpunct des Concertes am 19. Decbr. war das Beethoven'sche Violinconcert, von Heinrich Deecke mit classischer Ruhe, Sicherheit und angemessener Wärme vorgetragen und vom Orchester unter Leitung des Hrn. Concertmeister Will sehr präcis und schwungvoll accompagnirt.

In der nun folgenden Trauerperiode, nach der Schlacht bei Nuit, sah man im Hoftheater allerdings mehr leere als besetzte Plätze; trotzdem erinnern wir uns aus dieser Zeit einer vortrefflichen Vorstellung des „Barbier", in welcher die Künstler wohl nur der Kunst und Meister Rossini zu Ehren und sich selbst zur Freude unter Leitung ihres vortrefflichen Dirigenten Hermann Levi ganz Vorzügliches leisten.

Diese Oper wird hier ganz ohne Dialog mit Recitativen von H. Levi gegeben.

Eine nicht minder tüchtige Vorstellung war die von Mozart's „Figaro", der hier ebenfalls mit Recitativen (ohne Dialog) und vollständig nach Mozart's Originalpartitur zur Aufführung gelangt. Wagner's „Rienzi", die einzige Oper unseres Meisters, welche bisher noch dem Repertoire des hiesigen Hoftheaters fehlte, wurde sorgfältig einstudirt und mit grosser Lebendigkeit und Präcision vorgeführt, wenn auch die Darsteller einzelner Partien viel zu wünschen übrig liessen.

Unter den neu einstudirten Opern erwähnen wir ferner der „Medea" von Cherubini und der „Iphigenie in Tauris" von Gluck mit neuer Uebersetzung von Otto Devrient, welche in ebenso intelligenter, als präciser und lebendiger Darstellung aufgeführt wurden.

Von der Oper zum Concert übergehend, berühren wir noch zwei Concerte der Hofcapelle.

Das erste zeichnete sich, unter Levi's Leitung, durch eine geistig sehr animirte Wiedergabe der C moll-Symphonie von Beethoven und durch Claviervorträge der zu grossen Hoffnungen berechtigenden Frl. E. Brandes aus; das zweite, unter Kalliwoda's Leitung, brachte die Siegescantate von C. M. v. Weber als Seltenheit und glänzte durch tüchtige Solovorträge des in weiteren Kreisen bekannten, hervorragenden Mitgliedes des hiesigen Hoftheaters, Frl. M. Murjahn, und des Violoncellisten Lindner. Erstere hat, wie dieses Blatt bereits meldete, ihre vielversprechende Sängerlaufbahn zum aufrichtigen Bedauern der Kunstfreunde aufgegeben, um sich demnächst in den heiligen Ehestand zu begeben.

Der Quartettverein der HH. H. Deecke, Steinbrecher, Glück und Lindner leistete in vier Soiréen sehr Beachtenswerthes; ganz vortrefflich gelangen nach technischer und geistiger Seite hin das sogenannte Harfenquartett und das grosse E moll-Quartett von Beethoven.

Zum ersten Male wurden in Carlsruhe gehört das herrliche G dur-Sextett von Brahms und sehr hübsch gearbeitete, zum Theil auch gut erfundene Variationen für Piano und Viola von Steinbach, vom Componisten und Hrn. Glück sehr angemessen vorgetragen. Hr. Pianist Levin aus Hamburg spielte mit Wärme und Hingebung das grosse Bdur-Trio von Beethoven. Den Schluss bildete eine Brahms-Soirée, in welcher der gefeierte Meister Joh. Brahms unter in Carlsruhe fast unerhörtem Beifall in Gemeinschaft mit Hrn. Levi die Variationen über ein Schumann'sches Thema und vier von den ungarischen Tänzen geistreich und hinreissend vortrug.

Länger als die — Gott seis gedankt! — nun endlich vollbrachte Einheit Deutschlands lässt ein Zusammenhalten und eine Vereinigung der Gesangskräfte in Carlsruhe und vielen anderen ehrbaren deutschen Städten auf sich warten. So haben die beiden hiesigen grösseren Vereine, der Philharmonische und der Cäcilienverein, einzeln über nur sehr mässige Gesangkräfte zu verfügen, während sie vereinigt eine imposante Chormasse von weit über 100 Sängern in das Feld stellen könnten. Die Zweispaltung in zwei Vereine genügt dem ersten Verein aber noch nicht, er muss der grösseren Vielseitigkeit halber zwei vollkommen gleichgestellte Dirigenten, die Hofcapellmeister Levi und Kalliwoda, haben. Die Folgen einer solchen Vielseitigkeit wird sich jeder Musikkundige wohl bald an den Fingern abzählen können. Dennoch brachte der Philharmonische Verein selbst in diesem höchst ungünstigen Winter zwei sehr achtbare grössere Oratorienaufführungen unter Levi's Leitung zu Stande.

„Saul" von Handel, nach der Originalpartitur von Hrn. Levi bearbeitet, wurde in so würdiger Weise vorgeführt, dass alle Musikfreunde dem Verein sowohl, als Hrn. Levi für die seltene Gelegenheit, dieses allerdings fast nur im letzten Theile grosse Schönheiten enthaltende Werk zu hören, zu aufrichtigem Dank verpflichtet sind.

Derselbe Verein veranstaltete am Charfreitag eine Aufführung des Brahms'schen Requiems mit Frl. Murjahn und Hrn. Stockhausen als Solisten und mit vorangehender Rede des Stadtpfarrer Lenglin, als Gedächtnissfeier für die gefallenen deutschen Krieger, unentgeltlich, für Jedermann.

Das letzte Concert desselben Vereins brachte unter Kalliwoda's Leitung „Paradies und Peri" mit vorhergehendem Kaiser-Marsch von Wagner.

Der Cäcilienverein, unter Leitung des Hofkirchenmusikdirector Giehne, gab ebenfalls mehrere Concerte mit Orchester; darunter verdient der chorale Theil einer Aufführung der C dur-Messe von Beethoven besondere Anerkennung, indem die Chöre recht präcis und rein gingen; dasselbe können wir von der Chorphantasie von Beethoven sagen, welche an dem gleichen Abende (Beethoven-Feier des Cäcilienvereins) zur Aufführung kam.

In letzter Zeit wird ein hübsches Zeit- und Gelegenheitsstück von Otto Devrient mit angemessener Musik von Carl Will auf hiesiger Bühne häufig mit vielem Beifall gegeben.

Hoffen wir, dass die hiesige Hofbühne durch günstige Engagements und durch einheitliche, energische Leitung auch auf dem Gebiete der Oper bald wieder, wie unter dem hochverdienten

Generaldirector Eduard Devrient und dem Hofcapellmeister Strauss, einen der ersten Plätze unter den deutschen Kunsttempeln einnehmen möge! Hoffen wir, dass die Vereine sich wenigstens jährlich zu einigen grossen gemeinschaftlichen Oratorienaufführungen, mit Entfaltung der ganzen Gesangskraft von Carlsruhe aufraffen mögen; denn Einheit macht stark! C. v. R.

Cöln.

48. Niederrheinisches Musikfest. „Feier des Friedens".

In unserer bewegten Zeit ist kaum eine private, geschweige denn eine öffentliche Festlichkeit möglich, ohne dass der folgenschweren politischen Ereignisse in irgend einer Form gedacht würde. So stand denn auch von vorneherein der Gedanke fest, dass das diesjährige Musikfest über das gewöhnliche Niveau hinausgehoben werden müsse; auf dem früheren Boden zu bleiben, Musik zu machen um ihrer selbst willen, ohne allen Nebengedanken, erschien der grossen Epoche unangemessen. Es galt aber auch, einen Boden zu finden, auf dem sich alle Parteien ohne Rückhalt vereinigen konnten, und so blieb man bei der Idee der „Friedensfeier" stehen, nachdem in der ersten Begeisterung ein grosses nationales „Siegesfest" projectirt worden war. Der Gedanke, den Frieden zu feiern, zündete; von allen Seiten eilten die Musiker und die Freunde der Musik herbei. Nicht nur Deutschland, auch Belgien stellte seine besten Kräfte zur Verfügung, alle ordneten sie sich willig unter den Commandostab Ferdinand Hiller's. Das Orchesterensemble, wie wir es dieses Jahr das Glück gehabt haben zu hören, dürfte schwerlich jemals bei ähnlichen Festen übertroffen worden sein. Besten Dank all den fremden Künstlern, welche die „Feier des Friedens" in so grossartiger Weise haben verherrlichen helfen!

Im Orchester wirkten 131 Spieler mit — 46 Violinen, 19 Bratschen, 21 Violoncelle, 14 Contrabässe, die Bläser alle doppelt besetzt. — Für den Gesangchor figurirten im Verzeichniss 624 Personen. Ist diese Ziffer auch in Wirklichkeit nicht erreicht worden, so blieb doch immerhin eine imposante Masse — der Damenchor allein belief sich auf 350 Mitwirkende —, und es herrscht nur ein Urtheil darüber, dass die Klangfülle und Frische der Stimmen selbst den höchst gespanntesten Anforderungen in jeder Beziehung entsprach. Getragen von einer begeisternden Idee, wirkt der Mensch mit doppelter Kraft, und was gibt es Schöneres, als den Frieden zu feiern!

Der erste Tag (28. Mai), der hauptsächlich die „Friedensfeier" vertreten sollte, eröffnete mit der gleichnamigen Festouverture von Carl Reinecke. Es ist viel von den Componisten aus Veranlassung des deutschen Krieges gesündigt worden, aber Carl Reinecke hat keinen Theil daran; seine Ouverture wird die Gelegenheit, der sie entsprungen, überdauern, sie trägt bleibenden Werth in sich. Friedlich lebten wir vor einem Jahre — mit friedlichem Pastorale hebt die Ouverture an. Aus dem Frieden führt uns der Componist in den tobenden Kampf. In gewichtigen Accorden streiten die geharnischten Schaaren; aber es ist ein Kampf, der uns belebt, der uns begeistert — über der realistischen Malerei hat Reinecke die Musik nicht vergessen. Die erste Schlacht ist geschlagen, des endlichen Sieges sind wir gewiss: leise ertönt schon die Händel'sche Siegesweise: „Seht der Sieger naht heran". Wiederum beginnt das Schlachtgetümmel, und die Entscheidung ist gefallen. Fanfaren in der Ferne verkünden den Siegeszug, dessen Weise immer lauter und lauter ertönt. Jetzt ist der Sieger da, die Violinen empfangen ihn mit Jubel, von den Posaunen ertönt der Choral: „Nun danket alle Gott"; dieses prächtige Neben- und Ineinander der beiden Melodien zum Schlusse machte eine unbeschreibliche Wirkung. Das Publicum brach in rauschenden Applaus aus, in den das Orchester mit kräftigem Tusche einfiel. Der anwesende Componist musste die Reihen der Zuhörer verlassen und sich dem Publicum zeigen. Somit war der Abend auf die prächtigste Weise eröffnet. Es trat nun unser rheinischer Dichter Hr. Emil Rittershaus aus Barmen auf, um in schönen, zündenden Worten die Bedeutung des Festes nahe zu legen. Seine Schlussworte: „Eine feste Burg ist unser Gott" waren noch nicht verhallt, da fiel die volle Orgel mit dem Choral ein, als Vorspiel zu der nun folgenden gleichnamigen Cantate von Joh. Seb. Bach. Es war ein Moment der Weihe, wie wir wenige erlebt. Die Wahl der Cantate ins Programm des ersten Tages lag allerdings in der Idee des Festes vorgezeichnet, da man sich kaum mit dem einfachen Choral hätte begnügen können. Vom rein musikalischen Standpuncte aus passte sie schlecht zu ihrer Umgebung. Es ist schwer, mitten im Freudenrausche wieder sinnig zu werden. Und im Freudenrausche befand sich Alles; man kann die gehobene Stimmung eine Art Trunkenheit nennen, hervorgerufen durch die blendenden Orchestereffecte der Reinecke'schen Composition, hervorgerufen durch die herrlichen, in alle Saiten des Gemüthes greifenden Dichterworte; aus diesem Taumel der Begeisterung wieder herabzusteigen auf die platonische Stufe der stillen Bewunderung einer rein geistigen Schönheit, das war zu viel verlangt, und das Publicum zeigte sich auch in der That der Bach'schen Kunst gegenüber wenig empfänglich. Wir wollen deshalb keinen Stein auf dasselbe schleudern: jede Schönheit wird nur ganz erfasst in der gehörigen Beleuchtung. — Es folgte nun Gluck's Ouverture zur „Iphigenie in Aulis", die — irren wir nicht — ursprünglich die Einleitung zur Cantate bilden sollte. Jetzt erfüllte sie einen anderen Zweck, sie leitete von Bach auf Hiller, also wieder zu den Effecten der Neuzeit. — „Israels Siegesgesang" nach Worten der heiligen Schrift, Hymne für Sopransolo, Chor und Orchester von Ferd. Hiller (Op. 151), ist ein Gelegenheitsstück. Als alle Welt nach der Katastrophe von Sedan das nahe Ende des Krieges zu erblicken vermeinte, trug man sich mit dem Gedanken, ein besonderes Siegesconcert zu veranstalten, und dazu sollte Hiller eine grössere Hymne schreiben. Hiller suchte sich einen ganz prächtigen Text aus der heiligen Schrift zusammen und stellte die Composition noch im Spätherbste fertig. Die Hymne ist also eine Illustration der letzten Kriegsereignisse und ein feuriges Dankgebet zu dem Leiter der Geschicke. Sie fand begeisterte Aufnahme; denn sie beweist in der That eine Geistesfrische, die bei einem nahezu 60jährigen Manne bewundernswerth ist. Es lebt hier wieder der Componist der „Zerstörung Jerusalems" und des „Saulus" vor uns auf. Melodische Reize, packende Accorde mit allem Reichthum des modernen Orchesters ausgestattet, bilden die wirkungsvollen Elemente dieser aus acht Nummern bestehenden Composition. Man weiss, dass Hiller auf Mendelssohn'schem Grunde steht, ohne deshalb ein sclavischer Nachbeter zu sein. Folgerichtig wird die Hymne in ihrer Totalität von all denjenigen mit Liebe aufgenommen werden, die Mendelssohn's Musik lieben.

Den 2. Theil des Abends bildete die 9. Symphonie von Beethoven. Ihre Stellung war ebenfalls durch die Festidee des ersten Tages bedingt. Sonst pflegt sie das Musikfest abzuschliessen, jetzt schloss sie den bedeutungsvollen ersten Tag, denn die übrigen Tage sollten der puren Musik gewidmet sein. Damit hatte man auch noch einen praktischen Vortheil erreicht: die Kehlen gingen diesmal frisch an die Herkulesarbeit des letzten Satzes, und in der That, der Chor wirkte besser, wie wir je zuvor gehört. Wir verlieren über die Symphonie keine Worte. Wer nichts dabei fühlt, dem macht man dadurch nichts klar, und wer von der Tiefe und dem Reichthum des Werkes ergriffen wird, dem erscheinen die erbärmlichen Worte als eine Blasphemie. Nur eine praktische Bemerkung. Das Adagio erschien uns gar zu langsam; mindestens kostete es den Bläsern im Esdursatze des Adagio eine sichtliche und deshalb für den Hörer peinliche Mühe, den Ton in seiner ganzen Breite und Fülle zu halten, um die Geschlossenheit des Ganzen möglichst zu Stande zu bringen. Aehnlich war die Wirkung in dem H dur-Soloquartett am Schlusse der Symphonie; diese Breite des Tones ist wohl ein gar schönes Ideal, aber von Menschenkehlen nicht zu erreichen; die Lunge versagt schliesslich den Dienst. Bläser und Sänger sind keine Streichinstrumente.

(Schluss folgt.)

Kürzere Correspondenzen.

Breslau, 17. Mai. Das vorgestern von Frl. Aline Lindberg aus Helsingfors unter Mitwirkung des königl. preuss. Kammervirtuosen Hrn. Friedrich Struss im Musiksaale der königl. Uni-

versität veranstaltete Concert hatte leider nur ein kleines Häuflein Hörlustiger herbeigezogen. Wir wissen nicht, ob die Schuld hieran dem von einer gewissen Reizlosigkeit oder doch wenigstens Monotonie nicht freizusprechenden Programm oder der bereits sehr vorgerückten Jahreszeit mehr zuzuschreiben sei. Die Leistungen der beiden Vorgenannten waren höchst anerkennenswerth und fanden den lebhaftesten Beifall der Zuhörer. Namentlich die Concertgeberin, laut Programm eine Schülerin Carl Tausig's, welche für ihre Solodebuts die Toccata, Op. 7, von Schumann, den Marche funèbre von Chopin und eine Rhapsodie hongroise von Liszt gewählt hatte, entfaltete einen ganz hohen Grad technischer Fertigkeit und bekundete bereits einen so feinen Sinn für richtige Auffassung der vorzutragenden Musikstücke, dass man der jungen Dame das Prädicat Künstlerin nicht vorenthalten kann. Auch als Ensemblespielerin leistete Frl. Lindberg Tüchtigstes: die von ihr in Verbindung mit Hrn. Struss zu Gehör gebrachten Clavierviolinsonaten von Rubinstein (A moll) und Joh. Seb. Bach hinterliessen einen durchaus befriedigenden Eindruck. Schliesslich sei noch constatirt, dass Hr. Struss sich durch Wiedergabe des Andantes aus Spohr's G dur-Violinconcert und der letzten beiden Sätze des Mendelssohn'schen Violinconcertes die warme Anerkennung des Auditoriums erwarb. 1—p.

Hamburg, 25. Mai. Anlässlich der Rückkehr unserer siegreichen Truppen von dem Kriegsschauplatze fand vorgestern in der Michaeliskirche unter Leitung des Capellmeisters Hrn. von Bernuth eine grosse Trauer- und Siegesfeier statt, deren pecuniärer Ertrag der deutschen National-Invalidenstiftung überwiesen werden soll. Der erste Theil des Concertes war dem Gedächtniss der auf dem Felde der Ehre Gebliebenen gewidmet und bot Mozart's Requiem in trefflicher Ausführung. Den zweiten, die Siegesfeier bildenden Theil füllte Händel's gewaltiges „Dettinger Te Deum", für welches sich die Räume der Michaeliskirche als fast zu beschränkt erwiesen. Chor und Orchester hielten sich unter Hrn. von Bernuth's Direction sehr wacker. Die Sopransoli wurden von der bekannten sächs. Hofopernsängerin Frau Otto-Alvsleben trefflich durchgeführt; Frau Helene Farnbacher von hier, welche die Altsoli übernommen hatte, hätte sich hin und wieder einer grösseren Wärme befleissigen können. Als Tenorist wirkte der königl. preuss. Opernsänger Hr. G. Werrenrath aus Wiesbaden mit, dessen ausgibige, frische Stimme sympathisch wirkte; dieselbe bedarf jedoch noch sehr der künstlerischen Ausbildung. Die Bassosoli waren in den Händen unseres trefflichen Hrn. Ad. Schulze, der namentlich im „Te Deum" den ihm zufallenden Part zu überwältigender Wirkung brachte. Der Besuch der Aufführung hätte sowohl um ihrer selbst willen, als auch in Anbetracht des patriotischen Zweckes viel stärker sein sollen. — Nachträglich wollen wir noch flüchtig des Concertes gedenken, welches am 17. Mai Hr. Capellmeister Dumont im Stadttheater veranstaltete und als dessen Hauptpièecen die den Reigen eröffnende „Columbus"-Symphonie von Abert und der den Abend beschliessende Kaiser-Marsch von Wagner zu bezeichnen sind. Die Symphonie liess ziemlich kalt, der Marsch aber fand lebhaften Anklang. Dazwischen wurden, mit Ausnahme der „Anakreon"-Ouverture, nur Sololeistungen geboten, und zwar Gesangsvorträge der Damen Dumont-Suvanny und Schmidtgen-Kastrup und des Hrn. Brettschneider von hier, sowie auch ein Violinvortrag (E moll-Concert von Mendelssohn) des Hrn. Schradieck von hier. Uebrigens war auch dieses Concert sehr schwach besucht. Die Anwesenden aber waren sehr beifallslustig. ff.

München. Da Albrecht Dürer's 400jährige Geburtsfeier von den Münchener Malern vollständig ignorirt wurde, gereicht es der Intendanz zur Ehre, dass sie des grossen Mannes im Theater durch ein würdiges Festspiel (gedichtet von Marcus Stein [Julius Grosse]) gedachte; nur war es ein Fehlgriff, als Einleitung das Vorspiel zu den „Meistersingern" und als Schluss die letzte Scene genannter Oper zu geben. Chor, Sänger und Orchester fanden sich in nüchterner Stimmung beim Gipfelpunct der Oper ein, weshalb die Darstellung natürlich eine matte war. Es würde sich ebenso naiv-dilettantisch ausnehmen, ein Stück aus Dante's „Hölle" declamiren und dann die letzte Scene aus Mozart's „Don Juan" aufführen zu lassen. — Den 23. Mai veranstaltete Frau Mallinger im königl. Odeon ein Concert unter Mitwirkung des Hrn. Jules de Swert und des Pianisten Raif aus Berlin, wobei sie als Sangesspende Lieder von Schumann, Mendelssohn, Taubert, dann Weber's Cavatine „Glöcklein im Thale" und Mozart's „Veilchen" wählte. So sehr wir mit Recht entzückt sein konnten von Mathilde Mallinger's unvergesslichen früheren dramatischen Darstellungen in München, so sehr enttäuschte uns jetzt der outrirte, ja zeitweise unrein tremolirende Vortrag der Lieder, wobei wir uns nicht durch den stürmischen Beifall des Publicums, der zum grossen Theile der angenehmen Erinnerung gelten mochte, irre führen liessen. Vorträgen wie „Der Vogel im Walde" von Taubert wünschten wir überhaupt im Concertsaale nicht wieder zu begegnen. Hr. Jules de Swert spielte mit schönem, vollem Tone und grossartiger Technik eine Sonate von Rubinstein, Andante von Molique, Air von Bach und all' Ongarese von Schubert. Seiner Cantilene wäre grössere Einfachheit und Tiefe zu wünschen. Die doppelte Erhöhung der Eintrittspreise war durch die gebotenen Leistungen nicht gerechtfertigt. — Vor einigen Tagen wurde der Vorgänger Baron Perfall's, Intendanzrath Schmitt, feierlich zur Erde bestattet und durch eine warme Gedächtnissrede des Hofschauspielers Possart geehrt. Nachdem er eine Uebersicht seiner Leistungen gegeben, rühmte er, dass Schmitt nicht durch Adel der Geburt noch durch hohen Rang zu diesem wichtigen Amte gelangte, sondern Schritt für Schritt getragen durch sein eigenes Verdienst. Alle besten Mitglieder unserer Hofbühne stammen noch aus Schmitt's Zeiten; denn sein scharfer Blick erkannte das echte Talent und wusste es aufblühen zu machen, ohne die Theatercasse zu sehr zu belasten. Die Uneigennützigkeit und Gerechtigkeitsliebe Schmitt's sichern ihm unter seinen Untergebenen ein dankbares Gedenken. M.

Concertumschau.

Aachen. Concert des Musikdirector Breunung: Symphonie des Hrn. Veranstalters, Chorphantasie von Beethoven, „Kampf und Sieg", Cantate von Weber. — Das neue symphonische Werk des Hrn. Breunung findet eine warme Anerkennung in der „A. Z.", welche auch die höchst animirte Entgegennahme seitens der Besucher dieses Concertes constatirt.

Amsterdam. „Max Bruch-Concert" des Amstels Mannenkoor unter Direction und mit folgenden Werken von M. Bruch: Es dur-Symphonie, Einleitung zur „Loreley", Lied „Lind duftig hält die Maiennacht", „Römischer Triumphgesang" und Scenen aus der „Fritbjof"-Sage. Als einzige Programmnummer anderer Feder hatte ein Sologesang von R. Hol Platz gefunden.

Berlin. 2. Orgelconcert des Organisten Otto Dienel mit Orgelvorträgen von J. S. Bach, Mendelssohn und O. Dienel, sowie Vocalwerken von Bach, Cherubini, Händel und O. Dienel („Agnus Dei", für vier Solostimmen).

Darmstadt. Concert für Clavier- und Gesangsmusik des grossherzogl. Hofpianisten Hrn. A. Scheuermann unter Mitwirkung des Kammersängers Hrn. C. Hill aus Schwerin: Vorspiel und Fuge in A moll von Bach-Liszt, „Der harmonische Grobschmied", Variationen von Händel, „Liederkreis an die ferne Geliebte" von Beethoven, Claviersonate Op. 22 von Beethoven, Es dur-Rondeau von Weber, Lieder von Schubert, Präludium und Fuge in E moll und zwei Lieder ohne Worte von Mendelssohn, „Fluthenreicher Ebro" von Schumann, „Von ewger Liebe" von Brahms, Clavierstück in Des dur von Heller, Phantasiestück in C moll von E. Deurer.

München. 1. Prüfungsconcert der königl. Musikschule: „Hebriden"-Ouverture von Mendelssohn, Clavierconcert in A moll (1. Satz) von Schumann (Frl. Agnes John), Violinconcert von Beethoven (1. Satz — Hr. A. Mayerhofer, 2. und 3. Satz — Hr. M. Hieber), Es dur-Präludium für Orgel von Bach (Hr. A. Moosmair), Concert für Flöte von Mozart (HH. J. Scherzer, C. Freitag, F. Hager), Phantasie für Clavier von Schubert-Liszt (Frl. Rosa Kegl).

Oldenburg. Am 30. Mai zum Besten des Pestalozzi-Vereins vom Organisten Hrn. W. Kuhlmann veranstaltetes Orgelconcert: Orgelwerke von C. Thiele, G. Merkel, Bach-Gounod, Chr. Fink und S. Bach, Violinsoli von Schumann („Abendlied") und Ernst

(Elegie!), Vocalcompositionen von Bach, Beethoven und Mendelssohn.

Prag. Aufführung der Sophien-Akademie am 12. Mai: „Ehre sei dir, Christe", Motette von H. Schütz, Terzett aus Spohr's „Des Heilands letzte Stunden", „Ave maris stella", Hymnus für gemischten Chor und Harmonium von F. Liszt, „Die Auferweckung des Lazarus", Oratorium von Carl Löwe.

Rotterdam. Orgelconcert des Hrn. S. de Lange jr. am 2. d. Mts.: Präludium in Cmoll von Mendelssohn, Adagio aus der 3. Orgelsonate vom Concertgeber, Phantasie und Fuge in Cmoll von Bach, Concert in Dmoll von Händel-de Lange, Adagio Op. 56, No. 6, von Schumann, Präludium und Fuge in Hmoll von Bach.

Schwerin. Hofconcert am 18. Mai: „Friedensfeier"-Festouverture von Reinecke, Concertstück von Weber, „Wolfram's Begrüssung der Festversammlung" aus „Tannhäuser" von Wagner, Gesänge von Schumann, Schubert und Grädener etc.

Sondershausen. 2. Concert im Loh: Festouverture von R. Volkmann, 2 Entr'acts zu „Wilhelm Tell" von C. Reinecke, Ouverture, Scherzo und Finale von Schumann, Ddur-Orchestersuite von J. S. Bach, 8. Symphonie von Beethoven.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Frl. Berger, welche ihr Gastspiel im Opernhaus am 28. Mai beschloss, ist definitiv an die Hofoper engagirt worden. Am 30. Mai eröffnete auf derselben Bühne Hr. Gassò von der Deutschen Oper zu Rotterdam als George Brown ein Gastspiel. Im Kroll-Theater trat am 31. Mai Frau Dumont-Suvanny vom Breslauer Stadttheater im „Barbier von Sevilla" auf. — **Breslau.** Im Stadttheater setzt der königl. preuss. Kammersänger Hr. Th. Wachtel seine Darstellungen mit Erfolg fort. Gleiches ist von den im Lobe-Theater auftretenden Gästen Frl. Nittinger und Hrn. Heller zu sagen. Zu diesen Letzteren gesellten sich am 3. Juni noch Frl. Friederike Fischer und Hr. Albin Swoboda aus Wien. — **Dresden.** Am 3. Juni gastirte Frl. Aglaja Orgeni aus Hannover als Lucia im hiesigen Hoftheater. — **Frankfurt a. M.** Im Stadttheater beherrscht Hr. Carl Hill noch immer das Repertoire: am 27., 29. und 31. Mai trat er als Jacob („Joseph in Egypten"), Tell und Jäger („Nachtlager von Granada") auf. Frl. Arnau aus Hamburg hatte es im Thalia-Theater am 29. Mai bereits zur 10. Gastrolle gebracht. — **Graz.** Hr. v. Witt hat kürzlich sein hiesiges Gastspiel als Lohengrin beendet. Ihm folgte Frl. Minnie Hauck aus Wien auf dem Fusse; dieselbe eröffnete am 2. Juni ihre hiesigen Darstellungen und wird ausserdem noch vier Mal auftreten. — **Hannover.** Am 2. Juni trat im Hoftheater Frl. Gutjahr als Ortrud im „Lohengrin" auf. — **Königsberg.** Hrn. Niemann's hiesiges, noch andauerndes Gastspiel ist von ausserordentlichem Erfolg begleitet. — **Magdeburg.** Neben den HH. Wachtel jun. und Pfeiffer, die ihr hiesiges Gastspiel im Stadttheater fortsetzen, debutirte Frl. Adelma Harry vom Hamburger Stadttheater am 31. Mai als Leonore im „Troubadour" und am 2. und 4. Juni als Donna Anna im „Don Juan". Am 1. Juni hat Frl. Lina Mayr ihren Einzug in das hiesige Victoria-Theater gehalten. — **Weimar.** Am 1. u. 4. Juni trat Frl. Brandt von der Berliner Hofoper im hiesigen Hoftheater als Orpheus in Gluck's gleichnamiger Oper und als Ortrud im „Lohengrin" auf. — **Wien.** Hrn. Sontheim's Gastspiel im Hofoperntheater erreichte am 31. Mai sein Ende. Im Carl-Theater wird demnächst eine zur Zeit in Florenz mit Erfolg debutirende französische Operettengesellschaft eine Reihe von Vorstellungen mit Offenbach's „Prinzessin von Trebisonde" eröffnen.

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 3. Juni: 1) „Dank sei unserm Herrn" von H. Schütz. 2) Psalm 67 von Jadassohn. — b) Nicolaikirche am 4. Juni: Hymne von Jos. Eybler. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 4. Juni: Chor („O welch eine Tiefe des Reichthums") aus dem Oratorium „Paulus" von Mendelssohn. — b) St. Jacobikirche am 4. Juni: „Sanctus Dominus Deus Sabaoth", Chor a capella von D. Bortniansky. — **Dresden.** Kreuzkirche am 3. Juni: 1) „O du, der du die Liebe bist" von W. Gaudi. 2) „Meine Seele ist stille zu Gott" von M. Hauptmann. Am 4. Juni: „Aus deinem Quell", Cantate von Bergt. — **Torgau.** Am 28. Mai: Vormittags: „Hallelujah!" von Händel. Nachmittags: „Herr, hilf deinem Volke und segne dein Erbe" von Grell. Am 29. Mai: 1) „So sind wir nun Botschafter" und 2) „Wie lieblich sind die Boten, die den Frieden verkündigen" von Mendelssohn. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 4. Juni: 1) Messe in C von Mozart. 2) Graduale („Benedictus") von Worzischek. 3) Offertorium („Tres sunt") von M. Haydn. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 4. Juni: 1) Messe von Preindl. 2) Graduale von Mozart. 3) Offertorium (Sopransolo) von L. Weiss. Am 6. Juni: Requiem von Commenda. — c) Dominicanerkirche am 29. Mai: 1) Festmesse in A von Cyrill Wolf. 2) Graduale (Soloquartett für Frauenstimmen) von L. Rotter. 3) Offertorium (Chor) von Sacchini. Am 4. Juni: 1) Messe in C von L. Rotter. 2) Graduale (Chor) von R. Führer. 3) Offertorium (Duett für Sopran und Alt) von L. Weiss. — d) Italienische Nationalkirche am 29. Mai: 1) Festmesse in D von Kemptner. 2) Graduale von Robert Fuchs. 3) Offertorium von G. Lickl. 4) „O salutaris" (aus der „Messe solennelle") von Rossini. Am 4. Juni: 1) Grosse Messe in B von Adalbert Ritter von Goldschmied. 2) Graduale (Tenor- und Violoncellsolo) und 3) Offertorium (Basssolo) aus dem Oratorium „Paulus" von Mendelssohn. — e) K. k. Universitätskirche am 31. Mai: 1) Litanei von Führer. 2) „Te Deum" von L. Rotter. 3) „Salve regina" von Franz Schubert. — f) Pfarrkirche zu St. Carl am 4. Juni: Messe in C von M. Haydn. — g) Pfarrkirche zu St. Ulrich am 4. Juni: 1) Messe in C von Ritter von Seyfried. 2) Graduale (Altsolo) von L. Weiss. 3) Offertorium (Violinsolo) von X. 4) „Tantum ergo" von Schwarz. — h) Minoriten-Pfarrkirche in der Alservorstadt am 4. Juni: 1) Mariazeller Messe von J. Haydn. 2) Graduale von Anton Richter. 3) Offertorium von L. Weiss. — i) Pfarrkirche zu St. Peter und Paul in Erdberg am 4. Juni: 1) Festmesse in B von Carl Schenk. 2) Graduale (Bass- und Oboesolo) von L. Hauptmann. 3) Offertorium (Baritonsolo mit Chor) von Jos. Schnabel. 4) „Tantum ergo" (fünfstimmig) von Cherubini. — k) Pfarrkirche zu Mariahilf am 4. Juni: 1) Messe in Es von Franz Krenn. 2) Graduale von L. Rotter. 3) Offertorium von L. Weiss. — l) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 4. Juni: 1) Messe in D von Horak. 2) Graduale (Duett für Sopran und Alt) von L. Weiss. 3) Offertorium („Tres sunt") von M. Haydn.

Opernübersicht.

(Vom 27. bis 31. Mai.)

Leipzig. Stadtth.: 27. Titus. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 28. Nachtlager; 30. Weisse Dame. Kroll's Th.: 27. Czaar und Zimmermann; 28. Troubadour; 29. Waffenschmied; 30. Jüdin; 31. Barbier von Sevilla. Réunionth.: 28. u. 29. Lohengelb (Suppé); 30. Martha. Walhalla-Volksth.: 28. Waffenschmied. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 27. Pariser Leben; 28. u. 31. Hanni weint, Hansi lacht; 30. Perichole. — **Breslau.** Stadtth.: 28. Troubadour; 29. Postillon von Lonjumeau. Lobe-Th.: 27., 29., 30. u. 31. Kakadu. Sommerth. im Wintergarten: 27. Verlobung bei der Laterne; 29. u. 31. Schöne Helena. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 28. Meistersinger; 30. Margarethe. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 27. Joseph in Egypten; 29. Wilhelm Tell; 31. Nachtlager von Granada. Thalia-Th.: 27. Grossherzogin von Gerolstein; 29. Schöne Galathea, Insel Tulipan; 31. Banditen. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 27. Figaro's Hochzeit; 29. Afrikanerin; 30. Tannhäuser; 31. Teufels Antheil. — **Magdeburg.** Stadtth.: 28. Afrikanerin; 29. Don Juan; 31. Troubadour. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 31. Hans Heiling. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 29. Wilhelm Tell. — **Prag.** Novomestaké divadlo: 30. Lazebnik Sevillsky (Rossini). Letni divadlo: 27. Baudité. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.

29. Undine. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 27. Postillon von Lonjumeau; 28. Afrikanerin; 30. Rienzi; 31. Jüdin. Carl-Th.: 29. u. 31. Prinzessin von Trebisonde.

Rückblick.

Im Laufe des Monates Mai waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 66 Vorstellungen mit 15, Wagner in 26 V. m. 5, Meyerbeer in 26 V. m. 4, Suppé in 25 V. m. 4, Verdi in 19 V. m. 4, Rossini in 18 V. m. 2, Auber in 14 V. m. 5, Mozart in 13 V. m. 6, Lortzing in 13 V. m. 4, Flotow in 13 V. m. 2, Donizetti in 12 V. m. 5, Gounod in 10 V. m. 2, Adam in 8 V. m. 1, Halévy in 8 V. m. 1, Boieldieu in 6 V. m. 2, Bellini in 5 V. m. 2, Krentzer in 4 V. m. 1, Weber in 4 V. m. 1, Marschner in 3 V. m. 1, Langert in 2 V. m. 1, Méhul in 2 V. m. 1, Ricci in 2 V. m. 1 verschiedenen Werken und Beethoven, Gluck, Grétry, Herold, Hornstein, Maillart, Nicolai, Schols, Smetany und Spohr je einmal vertreten.

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 22. Die Pflege des Chorgesanges in Cöln. — Eine metallene Klangscheibe („Gong") alter indischer Construction. — Berichte.

Caecilia (Haag) No. 9. Ansprache der neuen Redaction. — Besprechung von J. Brahms' Deutschem Requiem. — Berichte und Notizen.

— — No. 10. Programmmusik. — Das internationale Wettsingen in Gent. — Berichte und Notizen. — Eingesandte Artikel.

Echo No. 22. Ein Athenäum der Kunst im Volke. — Kunstnachrichten. — Beilage: Kritik (F. A. Rockicki, Die Geheimnisse der modernen Claviertechnik). — Berichte und Notizen.

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik No. 5. Der liturgische Gesang. Von P. B. Braunmüller. — Vereinsnachrichten. — Repertoire für die Aufführungen des Cölner Domchores. — Ein Landkirchenchor. — Amerikanisches. — Musikbeilage: „O salutaris hostia" und „Tantum ergo" von Dr. F. v. Liszt.

Neue Berliner Musikzeitung No. 22. Recensionen (Compositionen von F. Ries [Op. 16 und 17], E. Lassen [Lieder], L. Damrosch [Op. 13 und 14], H. Urban [Op. 3—5], M. Hanisch [Op. 40] und B. Ramann [Op. 16], sowie F. W. Jähns' „Weber in seinen Werken"). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 23. Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger (Lieder, Op. 1 und 2, von E. Frank).

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Der zweite, für diesen Sommer anberaumte Musikertag des Allgemeinen deutschen Musikvereins wird in Magdeburg abgehalten werden.

* Dem vom 20.—22. August in Bonn stattfindenden Beethoven-Fest soll auch noch eine Kammermusik-Matinée eingefügt werden, an der sich die HH. F. Hiller, Jos. Joachim, L. Straus, O. v. Königslöw und F. Grützmacher betheiligen wollen.

* Die New-Yorker Musikzeitung ist aus dem Verlage von J. Schuberth & Co. an Hildesheim & Co. übergegangen. Da uns noch keine Nummer von Seiten der neuen Verlagshandlung zuging, so können wir auch nicht die ganz gegentheiligen Ansichten zweier deutscher Musikzeitungen über die jetzigen Tendenzen dieses Blattes in Einklang bringen.

* Im Münchener Kunstverein hat kürzlich eine von dem jungen Bildhauer Natter modellirte lebensgrosse Büste der anmuthigen Pianistin Frl. Sophie Menter allgemeine Anerkennung bez. ihrer Vorzüglichkeit gefunden und auch bereits eine Anzahl von Wien aus bestellter Abgüsse zur Folge gehabt.

* Die gefeierte Berliner Primadonna Frau Mallinger veranstaltete Ende Mai in München ein Concert, in dem der königl. Concertmeister Jules de Swert und der Pianist Hr. O. Raif, ebenfalls aus Berlin, mitwirkten. Auf dem Programm figurirte auch Taubert's „Vogel im Walde".

* Ein Concert mit Werken ausschliesslich deutscher Tonsetzer in geschichtlicher Folge wurde am 2. d. M. dem Darmstädter Publicum durch den dortigen Hofpianisten Hrn. Aug. Scheuermann geboten.

* Wagner's „Rienzi" ist am 30. Mai mit glänzendem Erfolg zum ersten Mal im k. k. Hofoperntheater zu Wien in Scene gegangen.

* „Cristina di Nyon", eine neue Oper des Maëstro Anmiller, ist kürzlich zu Isola della Scala (Italien) mit Glück aufgeführt worden.

* Das deutsche Actientheater zu Pest wird seine Pforten nächsten Winter einer stehenden deutschen Oper öffnen. Der Tenorist Robinson ist mit der Zusammenstellung des Künstlerpersonals betraut worden.

* Bernhard Scholz hat soeben die Composition einer einactigen Operette: „Der Nachtwächter" vollendet, deren Text nach Th. Körner's gleichnamigem Schwank bearbeitet ist. Dass eine von dem in Leipzig lebenden Componisten V. E. Nessler Anfang d. J. beendete Operette denselben Titel trägt und dasselbe Sujet zur textlichen Unterlage hat, meldeten wir bereits. Die damals gleichzeitig signalisirte Vorbereitung derselben auf der Leipziger Bühne scheint aber wieder ins Stocken gekommen zu sein. Dahingegen sieht es fast aus, als sollte endlich A. Reissmann's „Gudrun" zur baldigen Aufführung daselbst gelangen.

* Musikdirector O. Roehlich hat seine seither in Elbing innegehabte Stellung wieder verlassen.

* Max Bruch hat kürzlich durch den Amstels Mannenkoor in Amsterdam eine hübsche Anerkennung insofern erfahren, als dieser Verein ein „Max Bruch-Concert" veranstaltet und zu dessen Direction den Componisten selbst eingeladen hatte. Nach einem uns zugegangenen Bericht, der aber erst in n. No. zum Abdruck gelangt, ist der Erfolg ein gleich ehrenvoller für den Gast wie für den Verein gewesen.

* J. Gungl's Capelle hat bereits am 25. v. M. ihr Abschiedsconcert in Berlin gegeben und sich nach Stockholm für die Dauer des Sommers gewandt. Die von uns gerügte schlechte Beschaffenheit (im Besonderen des Streicherchors) dieses Orchesters hat auch in Berlin Beipflichtung gefunden.

* In die Stelle des verstorbenen Capellmeisters an der Augsburger Domkirche, Kemptner, ist der bisher an der dortigen St. Moritz-Pfarrkirche als Chorregent thätig gewesene Componist C. Kammerlander eingerückt.

* Auf einer Reise durch Deutschland begriffen, gab ein pompöser Concertflügel aus der Bostoner Fabrik der HH. Hallet, Davis & Co. auch dem Leipziger Publicum in voriger Woche Gelegenheit, Einsicht von der vollständig ausgebildeten Concertfähigkeit dieses Amerikaners zu nehmen. Der Führer des äusserlich symmetrisch geformten Flügels, der Director des Conservatoriums zu Chicago, Hr. F. Ziegfeld, hatte denselben dem hiesigen Conservatorium für die letztsonnabendliche Abendunterhaltung zur Benutzung überlassen, und hat das Instrument in Folge ausgibigen, vollen Tones und angenehmer Spielweise Beifall gefunden.

* Auf dem Rheinischen Musikfest während der eben verflossenen Pfingstfesttage sind es unter den Sololeistungen die des Künstlerpaares Joachim gewesen, welche durchgreifendst enthusiasmirt haben.

* Der auf dem Leipziger Conservatorium gebildete Sänger Hr. James Gill aus Paisley bei Glasgow ist als Gesanglehrer für die Musikakademie in Chicago engagirt worden.

Auszeichnung. Freiherr von Hülsen hat am 1. Juni gelegentlich seines 20jährigen Amtsjubiläums als Generalintendant

der königl. preuss. Schauspiele vom Kaiser Wilhelm das Comthurkreuz des königl. Hausordens von Hohenzollern erhalten.

Gestorben. Der Componist Aimé Maillart ist kürzlich in Moulins, wohin er sich von Paris aus geflüchtet hatte, gestorben. — In Riga starb am 6. v. Mts. der um das Musikleben in Riga hochverdiente Concertmeister Weller. — In der Person des Stadtmusikdirectors Friedr. Kiessling hat Zwickau am 26. v. M. einen altbewährten musikalischen Prakticus verloren.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: G. Brah-Müller, Stimmungsbilder. Drei Stücke für Pianoforte, Op. 18. — Rich. Müller, Drei Lieder für drei Singstimmen (Solo und Chor) mit Pianoforte, Op. 23. — J. Raff, Reisebilder. Zehn Stücke für Pianoforte zu 4 Händen, Op. 160. — Aug. Reissmann, Vier Duette [Op. 23] und Sechs Lieder für eine Singstimme [Op. 24] mit Pianoforte.

In Sicht: Aug. Reissmann, Ouverture zur Oper „Gudrun" in Partitur und Stimmen.

Briefkasten. *A. Sch.* in *D.* Wir haben Ihnen leider zur Erlangung der gewünschten Composition von E. D. nicht behülflich sein können, da Dr. F. augenblicklich nicht anwesend ist und Hr. W. dem zur Schau getragenen Charakter schroffer Originalität gemäss bei öfterer Mahnung unangenehm wird. — *A. G.* in *H.* Der Eingang der Programme, die aber für diese No. zu spät einliefen, wird dankbarlichst bestätigt, wie wir ebenfalls mit Dank das freundschaftliche Anerbieten des Hrn. W. acceptiren. — Ger.-Act. *P.* in *H.* Aufnahme in n. No. — *B. O.* in *D.* Auf die Contrabassstellen in Beethoven'schen Symphonien Bezügliches erinnern wir uns in der „N. Z. f. M." Ausgang der vierziger Jahre gelesen zu haben. — *L. L.* in *St.* F. L. ist am 22. Octbr. 1811 geboren. Augenblicklich hält er sich in Weimar auf.

Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 16. Juni 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. [Nr. 25.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

Die geehrten Leser

des „Musikalischen Wochenblattes", deren Abonnement mit dem laufenden Quartal, resp. mit No. 26 zu Ende geht, werden für den Fall, dass sie dieses Organ über diesen Termin hinaus zu erhalten wünschen, gebeten, desfallsige Bestellungen gefälligst rechtzeitig anbringen zu wollen, damit in der Zusendung keine Unterbrechung stattfindet. — Den werthen Jahresabonnenten gegenüber bedarf es natürlich dieser Erinnerung nicht.

E. W. FRITZSCH.

Ein Beitrag zur Registrirkunst.

Von **Jul. Voigtmann.**

Es gibt keinen Theil der musikalischen Praxis, in welchem so viel Zufälliges und Gewohnheitsmässiges herrscht, als in der Registrirkunst. Freilich ist es schwierig, für diesen Theil der Orgelspielkunst unter allen Umständen maassgebende Regeln aufzustellen, da die Dispositionen der Orgeln hinsichtlich der Anzahl wie der Klangwirkung ihrer Stimmen zu bedeutend differiren; nichtsdestoweniger darf kein denkender Organist jener bis zum Ueberdruss zu hörenden Monotonie der Registrirung huldigen oder das Studium der Registrirkunst geringschätzend versäumen.

Es kann uns an dieser Stelle nicht darauf ankommen, das Hauptgesetz des Registrirens, welches in lückenloser Stimmenprogression besteht, aufzufrischen, um so weniger, als die Befolgung dieses Gesetzes bei Weitem noch nicht zur Fähigkeit, kunstvoll zu registriren, verhilft. Unsere Aufgabe bestehe darin, einige uns wichtig erscheinende Erfahrungen aus der in Rede stehenden Kunst mitzutheilen.

Nur wenige von denen, welche das Orgelspiel im Gottesdienste zu pflegen haben, sind davon noch nicht durchdrungen, dass je nach dem Charakter der kirchlichen Feier und der dabei gesungenen Lieder verschiedene Registrirungen nöthig werden; aber die wenigsten von ihnen kennen und verwenden die entsprechenden Registerveränderungen. Durch solche Unbeholfenheit im Registriren wird die jedem geistlichen Liede angemessen sein sollende erhebende Kraft des Orgeltones in nicht geringem Maasse abgeschwächt, wie denn nothwendigerweise damit die Orgel selbst zu einem mehr oder weniger entbehrlichen Instrumente in der Kirche herabsinkt.

Es genügt nicht, zu wissen, dass vor und zu Liedern freudigen Inhalts starke Stimmen erklingen müssen, denn man kann dabei noch immer höchst monoton registriren, zumal, wenn man sich gewöhnt hat, zu solchen Liedern fast immer das volle Werk zu verwenden. Bei der Bestimmung der Stärke des Orgeltones zu Liedern, welche dieselbe gestatten, hat man zuerst die kirchliche Festzeit, in der man steht, in das Auge zu fassen. Das volle Werk sollte im Allgemeinen nur an Freuden-Festtagen ertönen. Je seltener es gebraucht wird, desto grössere Wirkung übt es aus. Was vom vollen Werke, gilt fast ohne Einschränkung auch von den Rohrwerken, deren häufiger

Gebrauch, beiläufig bemerkt, meist schon an dem Mangel reiner Stimmung scheitert. Nicht allein aber die Festzeit, sondern auch die Stärke des Kirchenbesuchs wird für die Feststellung der Registrirung maassgebend sein. Bekanntlich klingt in leerer oder wenig besuchter Kirche die Orgel stärker, als in voller, weshalb in ersterem Falle eine kleinere Anzahl von Stimmen dasselbe wirkt, was eine grössere im letzteren Falle. — Wir haben schon angedeutet, dass die Registrirung vom Charakter der Choräle abhängig ist. Manche Organisten haben sich gewöhnt, nach dem flüchtigsten Ueberblick des Gesangbuchsliedes dasselbe z. B. sofort als Lob- und Danklied zu betrachten, weil vielleicht in den Anfangsversen davon die Rede ist, und dann ohne Weiteres stark zu registriren und zu präludiren. Wie bedenklich dieses Verfahren ist, beweist u. A. das herrliche Gellert'sche Lied: „Wie gross ist des Allmächtgen Güte", das doch wohl mehr sittliche Aufgaben als Lob Gottes enthält. Es eignen sich zum Präludium und zur Begleitung dieses Liedes gewiss eher zarte als starke Stimmen. Man wird derartigen Versuchungen aus dem Wege gehen können, wenn man sich stets den Hauptinhalt des Chorales zum Bewusstsein bringt. Dieser ist wenigstens für die Registrirung im Präludium immer bestimmend, während bei der Choralbegleitung jeder einzelnen Choralstrophe Rechnung getragen werden muss. Dass der Hauptinhalt eines Liedes aus verschiedenen Gesichtspuncten aufgefasst werden kann, ist ebenso selbstverständlich, als dass sich in Folge dessen auch verschiedene Registrirungen ergeben.

Besonders geringschätzige Behandlung erfahren bei vielen Organisten die 16- und 32-füssigen Orgelstimmen. Letztere sind durchaus nicht bedeutungslose Zugabe den Grundstimmen gegenüber, sie sind im Gegentheil für die Klangwirkung der Orgeln von grosser Wichtigkeit; denn sie verleihen dem Orgeltone jene feierliche Würde und Majestät und sind also mit Erfolg nur dann zu verwenden, wenn diese Eigenschaften zum Ausdruck eines Liedes oder des diesem voraufgehenden Präludiums nothwendig werden.

Auch zum vollen Werk gehören die 16- und 32-füssigen Stimmen nicht immer. Wenn es gilt, ungetrübten, kindlichen Jubel in Orgeltönen zum Ausdruck zu bringen, wie am Weihnachtsfeste, da sind sie zu entbehren. Wo es aber darauf ankommt, männlichen Ernst in den Jubel zu mischen, wie am Osterfeste, da ist das volle Werk mit allen seinen tiefen Füllstimmen am rechten Orte.

Zu stereotyper Registrirung gibt die Gewohnheit mancher Organisten Anlass, zu allen Chorälen freie Choralvorspiele und die Choralbegleitung selbst in der einfachsten, gewöhnlichsten Weise (ohne hervortretenden Cantus firmus) zu spielen. Da fast jede Form des Vorspiels wie der Choralbegleitung besondere Registrirung zulässt, ist der Wechsel zwischen diesen Formen schon eine dankenswerthe Anregung zu geistvoller Registrirung.

An Werken mit mehreren Manualen, von denen wenigstens eines der Nebenmanuale gemischte Stimmen besitzt, lässt sich eine bedeutende Zahl von Arten starker Registrirung bewerkstelligen. Man darf nur die Manualcoppel zu Hilfe nehmen und gewisse starkintonirte Nebenwerkstimmen in das Hauptwerk lenken, auf dem Stimmen anderer Klangfarbe angezogen sind, nur die gemischten Stimmen des Oberwerks mit den Grundstimmen des Hauptwerkes verbinden u. s. w., und man wird sehr bald davon überzeugt sein, dass ein Mangel an verschiedenartiger, jeder Stimmung angemessener, starker Registrirung nur beim Mangel an Nachdenken und Studium eintreten kann.

Bei der Ausführung von Präludien ist der Wechsel zwischen dem stark registrirten Hauptwerke und dem sanften Oberwerke sehr beliebt. In vielen Fällen wird er angebracht ohne jede Nöthigung einer künstlerischen Idee, lediglich aus Wohlgefallen an der sinnlichen Klangwirkung, die eine solche Abwechselung hervorruft. Zu ausserordentlicher erbaulicher Kraft gelangt dieselbe, wenn sie in einem erkennbaren Verhältnisse zu der poetischen Idee, welche dem Organisten beim Spiele vorschweben soll, steht. Wird z. B. zu dem Liede: „Befiehl du deine Wege" präludirt, so könnte man mit sanften Oberwerkstimmen einen innigen Gesang des Gottvertrauens beginnen, gegen das Ende des Präludiums hin auf dem stärker registrirten Hauptwerke einsetzen und hier auch schliessen, um anzudeuten, wie uns das Vertrauen auf Gott mit Zuversicht und Muth erfüllt. Oder es wird das Lied: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir" eingeleitet. Da könnten zunächst tiefe, volle Hauptwerkstimmen und Bässe den Buss- und Klagegesang anstimmen und zuletzt helle, freundliche Töne vom sanft registrirten Oberwerke uns der gnädigen Vergebung unserer Schuld gewiss werden lassen.

Auch am Schlusse der zuletzt gesungenen Choralstrophen wird oftmals ein Wechsel in der Orgeltonstärke nöthig. Schliesst die Strophe mit freudigen Empfindungen ab, so wird der ausgesponnene Schluss mit starken Stimmen auszuführen sein. Dasselbe geschieht, wenn z. B. die zuletzt gesungene Strophe eines Bittliedes die Erhörung der Bitte zusagt. Eine wahrhaft grossartige Wirkung lässt sich bei hohen Glaubens-, Lob- und Dankliedern („Eine feste Burg", „Wachet auf, ruft uns", „Nun danket alle Gott" etc.) dadurch erzielen, dass beim ausgesponnenen Schlusse ein Crescendo durch wohldurchdachte, allmähliche Hinzufügung der kleinen und gemischten Stimmen in Anwendung gebracht wird. Ueberhaupt gehört ein feinsinnig angelegtes und ausgeführtes Crescendo, das sich in manchen Fällen bis zum vollen Werk steigern kann, sowohl in den Präludien als in den Choralschlüssen zu den in Wirklichkeit blendenden, ja oftmals erschütternden Orgeleffecten, welche überhaupt möglich sind.

Bei Strophen, welche mit wehmüthigen Empfindungen schliessen, empfiehlt sich ein Schluss mit sanften Oberwerkstimmen. Was die schwache Registrirung anlangt, so ist zunächst zu bemerken, dass auch hier

nie Monotonie obwalten darf, welche meist da entsteht, wo ein Organist zu dieser oder jener zarten Orgelstimme eine besondere Vorliebe hegt. Ueberhaupt hat man sich zu hüten, ganz zarte Stimmen oft allein zu gebrauchen, weil dann ihre sonst so herrliche Klangwirkung abgeschwächt würde. Ganz ausgezeichnete Klangfarben werden dadurch hervorgerufen, dass man tiefere und schwächer intonirte Manualstimmen, wie Bordun 16′, Gambe 8′ u. A. mit Hilfe der Pedalcoppel in das Pedal lenkt, wodurch man zu sanften Nebenmanualstimmen einen prächtigen Bass erhält, wie er durch obligate Pedalstimmen kaum oder nie zu erreichen ist.

In Präludien mit Durchführung der Choralmelodie lässt sich dieselbe, falls die Figuration mit sanften Manualstimmen ausgeführt wird, recht wirkungsvoll in das Pedal verlegen, indem z. B. Octave 4′ aus dem Hauptwerke in demselben erklingt.

Vierfüssige Manualstimmen, die gewöhnlich nur zur Schärfung der Tonstärke und Aufhellung des Toncolorits der acht- und sechszehnfüssigen gebraucht werden, besitzen zuweilen in der — dem Klange nach — kleinen und eingestrichenen Octave eigenthümliche Klangschönheiten, die bei sanfter Registrirung recht wohl durch Einzelauftreten dieser Stimmen zur Erscheinung gelangen können. Bei Orgelbegleitungen zu Sologesang oder -Spiel geben diese Stimmen, besonders in älteren Orgeln, oft die einzige brauchbare Tonstärke und Klangfarbe.

Ueberraschende Klangwirkungen entstehen, wenn man bei sanfter Registrirung auf zwei Nebenmanualen einige zarte Stimmen, welche von gleicher Tonstärke und ganz gering abweichender Tonfarbe sind, so mit einander verschmilzt, dass man z. B. die Discant- und Altstimme des Tonsatzes auf dem einen, die Tenor- und Bassstimme desselben auf dem anderen Manuale spielt, eine Behandlungsweise, welche u. A. bei den lieblichen manualiter-Sätzen des Volkmar'schen Festpräludiums (in D) einen prachtvollen Effect ergibt und ausserdem den Vortheil bietet, an geeigneten Stellen eines Tonstückes mit grösster Leichtigkeit ein Decrescendo ausführen zu können, indem man auf dem etwas schwächer registrirten von den beiden Nebenmanualen alle Stimmen des Tonsatzes erklingen lässt. Zu geschickter Anwendung der zuletzt besprochenen Registrirungsweise ist ein ausserordentlich sorgfältiges Abwägen der Tonstärke und Klangverschiedenheit der zum Ertönen kommenden Stimmen erforderlich. Noch mehr an Interesse gewinnt diese Registrirungsweise, wenn man versucht, dieselbe auch bei mittelstarker und selbst starker Registrirung mit Erfolg zu verwerthen, wie denn schliesslich das Studium der Registrirkunst keinen anderen Zweck hat, als das Interesse an der Orgelspielkunst und ihrer zeitgemässen Entwickelung zu erhöhen.

„Das Rheingold“ von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des Vorspiels zum **„Ring des Nibelungen“.**

Von **Gottlieb Federlein.**

(Schluss.)

Die freudigen Klänge verhallen, und durch die Posaunen, Fagotte und Hörner werden wir erinnert, dass die Riesen sich anschicken, ihre glänzende Beute in Sicherheit zu bringen; aber um der Theilung willen entspinnt sich ein heftiger Streit zwischen den Brüdern. Verfolgen wir die Musik während der Entwickelung des Streites bis zur Katastrophe des Brudermordes. Während Fafner sich beeilt, das Gold einzuheimsen, begleitet der Rhythmus des Riesen-Motivs und der Ambosschläge dessen Arbeit. Dem Anspruch Fasolt's auf redliche Theilung entgegnet Fafner mit einem Spott auf dessen Liebesempfindungen, daher in den Clarinetten Anklänge aus dem Entsagungs-Motiv vorüberziehen (A. 192 zu 193), in dessen Weise Fasolt's bessere Regungen stets gipfelten. Fafner, der bereits den Ring angesteckt, rafft auch den Tarnhelm auf, welchen er als zur grösseren Hälfte der Beute gehörig beansprucht. Diese Anmaassung reizt Fasolt's Zorn, der sich zur Wuth steigert, als der schlimme Loge ihm entdeckt, dass des Reifes Besitz den Werth des ganzen Hortes aufwiege. In dieser Wuth stürzt sich Fasolt auf seinen Bruder, ihm den Ring zu entreissen; es entspinnt sich der Zweikampf, während dessen das Reif-Motiv in der eigenthümlichen Umgestaltung zum $^{12}/_{8}$-Takt auftritt (A. 194). Die Staccato-Vortragsweise überhaupt, der schnelle Fall der Synkopen in der ersten, das Aufstreben der gleichmässigen Achtel in der zweiten Takthälfte, dazu die öftere Wiederkehr des rhythmischen Wechsels, alles das ist geeignet, die ringenden Gegner zu charakterisiren, nicht minder auch die Gegensätze in den Klangmassen der Orchesterchöre und die Steigerung derselben, welche ihren Höhepunct erreicht, als Fafner den tödtlichen Streich gegen seinen Bruder führt

Todesstille herrscht im Kreise der Götter: da erheben die Posaunen ihre Stimme mit dem Fluch-Motiv Alberich's (S. 372, Sp. 1, B. 1), und tief erschüttert empfindet nun Wotan des Fluches Kraft (A. 195, Z. 3, 4). Doch Loge ist schnell zur Hand, um bei Wotan alle Schreckensgedanken zu verscheuchen, indem er ihn glücklich schätzt, dass seine Feinde sich selbst vernichten. Aber umsonst; zu mächtig erwacht in Wotan die Erinnerung an den fluchbeladenen Ring des Nibelung, zu gewaltig hat ihn Erda's Erscheinung ergriffen, zu ihr will er hinabsteigen, um Sorg und Furcht zu enden. Nachdem, mit den Bratschen vereint, die Violinen das Motiv Erda's durch drei Octaven emporgetragen, schwirren sie, pianissimo tremolirend, von Flöte und Clarinetten unterstützt, auf den Intervallen des Reif-Motivs wieder herab und lenken bei Fricka's Frage: „Wo weilst du, Wotan?“ in jene herzgewinnende Melodie ein, welche wir schon in der 2. Scene aus dem Munde Fricka's vernommen hatten (A. 197). Was dort

noch der Wunsch der Göttin gewesen, jetzt soll es Wirklichkeit werden, und an den Klängen des stolzen Walhalla-Motivs sucht sie Wotan zum Bewusstsein seiner göttlichen Würde zurückzuführen; denn „es winkt die hehre Burg, welche des Gebieters gastlich bergend harrt“. Aber selbst der Gattin sorgliches Schmeicheln vermag nicht, Wotan aus seinem finsteren Brüten zu reissen, er hat für ihre Zärtlichkeit nur die Worte: „Mit bösem Zoll zahlt ich den Bau!“ Wieder erscheinen das Reif- und Fluch-Motiv in inniger Verkettung als Widerhall der Stimmung in Wotan's Brust. Da ermannt sich Gott Donner, der Beherrscher der Wolken und Beschützer der Götterburg. Um die Luft rein zu fegen, sammelt er mit seines Hammers Schwung das Gewölk zu Hauf, bis er endlich in einer immer finsterer sich ballenden Gewitterwolke gänzlich verschwindet.

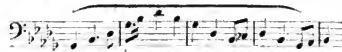
Die Art und Weise, wie die Musik den scenischen Vorgang unterstützt, zeigt eine bisher noch nicht vorgekommene Verwendung der Streichinstrumente (A. 198). Als melodischer Hauptfactor zieht sich der Gesang des Wolkensammlers Donner hindurch: „H e d a! h e d a! h e d o! zu mir du Gedüft!“ . . . .

He - da! he - da, he - do!

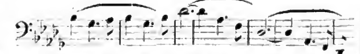
Dieses Motiv wird als Refrain, wie eine Art Beschwörungsformel des Gottes, von Hörnern, später von den Tuben, endlich von Trompeten und Posaunen wiederholt und bildet das orchestrale Mittel persönlicher Charakteristik. Dieser rhythmisch scharf abstechenden Melodie schmiegen sich die Streichinstrumente in weit ausgreifenden, mehrstimmigen Arpeggien an und versinnlichen die Häufung des Gewölkes und das Ineinanderschieben bei Verdichtung desselben. Der Chor der Streichinstrumente erfüllt also hier eine scenische Aufgabe und ist vielstimmig getheilt. Bratschen und Geigen beginnen das Accordspiel, welches in zwölfstimmigen, sich mehrfach kreuzenden Arpeggien auftritt, aber bei stets zunehmender Tonstärke, durch Violoncelle vermehrt, sechszehnstimmig anwächst; gleichzeitig werden die harmonischen Fortschreitungen in gehaltenen Noten von sechs Geigenstimmen getragen, welche späterhin sämmtliche Holzblasinstrumente und Hörner ablösen. Ueber 34 Takte weg bei einer Theilung der Streichinstrumente bis zu 22 Stimmen zieht sich das Tongemälde; während der letzten vier Takte aber fährt mitten durch das Accordgewoge ein chromatischer Lauf aus der Tiefe durch mehr als vier Octaven (A. 201), jetzt führt Donner einen schweren Hammerschlag auf den Felsstein, ein starker Blitz — heftiger Donner — die Wolke verzieht sich plötzlich, und im Glanze der Abendsonne erstrahlt die Burg Walhalla, zu welcher über das Thal hinüber eine Regenbogenbrücke führt.

Wie aus der Wolke verhüllendem Dunkel der Sonne heiterer Glanz hervorbricht, so verscheucht der Anblick der leuchtenden Götterburg die bange Furcht aus Wotan's Seele, die sich in den Traum wonnigen Geniessens flüchtet, und aus der Musik weht uns der frische Hauch neu erwachender Götterherrlichkeit entgegen. Das Orchester entrollt von hier an bis zum Schluss der Scene (somit des ganzen Vorspiels) ein Bild, welches bei seiner tiefgreifenden Charakteristik und bei seinem unendlich reichen Farbenschmuck jede Schilderung, welche die Feder zu geben sich bemüht, weit hinter sich zurücklässt.

Wir vernahmen eben den heftigen Donnerschlag, und nach einem Augenblicke der Stille verbraust der Gewittersturm in einem Staccato-Motiv durch Violoncelle und Contrabässe (A. 201, Z. 5 und 6). Hierauf lenken die Violoncelle in ein ruhiges Thema ein, welches seinem Bau nach einem Bogen gleicht, der immer weiter und höher sich spannt:



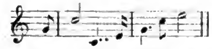
ich möchte es seiner Plastik wegen das R e g e n b o g e n-M o t i v nennen. Das Scenarium gibt an, wie von den Füssen der Götter aus (zunächst Froh und Donner) die Brücke sich über das Thal zieht; das genannte Thema, auf dem Ges dur-Accord aufgebaut, beschreibt auch einen grossen Bogen, indem es, auf vier Takte beschränkt, seinen ersten Ausgangspunct von dem Intervalle des Grundtones g e s nimmt, sodann von der Terz b, weiter von der Quinte d e s, endlich von der Octave g e s aufsteigt. Es durchzieht also sechszehn Takte und in weiteren vier Takten neigt die melodische Schlussphrase stets auf den Grundton g e s, welcher gleichsam den Höhepunct der Bogenlinie andeutet. Das Regenbogen-Motiv spielt sodann in das herrliche Walhalla-Thema hinüber (A. 203, Z. 4). Während nun alle Stimmen, welche das erstere Motiv vermittelten, schweigen, schlägt das Violoncell allein den Rückweg nach der Tiefe ein, als wollte es die Wölbung der Brücke jenseits der Burg vollenden.



Nun noch einen Blick auf die Begleitung, wie sie zum Ausdruck der Stimmung sich verhält. Um das Thema im vorletzten Beispiel gruppiren sich zunächst die Violinen, welche in einem achtstimmigen, so zu sagen accordlichen Triller schwirren; sie erscheinen als Träger der Lichtwellen, wie sie der Glanz der Regenbogenbrücke und die Strahlen der untergehenden Sonne auf den Beschauer werfen. Zu der Sechszehntelbewegung der Geigen tritt in Flöten, Oboen und Clarinetten der Triolenrhythmus; siebenstimmig erzittert der Ges dur-Accord im Staccato aus diesen Instrumenten, und es mahnt dabei an den friedlichen Hauch erfrischender Kühle, welche auf den sanften Wellen des wolkenfreien Aethers daherweht. Und über diese Welt von Tönen ergiessen liebliche Harfen in zwölfstimmigen Arpeggien ihre berauschenden Tonwellen, als wollten sie mit ihrem

sanften Wogenschlag die Erinnerung an all das Leid begraben, dessen herber Misston im Herzen der Götter kaum verklungen.

Sprachlos vor tiefem Entzücken sind die Götter in den Anblick der Götterburg versunken, und während das Walhalla-Thema im Orchester sich über die Bläserchöre ausbreitet, führen die Streichinstrumente und Harfen ihre Aufgabe fort. Jetzt begrüsst Wotan in feierlich ernstem Tone die Burg, welche „hehr verlockend vor ihm lag" — doch plötzlich verstummen die Harfen, das Walhalla-Thema schweigt, und aus den Geigen flimmerts wie nächtliches Grauen. Düsteren Tones erklingt das Reif-Motiv von den Hörnern und Violoncellen; denn „von Morgen bis Abend in Mühe und Angst, nicht wonnig ward sie (die Burg) gewonnen" — in diese gedankenschweren Worte fasst Wotan den Ausdruck der neuerwachenden Sorge um die Zukunft, vor welcher Erda, deren Motiv aus den Oboen dazwischentritt, ihn gewarnt hatte. Gleich nach dem Erscheinen des letzten Motivs treten die Streichinstrumente aus dem bisher fortgeführten accordlichen Triller in einfache Tremolos zusammen und begleiten die Worte Wotan's: „Es naht die Nacht, vor ihrem Neid biete sie Bergung nun" (A. 207) — da schmettert aus den Trompeten im festlichen C dur ein ritterliches Motiv



und wie von einem grossen Gedanken ergriffen, grüsst Wotan die Burg, „sicher vor Bang und Grauu". Es bietet sich hier wiederum Gelegenheit, auf den organischen Zusammenhang der einzelnen Theile des Dramencyklus hinzuweisen. Jenes Motiv (letztes Beispiel) hat als Schwert-Motiv seinen eigentlichen dramatischen Boden in der „Walküre", wo dem Wälsungen Siegmund in seiner Bedrängniss das von Wotan geheiligte Schwert, Nothung genannt, aus dem Eschenstamm entgegenleuchtet. Das ist also der grosse Gedanke, der Wotan ergreift; er sieht im Geist den freien, siegreichen Helden aus dem Geschlechte der Wälsungen erstehen, der mit Hilfe des Schwertes Nothung die Verträge, einen lästigen Zwang der göttlichen Freiheit, vernichten und den an der Berührung des Reifes haftenden Fluch gefahrlos machen soll. Wotan weist auch dunkel auf jene Ereignisse hin, wenn er auf die Frage Fricka's, was der Name „Walhalla" bedeute, antwortet: „Was, mächtig der Furcht, mein Muth mir erfand, wenn siegend es lebt, leg es den Sinn dir dar".*) Mit dem Gefühle freudiger Zuversicht schreitet Wotan zur Burg hinan, nur Loge säumt, den Göttern sich anzuschliessen. Das bekannte chromatische Motiv hat sich durch das Walhalla-Thema gedrängt; halb ironisch, halb mitleidsvoll singt Loge: „Ihrem Ende eilen sie zu" u. s. w., und das mitklingende Reif-Motiv spricht es aus, dass in dem unglückseligen Reife der Grund des Unterganges der Götterherrlichkeit liege. Dem unsteten Loge aber kommt es hart an, sich einsperren zu lassen, fast möchte er sich wieder zur „leckenden Lohe" verwandeln, um die Götter selbst zu verzehren.*)

Als ob es den Göttern nicht gegönnt sein sollte, auch nur ihren Einzug auf Walhalla ohne alle Störung der Freude zu halten, erschallt in dem Augenblicke, als Wotan auf die Brücke zuschreitet, das Klagelied der Rheintöchter; das Gold, das reine, fordern sie von den Göttern zurück (A. 211). (Begleitung hier von einer Harfe ausgeführt.) Loge wehrt, als beim abermaligen Eintritt des Walhalla-Themas die Götter den Weg über die Brücke antreten, auf Geheiss Wotan's dem Genecke der bittenden Kinder, welche von nun an in der Götter neuem Glanze selig sich sonnen möchten. Mit den letzten Worten Loge's verwischt sich das Walhalla-Motiv unvermerkt auf Grund rhythmischer Analogie in jenes Motiv, welches wir zu Anfang der 4. Scene (A. 154, Z. 3) kennen gelernt haben. Dort hat der Mephisto Loge dem geknebelten Alberich sein Schnippchen geschlagen, hier täuscht er die Rheintöchter (A. 214); zugleich aber ist seine Anspielung auf den neuen Glanz der Götterwelt eine bittere Ironie, welche trefflich in dem Zusammenspinnen beider Motive gezeichnet ist. Nochmals dringt der Rheintöchter Klage aus der Tiefe empor; die Götter haben ihr Hoffen getäuscht, mit dem wehmuthsvollen Grusse: „Traulich und treu ists nur in der Tiefe, falsch und feig, was droben sich freut" wenden sie sich ab.

So ist denn auch der letzte Misston verklungen, welcher die Freude der Götter ferner noch stören könnte. Zu seligem Dasein ladet sie der stolze Bau Walhalla ein, welchen sie nun mit frohlockendem Herzen betreten; das Orchester aber entfaltet jetzt alle Mittel, um den Glanz der Götterherrlichkeit zu umstrahlen. Majestätischen Ganges wächst das Walhalla-Thema zu mächtiger Fülle an, es schmettern festliche Fanfaren, in der Tiefe wie in der Höhe vernehmen wir ein jubelndes Trillern; durch all dies Tönen und Schwingen erheben Trompeten und Posaunen das Schwert-Motiv, wie zu einem Festgruss, dem Allvater Wotan dargebracht. Auch die zarten Harfen haben jetzt dem Jubelchor beigestimmt, im gewaltigen Fortissimo wogt ihr Saitenspiel auf und ab, in den Geigen flimmern die glänzenden Strahlen der abendlich glühenden Sonne, mächtig rauschen ringsum die Wellen des reinen Aethermeeres — da tragen Tuben und Posaunen das Regenbogen-Motiv empor und krönen durch ihren mächtigen Schall das Lob zu Ehren Walhalls und der seligen Götter.

Kritik.

J. Rheinberger. Symphonische Sonate (Allegro, Menuetto, Intermezzo und Tarantella) für Pianoforte, Op. 47. Leipzig, Rob. Forberg.

Der Componist hat das vorliegende Werk eine „symphonische Sonate" genannt; es sei uns gestattet, hieran

*) Siehe Karl Dollhopf's Brochure über Wagner's „Ring des Nibelungen".

einige Bemerkungen zu knüpfen. Von der Ansicht ausgehend, dass die Genesis der Idee eines Kunstwerkes in der Seele des Künstlers und die wirkliche Gestaltung derselben durch das künstlerisch-technische Vermögen grundsätzlich unabhängig seien von der nachfolgenden Benennung des fertigen Kunstwerkes, könnten, ja sollten wir füglich bei der Beurtheilung des künstlerischen Gehalts einer Schöpfung den Namen als ein äusserlich hinzutretendes, gleichgiltiges Moment ganz ausser Betracht lassen; allein es liegt in diesem Umstande der Namengebung von Seiten des schaffenden Künstlers gewissermaassen ein Bekennen der ihm giltigen allgemeinen ästhetischen Grundsätze, im Besonderen der künstlerischen Formal-Principien, und von diesem Standpuncte aus sehen wir darin ein nicht ganz unwichtiges Moment für die Beurtheilung einer künstlerischen Gesammtpersönlichkeit nach und aus ihren Werken. Das ästhetische Bewusstsein des Künstlers wird um so mehr einen rückwirkenden Einfluss auf die ursprünglich gestaltende Phantasie ausüben, als das moderne Künstlerthum ganz wesentlich auf dem Princip der allgemeinen Bildung beruht und den durchgehenden Zug der gebildeten Reflexion nirgends verleugnet. Dieser Umstand der Namengebung ist demnach eine Reflexion über die in dem Kunstwerke angewandten ästhetischen Principien, und er gewinnt an Bedeutung, wenn die kunstgeschichtliche Entwickelung ein bestimmtes Wort auch mit einem ganz bestimmten begrifflichen Gehalt erfüllt hat. Es ist dies mit dem Worte „Symphonie" der Fall, und es ist keine subjective Definitions-Willkür, sondern die wörtliche Fassung des begrifflichen Ergebnisses der musikgeschichtlichen Entwickelung, wenn wir sagen: Die Symphonie ist die erschöpfende, in die innerste Tiefe hinabsteigende, wie die äussere Breite erfüllende Darlegung der musikalischen — materialen sowohl wie formalen — Idee durch das Mittel der reinen Instrumentalmusik. Mag man diese Kunstgattung von dem Gesichtspuncte der unübertrefflichen classischen Muster Beethoven's, mag man sie von dem modificirten reflectirenden Standpuncte der modernen symphonischen Dichtung betrachten, immer sind es zwei Momente, welche dabei wesentlich bedeutungsvoll und maassgebend sind: 1) Die Entwickelung einer l e i t e n d e n Idee nach den verschiedenen Seiten der Erscheinungs-Möglichkeiten, mit anderen Worten: die Auseinanderlegung der Idee durch Entwickelung der ihr immanenten Gegensätze, Darstellung eines organischen Processes der Idee, und 2) die Darlegung dieser Idee nach den ureigensten Grundsätzen der formalen tonlichen Bewegung in aller Breite der Entwickelung, also auf dieser Seite: Process des formal-musikalischen Organismus. Prüfen wir nach diesem Maassstabe die ästhetische Bedeutung des vorliegenden Werkes, so erscheint uns die Bezeichnung desselben als eines „symphonischen" nicht zutreffend. Wir vermissen zunächst dieses Band der einheitlichen Idee, welches die einzelnen Sätze zu einem ideell untheilbaren Organismus verknüpft; die musikalischen Gedanken und Motive, in welchen diese Idee zunächst in ihrer allgemeinen Beschaffenheit, abgesehen von der formalen Entwickelung im Besonderen, verkörpert erscheinen soll, sind in den verschiedenen Sätzen meistens von ganz heterogener Beschaffenheit; es fehlt die innere Beziehung derselben auf einander, welche ihnen das symphonische Einheitsgepräge aufdrückt, und da das Wesen des musikalischen Gedankens maassgebend ist für den Charakter des ganzen Satzes, welcher die formale Entwickelung jenes darstellt, so ist es ganz folgerichtig, dass das Verhältniss der einzelnen Sätze zu einander nur als das einer zufälligen äusseren Folge, nicht als das einer inneren nothwendigen Verbindung erscheint. Aber auch gesondert betrachtet, fehlt den Motiven die innere „Fülle der Gesichter", welche sie für eine symphonische Behandlung geeignet macht; dies zeigt sich ganz besonders an der Kurzathmigkeit der rhythmischen Beschaffenheit im Einzelnen, wie der periodischen Verhältnisse des ganzen Satzbaues. Wir wollen indess gleich hier bemerken, dass wir hierbei von dem ersten Satze absehen, welchem wir einen theilweise symphonischen Charakter nicht absprechen wollen. Es liegt uns durchaus fern, für die formale Entwickelung eines symphonischen Satzes ein festes, unabänderliches Formen-Schema, wie z. B. das der Sonatenform, aufstellen zu wollen; aber eine gewisse Breite und Mannichfaltigkeit in der Verknüpfung der Perioden folgt so wesentlich aus der oben aufgestellten Begriffsbestimmung der Symphonie, dass gewisse Satzformen, namentlich Tanzformen, welche, wie die hier den letzten Satz bildende Tarantella, hauptsächlich auf Kürze, Schlagfertigkeit und Einfachheit der periodischen Anlage beruhen, von Hause aus der Verwendung zu symphonischen Zwecken sich widerstrebend erweisen. Auch der Wahl der Tonarten des letzten Satzes müssen wir als der symphonischen Idee widersprechend, entgegentreten. Der Componist eröffnet das Werk in Cdur und schliesst mit Amoll. Nicht die Molltonart ist es, die wir angreifen, wohl aber d i e s e parallele Molltonart. Die Parallel-Tonart ist der Trabant der ursprünglichen Dur-Tonart, und es widerstreitet der Bedeutung und Aufgabe des Trabanten, sich vor dem Herrn, dem er dienend folgen soll, vorzudrängen; die Bewegung zur parallelen Moll-Tonart enthält die charakteristische Abschwächung der energischen ursprünglichen und wesentlich organisch entwickelnden Modulationsbewegung nach dem Quintprincip; so vernünftig und zweckmässig eine solche beharrende seitliche Abzweigung der Bewegung von der Hauptrichtung im Verlaufe des ganzen musikalischen Werde-Processes auch ist: dem Begriffe symphonischer Entwickelung widerstreitet es, die Hauptidee in i h r e r s c h l i e s s l i c h e n V o l l e n d u n g von der Hauptstrasse abzulenken und auf einem Seitenwege sich durchschleichen oder gar ganz verlaufen zu lassen.

Noch eine Bemerkung allgemeiner Natur sei uns gestattet. Der instrumentale Tonkörper, an welchem die musikalische Idee in die wirkliche Erscheinung treten soll, ist für die Gestaltung derselben von Hause aus maassgebend, wenigstens von unzweifelhafter Be-

deutsamkeit. Ist nun das Clavier bei der, trotz aller mechanischen Vervollkommnung doch immer vorhandenen kurzen Dauer des Tonhalles wirklich geeignet, als Ausdrucksmittel, als klingendes Aequivalent der symphonischen Idee zu dienen? Wir glauben es nicht. Der universelle Charakter des Claviers setzt es in den Stand, das allgemein musikalische Wesen zur Anschauung zu bringen, wir möchten, genauer gefasst, sagen: den Formalbegriff dessen, was „musikalisch" ist, wiederzugeben; dieser Charakter befähigt es, aushilflich an die Stelle jedes anderen Instrumentes zu treten; aber das innerste Weben der musikalischen Melodie, das quellende Tonleben, welches die Seele in wahlverwandter Empfindung unmittelbar erzittern lässt, den Materialbegriff der Musik wiederzugeben, das vermag das Clavier nicht, oder doch nur theilweise und unter bedeutsamen Einschränkungen. Es ist darum nicht Zufall, dass die symphonische Idee sich nur an demjenigen Tonkörper entwickelt hat, welcher die ganze innere Fülle und äussere Mannichfaltigkeit des Klanglebens in sich vereinigt, an dem Orchester. Die aus der eigensten Beschaffenheit des Clavierklanges heraus erfundene musikalische Idee an sich, sowie auch die dadurch bedingte besondere Behandlung in der formellen Verarbeitung: Beides zeigt Eigenthümlichkeiten, welche von dem Wesen der symphonischen Idee mannichfach abweichen, ja demselben geradezu widersprechen. Die Beethoven'schen Sonaten, diese ureigentliche Claviermusik, sind durchaus keine Symphonien, und wir halten es — von einzelnen Sätzen abgesehen, in denen sich die orchestrale Tendenz allenfalls bemerkbar macht — für ein oberflächliches und zudringliches Durcheinandermengen ganz verschiedener Stilgattungen, wenn man — wie es mannichfach geschehen ist — die Beethoven'schen Claviersonaten durch nachträglich zu Hilfe kommende Orchestration auf die angebliche Höhe der eigentlichen Intention zu erheben wähnt. Wir müssen uns hier mit diesen Andeutungen begnügen, wollen indess noch zu genauerer Veranschaulichung dieser unserer Auffassung der Idee der Claviermusik — als Gegensatz zu den Beethoven'schen Sonaten — zwei allbekannte Clavierwerke anführen, welche auch wir für durchaus symphonische halten und welche uns daher stets wie Originalentwürfe im Clavierarrangement erscheinen: Schubert's Phantasie in F moll, Op. 103, und das grosse Duo in C, Op. 140.

(Schluss folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Cöln.

48. Niederrheinisches Musikfest. „Feier des Friedens".

(Schluss.)

Der 2. Tag (29. Mai) brachte uns das Händel'sche Oratorium „Josua" mit ergänzender Instrumentation von Jul. Rietz und Orgel von Franz Weber. Eine bessere Wahl hätte kaum getroffen werden können. Nicht allein liess sich der deutsche Sieg durch den israelitischen illustriren, sondern selbst die unmittelbarste Gegenwart war repräsentirt. Wer dachte nicht bei „Jerichos Fall" und bei den Worten: „Seht die Flamme, wie sie rast" unwillkürlich an das unglückliche Paris? Kein Wunder deshalb, wenn das Oratorium mit Begeisterung aufgeführt, wenn der Siegesmarsch vom Publicum da capo verlangt und sogar stehend angehört wurde. Es war eine Ovation, ein Tribut der Verehrung, den man der vor dem Orchester stehenden Büste unseres greisen Heldenkaisers darbrachte. Die Begeisterung soweit treiben, dass man das Händel'sche Lied als Nationalhymne adoptiren soll, wie in einem hiesigen Blatte angeregt wurde, scheint uns vom Uebel. Die jetzige Hymne ist Händel's Lied ohne Zweifel an innerer Kraft bedeutend überlegen. Von den Chören bemerken wir kurz, dass sie ganz vortrefflich ausgeführt wurden, wie denn überhaupt der diesjährige Chor die besten Lorbeeren gepflückt hat. In Bezug auf die Soli lässt sich ein Gleiches nur von den Damen behaupten. Frau Bellingrath-Wagner aus Dresden (Achsah) zeigte sich in jeder Beziehung ihrer Aufgabe gewachsen. Mit einem prächtigen, vollen Stimmmaterial vereinigt die Sängerin eine durchaus tüchtige Schule, die in Ansatz und Tonbildung nichts zu wünschen übrig lässt. Unser Publicum, welches die Künstlerin in früheren Stadien gekannt, war förmlich erstaunt, eine so vollendete Reife wiederzufinden. Wir haben auch den ganzen Abend nicht einen Ton von Frau Bellingrath-Wagner gehört, der Veranlassung zu Tadel gegeben hätte, dagegen aber sehr häufig die Fülle und Rundung des Tones, wie nicht minder die Ruhe und sichere Beherrschung schwieriger Coloratur zu bewundern gehabt. Das rheinische Publicum wird die Sängerin in dankbarer Erinnerung behalten; denn dankbar muss man Jedem sein, der ein Musikstück in seiner idealen Gestalt, von irdischen Mängeln befreit, wiederzugeben vermag. — Von Frau Joachim (Othniel) etwas zu sagen, ist fast überflüssig. Wo findet sich in dem Ruhmeskranze, den sie bereits erworben, noch eine leere Stelle für ein neues Blatt? Was sie wunderbar zum Herzen gesprochen, wer möchte es sich wieder hinausinterpretiren? — Auch die kleine Partie des „Engel" war durch Frl. Wilh. Schwartzkopff aus Dessau gut vertreten; nur dürfte sich die Sängerin eine grössere Freiheit und Beweglichkeit im Recitativ erlauben. Die beiden Herren Dr. Gunz (Josua) und Jul. Stockhausen (Kaleb) brillirten zwar als Sänger, wie männiglich bekannt, aber keineswegs mit Stimmmitteln, und letztere sind doch da, wo es über eine beschauliche Lyrik hinausgeht, unumgänglich nothwendig. Wer sich zum Kampfe begeistern will, bedarf der Trompete und Posaune, nicht etwa der Flöte. Meisterhaft haben die beiden Herren gesungen, aber gepackt hat es uns nicht. Auf die Aufführung im Ganzen kann man nicht allein mit Zufriedenheit, sondern mit Freude zurückblicken. That es die patriotische Stimmung, that es die nahe Beziehung zu den schauerlichen Ereignissen der Gegenwart, oder lag es in dem gegenseitigen Wetteifer gediegener Künstler: kurz, Alles wirkte mit Begeisterung und fand auch die entsprechende warme Aufnahme.

Das übliche Künstlerconcert des 3. Tages wurde durch Gade's Symphonie No. 1 (C moll) eingeleitet. Schwungvoll ausgeführt, machte sie denn doch nur mässigen Eindruck. Man kann das Erstlingswerk eines Componisten mit lebhafter Sympathie begrüssen, weil — wie hier — ein originaler Charakter herausschaut, ohne dasselbe deshalb zu den Werken von dauerndem Werth zählen zu müssen. Gade hat seitdem Besseres geschaffen, und so hätten wir z. B. der G moll-Symphonie entschieden den Vorzug gegeben. Nur der dritte Satz der aufgeführten Symphonie vermochte in uns das Gefühl ungetheilter Befriedigung zu erwecken*). Den nun folgenden Künstlerkampf eröffnete Hr. Dr. Gunz aus Hannover mit der ursprünglichen Florestan-Arie. Verschiedenheiten zeigen sich im Recitativ des Einganges und in der anderen Gestalt des Schlusssatzes. Letzterer ist elegischer Natur, wie ganz natürlich bei Jedem, der ein Leben voll treuer Pflichterfüllung und edlen Strebens auf eine so schmähliche Weise

*) No. 2 erinnert noch zu lebhaft an den Mendelssohn'schen Elfenspuk.

enden soll. So weich und rührend auch die Klänge zum Herzen dringen, so lässt sich doch begreifen, warum Beethoven zur Aenderung dieses Satzes schritt: offenbar verlangten die Sänger einen effectvolleren Schluss. Hierauf spielte Joseph Joachim aus Berlin das 9. Violinconcert von Spohr (Dmoll), später ein grosses Adagio aus Hiller's Op. 87 und als Zugabe eine Barcarole von Spohr. Dass stürmischer Beifall dem Spieler lohnte, ist wohl kaum nöthig zu bemerken. Wer möchte sich im Violin-Gesange, in der Cantilene neben Joachim stellen? Es gibt nur einen Künstler, der ihm im Gesange das Gleichgewicht hält, ihn sogar, weil er ein passenderes Instrument führt, übertrifft — das ist seine Frau. Hr. Stockhausen sang eine alte italienische Arie „Per la gloria" von Giovanni Buononcini (1672—1750), ein recht zartes, aber harmloses Ding, geeignet, glänzende Technik zu zeigen. Indessen möchten wir Hrn. Stockhausen doch bemerken, dass wir lieber gar keinen Triller hören, als einen Triller g—as, der in Fdur schliesst. (Auch das ganze Stück steht in Fdur.) Der nachfolgenden Scene und Arie des Lysiart aus der „Euryanthe" (Anfang des 2. Actes) können wir nicht versagen, dass sie technisch vorzüglich gesungen wurde, aber es fehlte wieder das Stimmmaterial. Ganz abgesehen von den Forte-Stellen, für die Hr. Stockhausen gewiss nicht ausreicht, suchten wir auch in dem Mittelsatze: „Schweigt, glühnden Sehnens wilde Triebe" vergebens die Spur jener dämonischen inneren Gluth, deren Lysiart gewaltsam hier Meister zu werden sucht. Warum sang Hr. Stockhausen keine deutschen Lieder, die ja sein unbestrittenes Feld sind? Auf einem Musikfeste hören wir gern von Jedem das Beste, was er hat. — Mit glänzender Bravour sang Frau Bellingrath-Wagner die grosse Arie aus „Oberon": „Ocean, du Ungeheuer!" Durchaus sichere Beherrschung, prächtige Höhe vereinigten sich mit feurigem Ausdrucke. Am Ende des Künstlerreigens erschien Frau Joachim mit drei Liedern: „Suleika" von Schubert, „Soldatenbraut" von Schumann und „Gruss" („Leise zieht durch mein Gemüth") von Mendelssohn. Frau Joachim war an den richtigen Platz gestellt, und unter ihren Liedern wieder der „Gruss" — entgegen der Aufzählung des Programmes. Was kann wünschenswerther sein, als dass man das Schönste, das Beste als die Krone des Ganzen zuletzt hört? Von den Beifallssalven, von dem Blumenregen — die Damen des Chores beraubten sogar ihre Coiffuren des Blumenschmuckes — sprechen wir nicht; es herrschte überhaupt den ganzen Abend eine animirte Stimmung. Jeder bekam seinen reichlichen Theil. — Der Chor sang das Krönungsanthem „Zadak der Priester" von Händel und auf vielfachen Wunsch nochmals die No. 3 aus Hiller's Hymne. Am Schlusse derselben wurde Hiller mit Blumen überschüttet und mit dem Lorbeerkranze gekrönt. — Die schwungvoll und mit hübschen Temponuancen ausgeführte „Freischütz"-Ouverture schloss den Abend.

Möge der Friede, den das Fest in so glänzender Weise gefeiert, recht lange dauern! A. Guckeisen.

Wien.

Wagner's „Rienzi" im Neuen Hofoperntheater — Der sogenannte Wiener „Wagner-Cultus" — Hr. Beck und die „Meistersinger".

Unsere Wiener Hofoperndirection hat sich noch hart vor Thorschluss der Saison zu einer „energischen That" aufgerafft und das Erstlingswerk Richard Wagner's mit grösstem äusseren Glanze in Scene gesetzt. Die Aufnahme der Oper — der einzig bemerkenswerthen Novität der Saison — war eine nur mässige, wie wir glauben, dem Werthe des Werkes sowohl, als der Aufführung vollkommen entsprechend. Wer einmal zum verstehenden, tiefergreifenden Genusse der Musikdramen des reifen Wagner gelangt ist, kann unseres Erachtens an dieser zwar jugendfrischen, aber innerlich leeren und diese innere Leere mit einem auf die Spitze getriebenen äusseren Effect übertäubenden Nachbildung Spontini's kaum mehr als ein musikhistorisches oder, besser gesagt, mit Hinblick auf Wagner's Entwickelung, biographisches Interesse nehmen.

Eine historische Oper, der Stoff von einem fremden Dichter übernommen, der Zuschnitt in fünf Acte, überall individuell-psychologische Charakterentwickelung zurückgedrängt, dagegen überall die Richtung auf das äusserlich Glänzende, Pomphafte dominirend: das hat Alles mit dem späteren Wagner nicht das Geringste gemein.

Und ausserdem speciell in der „Rienzi"-Musik noch keine Ahnung von jener unmittelbar Fleisch und Blut gewordenen Sprach-Melodie, diesem überzeugendsten Ausdruck tief innerlicher Empfindung, Nichts von jenen im Orchester aufglühenden, wunderbar commentirenden Herztönen: Beides zusammen der Triumph der neuen Wagner'schen Kunst! — —

Mit den späteren Wagner'schen Musikdramen lässt „Rienzi" unserer Anschauung nach durchaus keine Vergleichung zu, viel eher liesse sich die grosse fünfactige historische Oper mit den ähnlich zugeschnittenen Werken eines Auber, Halévy und besonders Meyerbeer zusammenstellen.

Wenn wir speciell „Robert" und die „Hugenotten" ins Auge fassen, so scheint uns die „Rienzi"-Musik (so ungleich auch das Textbuch überwiegt) jene in Meyerbeer's Hauptopern gebotene an Mannichfaltigkeit, Reichthum, Originalität der Ideen keineswegs zu erreichen. Aber erstlich darf man dabei nicht aus dem Auge verlieren, dass „Robert" und die „Hugenotten" von einem Routinier ersten Ranges, einem in den Jahren gereiften Praktiker geschrieben wurden, während „Rienzi" die erste kühne That eines doch überwiegend noch unerfahrenen Idealisten bezeichnet, und endlich scheint uns Wagner's Jugendmusik bei all ihren Schwächen vor der Meyerbeer'schen einen sehr bemerkenswerthen Vorzug voraus zu haben: rückhaltlose Aufrichtigkeit nämlich. — Meyerbeer's Trivialitäten sind sehr bewusste Apostrophen an die Gunst des grossen Haufens; warum soll dieser nicht durch scharfes Ohrenkitzel gewonnen werden (Rob. Schumann spricht einmal von „unanständig meckerndem Rhythmus" u. dgl.), darf der Meister nicht einmal populär-glatt werden, da er ja an anderer Stelle („Hugenotten"-Duette, Geistermusik in „Robert" u. s. w.) gezeigt hat, dass er es noch ganz anders machen kann? Wenn hingegen Wagner im „Rienzi" eine Trivialität hinschreibt — und es passirt ihm dies nicht blos ein Mal — so geschieht dies so zu sagen naiv-gläubig bona fide, er kann noch nicht anders und will sich nicht besser machen, als er ist, zudem lässt ihm die stürmische Richtung auf das Ganze, den Totaleffect hier nicht Zeit, dem Detail die nöthige Feile und musikalische Durchbildung zuzuwenden.

Diesen Eindruck haben wir — vielleicht ganz subjectiv, wie wir aber glauben im Verein mit vielen Anderen von der Wiener Aufführung des „Rienzi" mit Hinblick auf das beste von Meyerbeer Geschaffene gewonnen.

Da es hier durchaus nicht unsere Aufgabe sein kann, über ein in Leipzig wiederholt aufgeführtes Werk Kritik zu üben, verzichten wir auf jedes nähere Eingehen in die Oper selbst und wenden uns sogleich zur Wiener Aufführung.

Dieselbe war im Allgemeinen mit sehr viel Fleiss und grossentheils auch mit Geschick ins Leben gesetzt. Der Träger der Titelrolle kam freilich wenigstens in geistiger Beziehung den vom Dichtercomponisten gestellten Anforderungen nicht vollständig nach.

Hr. Labatt hatte die sehr anstrengende Aufgabe mit höchst achtungswerthem Eifer studirt, er verwendete namentlich auf Aussprache und Phrasirung die grösste Sorgfalt, allein es fehlte die imponirende Persönlichkeit, die innere Würde, bezüglich einer überzeugenden Declamation auch die Vertrautheit des Sängers mit dem Geiste und der Accentuirung der deutschen Sprache zu einem durchschlagend mächtigen Eindrucke, und da der Erfolg von Seiten des Hauptdarstellers nur ein anständiger war, so konnte auch die Oper selbst nicht so dramatisch durchgreifen, als dies bei vollendeten Besetzungen (wir erinnern vor Allem an Tichatschek) wiederholt der Fall war. Man musste sich freilich mit der nicht sehr tröstlichen Thatsache zufrieden geben, dass Hr. Labatt immer noch das möglichst Beste leistete, was überhaupt an unserer Oper zu erreichen war, da bei unseren sonstigen Tenoren, dem beneidenswerth stimmbegabten Müller und dem lyrisch wohlgeschulten Walter, für die Lösung einer Aufgabe wie „Rienzi" auch nicht ein Factor vorhanden gewesen wäre.

Frl. Ehnn sang den Adriano mit einem gewissen musikalischen Naturalismus, der aber durch hinreissendes dramatisches Temperament seine technischen Schwächen völlig vergessen liess. Frl. Rabatinsky dagegen war eine correcte, aber bis zur Langweiligkeit passive Irene. Wenn schon nicht beide Momente in gleicher Intensität vorhanden, muss bei Wagner, selbst schon bei dem Wagner des „Rienzi", das Dramatische über dem Musikalischen vorherrschen. Daher trug Frl. Ehnn über Frl. Rabatinsky den entschiedensten Sieg davon.

Die kleinen Partien des Orsini, Colonna, Legaten Raimund, Führers der Friedensboten, wurden von den HH. Kraus, Hablawetz, Draxler und Frl. Siegstädt entsprechend zur Geltung gebracht. Chöre und Orchester gingen unter Herbeck's persönlicher Leitung vortrefflich; den eigentlichen, wenn auch nur äusserlich günstigen Erfolg des Abends entschied die wahrhaft pompöse Ausstattung. Schönere Decorationen als die Burghart'schen zu „Rienzi" sind in unserem prachtvollen neuen Opernhause noch nicht gesehen worden, jene des zweiten Actes (Saal im Capitol mit rückwärts offenem Altan und der Aussicht auf Rom) musste in ihrer vollendet künstlerischen Composition und Ausführung Sensation erregen.

Ungemeine Mannichfaltigkeit und Pracht und zum Glück auch mehr Geschmack als sonst wiesen die Gaul'schen Costüme auf. In der Schlussscene des 5. Actes wirkten Decorateur und Maschinist energisch zusammen, um die effectvollste aller jemals auf der Bühne gesehenen Feuersbrünste herzustellen.

Den Glanzpunct des Abends für die Schaulustigen bildete aber das grosse, von Balletmeister Telle arrangirte Waffenballet des zweiten Actes. Das ging, und zwar ganz getreu den höchst effectvoll gedachten Vorschriften Wagner's entsprechend, mit grösstem Glanze und fabelhafter Präcision zusammen. Das Publicum jubelte und rief den Balletmeister wiederholt hervor.

Hier erreichte auch der Applaus des Abends seinen Gipfelpunct, ein sprechender Beweis, von welchem Standpuncte eigentlich das Publicum die Oper beurtheilte und auf welches Ziel die Anstrengungen der Direction und Regie vornehmlich gerichtet waren.

Geradezu classisch benahm sich gelegentlich der „Rienzi"-Aufführung wieder ein Theil der Wiener Kritik. Man weiss nicht, soll man es mehr Naivetät, oder mehr Frechheit nennen, dass allen Ernstes behauptet wurde, blos den „Wagner-Enthusiasten" zu Liebe sei die Oper aufgeführt worden und der Wagner-Cultus blühe nun in Wien, wie kaum irgendwo anders. Solchem Gefasel lässt sich eine nackte Thatsache entgegenstellen. Die „Meistersinger", welche zwar bei der ersten Wiener Vorstellung Ende Februar v. J. beim ungebildeten Theile des Publicums heftige Opposition erfuhren, dann aber von Vorstellung zu Vorstellung sich immer tiefer in der Gunst auch ursprünglicher Gegner befestigten und bei den letzten Aufführungen (es fanden deren im Ganzen elf statt) mit geradezu stürmischem, einstimmigem Beifalle aufgenommen wurden, sind definitiv vom Repertoire gestrichen. Warum? Weil Hr. Beck, der Sänger des Hans Sachs, feierlich erklärt, er werde diese Partie nie mehr singen, da sie ihm im Verhältniss zu den unbezwinglichen Schwierigkeiten viel zu wenig dankbar erscheine. Abgesehen davon, dass die Schwierigkeiten des Hans Sachs von einem Sänger mit der Stimme und Schule Beck's mit Leichtigkeit bewältigt werden können (und z. B. der Nelusco in der „Afrikanerin" mindestens dieselbe Anstrengung erfordert), dass ferner gerade mit dem Hans Sachs Hr. Beck einen Beifall erzielte, wie mit wenig anderen Partien, somit die Rolle auch nicht so gänzlich „undankbar" sein kann: welcher Standpunct ist das, eine bedeutende Partie als zu wenig „dankbar" abzulehnen und damit die Aufführung eines von Freund und Feind als epochemachend anerkannten Werkes ohne Weiteres unmöglich zu machen!?

Man kann das Benehmen Beck's nicht anders als einen dem Dichter-Componisten und der Majorität des musikalisch gebildeten Publicums Wiens ins Gesicht versetzten Faustschlag nennen.

Bedenken wir, wohin wir gelangten, wenn sich die HH. Walter, Meyerhofer u. s. w. weigern würden, die wirklich „undankbaren" Partien des Rinaldo, Achill, Rocco, Bartolo etc. zu singen: „Armida", „Iphigenie in Aulis", „Fidelio", „Figaro" könnten sofort nicht gegeben werden. Welches Geschrei über Renitenz, handwerkerliches Gebahren etc. würde die Presse erheben! Bei Wagner schweigt man, oder man stimmt den Strike-Machern gar offen zu. Man findet es z. B. auch ganz begreiflich, dass derselbe Handwerker Beck bei der jüngsten Erneuerung seines Contractes mit der Hofoper sich die Bedingung ausbat und sie auch zugestanden erhielt, dass er niemals mehr den — Telramund zu singen brauche!!

Und solchen Thatsachen gegenüber wagt man von einem Ueberwuchern des Wagner-Cultus in Wien zu reden!

Dr. Th. Helm.

Kürzere Correspondenzen.

Amsterdam. Am 11. Mai fand unter persönlicher Leitung des zu diesem Zwecke aus Berlin eingeladenen Hrn. Max Bruch das von Amstels Mannenkoor veranstaltete „Bruch-Concert" statt. Aus der glänzenden Reihe von B.'schen Compositionen waren für diese Aufführung gewählt: die Symphonie in Esdur, Einleitung zur Oper „Loreley", „Römischer Triumphgesang" und die Scenen aus der „Frithjof"-Sage. Die in Aussicht stehende persönliche Leitung des Componisten, die durch den Verein den Chören geweihte Sorgfalt und die glückliche Wahl der Solisten gaben schon im Voraus Bürgschaft für einen genussreichen Abend. Und der Ausschlag war denn auch den gemachten Anstrengungen entsprechend, das Concert lief glänzend ab, der schöne Zweck war in jeder Hinsicht gelungen. Die kräftigen, geübten Stimmen von Amstels Mannenkoor, gleich angenehm klingend im Forte wie im sanftesten, lieblichsten Piano, verschafften namentlich auch durch die Präcision, mit welcher Alles ausgeführt wurde, hohen Genuss. Mit wahrer Vorliebe, mit einem Feuer und Enthusiasmus, die sich niemals verleugneten, erfüllten die Sänger ihre Aufgabe, und die vorzügliche Leitung unseres gefeierten Gastes Max Bruch fand die schönste Vergeltung in der fleckenlosen Wiedergabe namentlich der „Frithjof"-Chöre, die ganz und gar den Intentionen des Componisten entsprechend gesungen wurden. Die Solistin dieses Abends, Frau Louise Schade, sang im ersten Theile eine Arie von unserem talentvollen Richard Hol mit allen den schönen Eigenschaften, welche diese Sängerin kennzeichnen, sie übertraf sich aber selbst in der Partie der Ingeborg, welche sie unvergleichlich wiedergab. Der poetische, gefühlvolle Vortrag, die wunderbare Stimme, welche Frau Schade besitzt, lockten einen wahren Sturm von Beifallsbezeugungen hervor, und musste „Ingeborg's Klage" sogar da capo gesungen werden. Bei dem Mangel an wirklich guten Oratorien-Sängerinnen besitzen wir in Frau Louise Schade einen Schatz, von dem wir nur wünschen, dass er uns recht lange hier erhalten bleiben und uns nicht von den hochgehenden Wogen der Kunst entführt werden möge. Hr. Deckers, unser vorzüglicher Bariton, war leider ein wenig indisponirt, sodass seine schöne Stimme nicht recht zur Geltung kommen konnte. Der Abend, wie gesagt, sehr wohl geglückt, bewies, über welche Hilfsmittel Amstels Mannenkoor, welcher es sich zur Aufgabe macht, dem Talent in seiner Reife zu huldigen, gebieten kann. Hr. Max Bruch wurde übrigens mit einem Enthusiasmus und mit einer aufrichtigen Freude begrüsst, welche die tiefsten Saiten seines Gemüths gerührt haben müssen, und die glänzenden Fanfaren, wie auch der silberne Lorbeerkranz, ihm als Erinnerung angeboten, werden ihn überzeugt haben, dass das kleine Niederland voll von Liebe und Verehrung für die Kunst und ihre wahren Sänger ist.

G. B.

Basel. Händel's „Messias" bildete einen würdigen Schluss unserer musikalischen Genüsse dieser Saison, und fand die Aufführung dieses seit lange nicht mehr hier gehörten Werkes unter Direction von Musikdirector Reiter in der Münsterkirche mit Benutzung der dortigen vortrefflichen Orgel statt. — Sonderbarer Weise wurde indessen trotz Mitwirkung der Orgel die Mozart'sche Bearbeitung beibehalten, sodass die Orgel (übrigens in den gewiegten Händen des Hrn. Th. Kirchner aus Zürich sich befindend) nur in wenigen Fällen zur Geltung kommen konnte, und wir somit das Händel'sche Werk doch nicht in seiner Urgestalt, wie man zu hoffen berechtigt war, zu hören bekamen. Die Ge-

sangsoli hatten Frl. Reiter, Frl. Burenne von Wien, Hr. Ruff aus Mainz und Hr. Dalle Aste aus Darmstadt übernommen und leisteten dieselben theilweise sehr Anerkennenswerthes. Am wenigsten entsprach Frl. Burenne den Erwartungen, woran hauptsächlich deren leidiges Tremoliren die Schuld trug, wodurch dem Zuhörer aller Genuss an den sonst so schönen Stimmmitteln der Sängerin verdorben wurde. — Neben Frl. Burenne war es geradezu wohlthuend, Frl. Reiter zu hören, deren Stimme sich in der Kirche sehr vortheilhaft ausnahm, und deren Vortrag, wenn auch gerade nicht stilvoll und geistig belebt, doch frei von aller Manierirtheit war; besonders gut gelang ihr die Arie: „Er weidet seine Heerde". Hr. Ruff sang hauptsächlich die ersten Arien ganz vortrefflich, während die letzte Arie „Du zerbrichst sie" durch ein auffallend überstürztes Tempo und wenig charakteristischen Vortrag ganz wirkungslos blieb. — Ueber Hrn. Dalle Aste, welcher seinen Ruf sich jedenfalls nicht auf dem Felde des Oratoriengesanges erworben, schweigen wir lieber ganz, zudem soll derselbe nicht disponirt gewesen sein. — Der Chor, wenn auch für die grosse Kirche etwas schwach besetzt, hielt sich, einige unsichere Einsätze abgerechnet, recht wacker und sang mit sichtlicher Hingabe. Möge er bald seine Kräfte wieder an einer schwierigen Aufgabe prüfen und zwar womöglich an der Beethoven'schen grossen Messe, mit deren, wie wir hören, gelungener Aufführung uns die Züricher unter Leitung ihres trefflichen Hegar vorangegangen sind.

Cassel. Die Intendanz der königl. Schauspiele hatte sich bemüht, den am 19. und 20. Mai dahier tagenden Bühnenvorständen durch Vorführung besonders gut gewählter Stücke möglichst genussreiche Theaterabende zu schaffen. Namentlich war es die Oper, welche nach Inhalt und Ausführung das Beste gab, ja, es war des Guten zu viel, und wurden Genussfähigkeit des Publicums und Kraft und Ausdauer der Ausführenden, namentlich des Orchesters, auf eine harte Probe gestellt. Es kamen am 20. Mai zur Aufführung: Fragmente aus der unvollendeten Oper „Loreley" von Mendelssohn, „Der häusliche Krieg" von Franz Schubert und der 2. Act aus „Rienzi" von Wagner nebst drei Ouverturen. Die Ausführung der Werke war in musikalischer wie dramatischer Beziehung seitens der Darsteller wie des Orchesters tadellos, ja manchmal geradezu meisterhaft, und haben sicher die fremden Bühnenvorstände das Bewusstsein mit sich genommen, dass die Bühne zu Cassel eine Kunstanstalt ist, bei der es sich nicht darum handelt, möglichst viel Einnahmen zu erzielen, sondern wo die Musen ihren Lieblingswohnsitz genommen und an dem ernsten Streben ihrer Jünger ihre Freude haben können. Die Darsteller wie auch die Mitglieder des Chorpersonals und namentlich das Orchester, das neben der fortlaufenden Begleitung auch noch drei anstrengende Ouverturen zu spielen hatte, verdienen für ihre trefflichen Leistungen das uneingeschränkteste Lob und die aufrichtigste und wärmste Anerkennung. — Am 21. Mai wurde Flotow's Blüthenkind „Martha" gegeben mit Frl. Tremel vom Stadttheater in Brünn in der Titelrolle und Hrn. Erdmann aus Hannover als Lyonel. Hätte Frl. Tremel nicht schon in ihren vergangenen Gastrollen gezeigt, dass sie für den Coloraturgesang ganz ausserordentlich befähigt und gebildet ist, so wäre man durch die Darstellung der Martha beinahe vom Gegentheil überzeugt gewesen. Allein unverkennbare und vollständige Indisposition und Ermüdung waren es, welche Gesang und Darstellung nachtheilig beinflussten, und die Dame hätte an jenem Abende unter diesen Umständen nicht auftreten dürfen. Die Darstellung des Lyonel durch Hrn. Erdmann war sowohl in gesanglicher als dramatischer Beziehung mangelhaft. Die Stimme ist zwar ziemlich umfangreich, aber doch gar zu dünn und die Schulung derselben noch so gering, dass er nicht im Stande ist, die Stelle eines lyrischen Tenors würdig zu bekleiden. Von Wärme und poetischem Ausdruck im Vortrag ist fast keine Spur vorhanden, ebenso fehlt ihm das einem lyrischen Sänger unerlässliche Portamento sowie Darstellungstalent. Mit dem richtigen Bringen der Noten und dem zeitweiligen ostensiven Herausstossen eines hohen Tones ist es lange nicht genug. Es scheint fast, als ob die guten Tenöre ausgestorben seien! — Eine wirklich wohlthuende Leistung war die des Hrn. Schulze als Plumkett; von urwüchsigem, doch nirgends die Grenzen des Anstandes verletzendem Humor getragen, war auch die gesangliche Seite frisch, lebendig und in Folge dessen auch zündend. Frl. Clemens fand sich mit der Nancy recht gut ab, doch liegt diese Partie für ihre Stimme nicht bequem. Chor und Orchester waren vorzüglich. A. B.

Halle a./S. Die Aufführungen des unter Leitung des Musikdirectors Hassler stehenden Vereins (beiläufig bemerkt, gegenwärtig unseres einzigen grösseren Gesangsinstitutes für gemischten Chor) haben in Ihrem geschätzten Blatte bisher keine regelmässigen Besprechungen gefunden, obwohl der Verein seit seinem sechsjährigen Bestehen eine reiche Thätigkeit in Aufführung classischer Meisterwerke entwickelt hat. So hörten wir beispielsweise zweimal den „Orpheus" von Gluck, „Faust" von Radziwill, „Samson" und das „Dettinger Te Deum" von Händel, die Messe in C von Beethoven, „Elias" und „Lobgesang" von Mendelssohn, den „Belsazar" ihres Leipziger Capellmeisters Carl Reinecke (der, wie Ihr Blatt seinerzeit [No. 10 des v. J.] auch meldete, am Concertabende anwesend war), und zwar sämmtliche Werke in hoher Kunstvollendung zu Gehör bringen. Musikdirector Hassler cultivirt in neuerer Zeit mit besonderer Vorliebe die Werke altitalienischer und altdeutscher Meister; die Mitglieder seines Vereins durchlaufen bei ihm eine so gründliche Schule, dass sie die schwierigen Compositionen von Gabrieli, Palestrina, Antonio Lotti, Eccard u. A. nicht allein präcis, sondern auch mit einer Vollendung des Vortrages singen, welche alle Erwartungen des Zuhörers bei Weitem übertrifft. Indem ich noch hervorhebe, dass die Mitglieder gern und mit Lust singen und willig den Intentionen ihres Dirigenten folgen, berichte ich Ihnen über das 17. grosse Orgel- und Vocalconcert, welches am dritten Pfingstfeiertage im Dome zu **Merseburg** stattfand und in welchem der Hassler'sche Verein die Ausführung der Gesangspartien übernommen hatte. Ein aussergewöhnlich zahlreiches Auditorium hatte sich dazu von nah und fern eingefunden, Beweis genug, dass sich der Verein auch über die Grenzen unserer Stadt hinaus eines guten künstlerischen Renommées erfreut. Ein Blick in das reichhaltige Programm zeigt, welch schwierige Aufgaben sich der Verein gestellt hatte. Es kamen zum Vortrag: „Alta trinita beata", Chor aus dem 15. Sec., Messe von Gabrieli, Motette von Palestrina, achtstimmiger Chor von Antonio Lotti, Doppelchor von Eccard, „O Freude über Freud", Chor von Bortniansky, achtstimmiger Psalm von Mendelssohn; ferner folgende Solonummern: Duett für Sopran und Alt von Clari, Duett für zwei Bässe aus „Israel" von Händel und Doppelquartett von Mendelssohn. Weder der Dirigent, noch die Mitglieder des Vereins hatten es, wie der Erfolg lehrte, an zahlreichen Proben fehlen lassen, sodass die Ausführung der gesammten Chornummern, welche selbstverständlich alle a capella gesungen wurden, eine durchweg musterhafte war. Die erhabenen Klänge des „Alta trinita beata", welche mit ebenso grosser Ruhe und absoluter Reinheit im äussersten Pianissimo verklangen, stimmten die Zuhörer zur tiefsten Rührung, die ebenso in dem mit Feuer und grosser Begeisterung gesungenen „Benedictus" und „Osanna" der Gabrieli'schen Messe wahrzunehmen war. Die Intonation, das Tragen, Schwellen und Verhallen der Tonmassen, die Präcision, Klarheit und feine Nuancirung des Vortrages waren tadellos und fanden die gerechte Bewunderung der Zuhörer. Ueberhaupt zeigte der Chor für die erwähnten Compositionen eine ungemeine Begeisterung, der es wohl zuzuschreiben ist, dass selbst bei dem Eccard'schen Doppelchor im 2. Theile keine Ermüdung und Abspannung eintrat. Die Solonummern kamen ebenfalls durch die tüchtigen Kräfte des Vereins zur besten Geltung; obwohl die Wirkung jedenfalls eine noch bedeutendere gewesen sein würde, wenn die Orgelbegleitung die executirenden Sänger mehr, als geschehen, unterstützt hätte. Die Orgelvorträge befanden sich in Händen des Hrn. Ritter jr., welcher die ebenso schwierige wie geistvolle Sonate in A moll seines berühmten Vaters mit technischer Vollendung und unter allseitiger Anerkennung des Auditoriums vortrug. Eine Wiederholung des höchst interessanten Programmes steht binnen Kurzem in unserer akustisch vorzüglichen Marktkirche bevor. — Ueber die weitere Thätigkeit des Hassler'schen Vereins werde ich Ihnen, sofern Sie mir einigen Raum in Ihrem geschätzten Blatte gönnen, von Zeit zu Zeit Bericht erstatten. — r —.

London. Die Vorbereitungen zu dem am 16. Juni beginnenden Händel-Fest im Crystal-Palace, welches die Aufführungen von „Messias", „Israel in Egypten" und „Dettinger Te Deum" umfassen wird, nahmen am 19. Mai ihren Anfang mit der Versammlung von 2500 Sängern in Exeter Hall behufs der Probe zu diesen Werken, welch letztere ein hübsches Stück Arbeit gewesen sein mag. — Am 23. Mai brachte Hr. A. Jaell bei seinem letzten Auftreten in der Musical Union mit den HH. Heermann (aus Frankfurt), v. Waefelghem und Lasserre das Pianofortequartett in Adur, Op. 26, von J. Brahms zu Gehör, welches hier als Neuheit grosses Interesse erregte. Ausserdem wurden noch Mendelssohn's Duo für Violine und Pianoforte Op. 58, Ddur, Beethoven's Streichquartett Op. 74, Chopin's Polonaise in Cmoll und Stücke von Jaell vorgeführt. — Die Sacred Harmonic Society hatte für ihre Aufführung am 31. Mai Mendelssohn's „Lobgesang" und Rossini's „Stabat mater" gewählt. — Das Programm der Philharmonic Society am 22. Mai umfasste Schubert's Symphonie in C, Beethoven's Violinconcert (Fr. Norman-Neruda), Mozart's Adagio und Fuge für Orchester und Mendelssohn's Italienische Symphonie, während das Concert derselben Gesellschaft am 5. Juni Mozart's Gmoll-Symphonie, Beethoven's Pastoral-Symphonie, Violinconcert in Hmoll von Paganini (Hr. Sivori) etc. brachte. — In Walter Bache's 7., eines eingehenden Berichtes werthen Orchester-Concert am 26. Mai kamen u. A. Liszt's erstes Pianoforteconcert in Esdur (Hr. Bache) und „Les Préludes", symphonische Dichtung, zur Aufführung. — Das Concert der Musical Union am 6. Juni führte zwei Gäste vor, den Violinisten Hrn. Leopold Auer aus Petersburg und den Pianisten Hrn. Saint-Saëns aus Paris. Dieselben brachten unter Mitwirkung der HH. Bernhardt, Waefelghem und Lasserre zwei Streichquartette von Beethoven, Op. 59, No. 2, und von Haydn, Esdur, Op. 29, das Pianofortequartett in Gmoll von Mozart, sowie als Soli Hr. Auer ein Spohr'sches Musikstück und Hr. Saint-Saëns ausser Chopin's Walzer in F eigene Compositionen, darunter sein Paradestück, „Derwischchor" aus den „Ruinen von Athen", zur Aufführung. — Als beachtenswerthe Neuheit verdient die am 31. Mai in St. James Hall aufgeführte Messe in Edur von W. C. Alroyn, Organisten in Kensington, Erwähnung. — Dem englischen Geschmack nach Quantität entsprechend war das Concert des Signor Arditi, wobei die Pianofortepartien durch Frl. Alma Holländer aus Berlin und Hrn. Tito Mattei, die Violinsoli durch Frl. Camilla Urso, ausserdem aber durch 20 Gesangsolisten die betreffenden Vocalwerke ausgeführt wurden. Das Orchester producirte u. A. eine Art Potpourri über Wagner's „Lohengrin", von Hrn. Arditi in wirklich unbarmherziger, weil aller Pietät für den Autor baarer Weise zusammengeleimt. — Concerte wurden in den letzten Wochen noch durch Frl. J. Lawrence, die HH. Macfarren, Ganz, Richard Brindley, Sydney Smith, Hrn. und Fr. Osborne Williams, Hrn. und Fr. Gilbert, Hrn. Aptommas (Harfenist), Brüder L. und A. Ries etc., sowie durch die Sol-Fa-Association in Royal Albert-Hall (ein Jugend-Concert mit 1500 Stimmen) veranstaltet. — Im Gaiety-Theatre kam eine neue Operette, „Christine" von Gadsby, zur Aufführung. — Unter den fremden jetzt hier weilenden Künstlern sind als besonders erwähnenswerth Hr. Tellefsen, ein norwegischer Pianist, Frl. Bundsen, eine schwedische Sängerin und Frl. Th. Liebe, eine französische Violinistin. — In der königl. Oper traten Frl. Pauline Canissa, eine amerikanische Sängerin als Margarethe und Hr. Capoul aus Paris als Faust in Gounod's gleichnamiger Oper auf. 9.

Mannheim, 4. Juni. Ausser der Mittheilung von der den Schluss des Gastrollencyklus der Münchener Künstler Frl. Stehle und Hr. Nachbaur bildenden „Meistersinger"-Aufführung liess ich Ihnen hierüber keine weitere Nachricht zukommen. Gestatten Sie mir darum, Ihnen nachträglich von jener Aufführung als von einem unserer Opernleitung bereiteten Fiasco, als von dem vollständigsten Misserfolge zu berichten. Der Aufführung leuchtete kein Stern. Von Aufmerksamkeit und Sorgfalt, die auf das Studium verwendet worden sein sollten, keine Spur. Was der Chor nicht verdarb, halfen Orchester, das aller Feinheiten baar, und ein grosser Theil der einheimischen Träger von Hauptpartien geradezu verpfuschen. Endlich war bei dieser Aufführung Vieles bis zur Unverständlichkeit verstrichen und beschnitten. Die Oper mag etwa zehn Mal hier gegeben worden sein, von allen war diese Aufführung die schlechteste. Indessen bemühten sich die Münchener Gäste, sowie der gleichfalls als Hans Sachs mitwirkende Kammersänger Hr. v. Milde, was an ihnen lag, den Abend zu retten, und gelang es ihnen auch derart, dass das Publicum zur Erkenntniss ihrer musterhaften Leistungen zu gelangen vermochte. — Der Musikverein veranstaltete ein letztes Concert in dieser Saison, in welchem kleinere Chorwerke zur Aufführung kamen, Brahms'sche, Schumann'sche Balladen u. s. w., die alle von einem vorzüglichen Studium Zeugniss ablegten.

W. H.

Concertumschau.

Baden-Baden. Am 3. Juni 1. von der Administration veranstaltetes Concert unter Mitwirkung der Frau Mallinger und der HH. Dr. Gunz, Jean Becker und Jul. Sachs. Betreffs des letztgenannten Frankfurter Pianisten sagt R. P. im dortigen Badeblatt: „Hr. J. Sachs gebietet über eine solide musikalische Durchbildung und virtuose Technik; sein Vortrag ist von grosser Sicherheit, Kraft und Klarheit".

Carlsbad. Programmnummern der letzten Curconcerte: Bdur-Symphonie von Schumann, Ouverture zu „Leonore" und „König Stephan" von Beethoven, Vorspiel zu den „Meistersingern" von Wagner etc.

Goes. Aufführung des Damengesangvereins: Lieder mit Pianoforte von J. A. v. Eyken (Op. 33) und A. Rubinstein (Op. 72), Gesangsduette (aus Op. 4) von M. Bruch, Claviersuite (Op. 31) von W. Bargiel etc.

Leipzig. Der Tonkünstlerverein brachte an seinen zwei letzten Vereinsabenden zu Gehör: Violinsonate von Corelli, Dessoff'sche Ausgabe (Hr. R. Heckmann), „1870", Charakterstücke für Pianoforte zu vier Händen von G. Kogel, Andante und Allegro für Pianoforte und Violine von E. Hartmann (HH. Witte und Heckmann), Streichquintett in Ddur von F. Gernsheim (HH. Heckmann, Raab, Klesse, Pfitzner und Riedel), Balladen von A. Deprosse und ein Lied von H. Zopff (Hr. Gura). Das Gernsheim'sche Werk war sonderbarer Weise für Leipzig noch Novität, trotzdem man an anderer Stelle aus naheliegendem Grunde Kenntniss von demselben haben musste. — Am 11. Juni 56. Concert des Dilettanten-Orchestervereins: Ouverture zu „Lodoiska" von Cherubini, Charakterstücke in Walzerform für Pianoforte zu vier Händen von G. H. Witte, 9. Violinconcert von Bériot, „1870", Charakterstücke für Pianoforte zu vier Händen von G. Kogel, 8. Symphonie von Beethoven. Die Witte'schen geistvollen Walzer fanden verdienten Beifall beim Publicum.

Marburg. Concert für Clavier- und Gesangsmusik mit Berücksichtigung der Zeitfolge und unter Mitwirkung der Sängerin Frl. Hoffmeister und der Pianistin Frl. Wünsch veranstaltet vom Hofpianisten Hrn. Aug. Scheuermann: Compositionen von Scarlatti, Händel, Bach, Haydn, Mozart (Fuge in Gmoll für Clavier zu vier Händen), Beethoven (Sonate Op. 22), Weber (Esdur-Rondeau), Schubert („Erlkönig"), Mendelssohn, Chopin, Schumann, Brahms („Sind es Schmerzen", Romanze aus Tieck's „Schöner Magelone"), Liszt („O lieb so lang du lieben kannst", Lied), Heller und Scheuermann.

New-York. Am 29. April 1. Concert des „Arion" unter Leitung des Hrn. Dr. L. Damrosch: Sinfonia eroica von Beethoven, Festouverture von L. Damrosch, „Faust"-Ouverture von R. Wagner, Vocalwerke von Schubert („Der Gondelfahrer"), Schumann („Die Lotosblume"), Liszt („Der König von Thule") und Damrosch („Die Ausfahrt", „Hurrah Germania"). — Das letzte Concert der Philharmonischen Gesellschaft zeichnete sich besonders durch Mitwirkung der berühmten Pianistin Frl. Marie Krebs als Sängerin und des Hrn Dr. Damrosch (Beethoven's Concert) aus. Die Orchesterwerke waren die durch diesen Verein an diesem Tage „zum ersten Male" zu Gehör gebrachte „Idomeneo"-Ouverture von Mozart, Mendelssohn's Amoll-Symphonie und Berlioz' „Römischer Carneval". — Am 31. Mai in Steinway-Hall Concert des Hrn. H. Bussmeyer unter Mitwirkung von Frl. S. Pollak, Piano, und der HH. W. Candidus, Tenor, Fr. Remmertz, Bariton, und C. Feininger, Violine, mit Werken von Beethoven, Bach

(Chaconne), Liszt („Der König von Thule"), H. Bussmeyer (Concertstück und Ballade für Pianoforte) etc.

Osnabrück. Drei von Hrn. Emil Weiss (Clavier) unter Mitwirkung der HH. Hofcapellmeister C. Bargheer aus Detmold (Violine) und Kammervirtuos A. Gowa aus Bückeburg (Violoncell), sowie gelegentlicher Zuziehung der HH. Kammermusicus Cordes (Hornvirtuos) aus Detmold, Musikdirector E. Drobisch aus Minden und einer Dilettantin veranstaltete Soirée für Kammermusik: Claviertrios von Beethoven (Bdur, Op. 11, und Es dur aus Op. 70), N. W. Gade (Fdur), Haydn (Fmoll), Mendelssohn (Dmoll) und Schubert (Bdur), Sonate für Violoncell mit Pianoforte von Boccherini, Hornsonate Op. 17 von Beethoven, „Hommage à Händel" von Moscheles, Chaconne für Violine von Bach, Gesangsscene von Spohr, Männerchöre von J. O. Grimm, Lieder von Schumann und Franz etc. — Quartettsoirée der HH. Bargheer, Döhnel, Noltoni und Gowa am 30. März: Streichquartette in Gdur, Op 77, von Haydn, und in Dmoll von Schubert, Canzonetta aus Mendelssohn's Esdur-Quartett und Violinsoli von Spohr und Rode. — Geistliches Concert am Charfreitag, veranstaltet vom Organisten Hrn. Emil Weiss: Orgelsoli von S. Bach und G. Fischer, gemischte Chöre von Gallus, Mich. Prätorius, Bortniansky und J. Eccard, Arien von Pergolese und Schubert (aus „Lazarus"), Adagio für Violoncell mit Orgel von S. Bach.

Salzburg. Am 3. Juni Vereinsconcert des Mozarteums: „Titus"-Ouverture von Mozart, 1. Satz eines neuen Clavierconcertes in Emoll von O. Bach (Frl. Riegele), Violoncellconcert von Goltermann (Hr. Kretschmann aus Prag), „Erlkönigs Tochter" von Gade.

Sondershausen. 3. Lohconcert mit nachstehendem interessanten Programm: „Aladin", Märchenouverture von Hornemann, „Kamarinskaja", Phantasie für Orchester von Glinka, Vorspiel zu den „Meistersingern" von R. Wagner, Violinconcert von Mendelssohn (Hr. Concertmeister Ulrich), Berg-Symphonie von F. Liszt.

Warschau. Von Frau v. Muchanoff veranstaltetes Wohlthätigkeitsconcert: Ouverture von Zelinski, Cmoll-Clavierconcert von Beethoven (Hr. J. Wieniawski), Vocalcompositionen von Schumann („Schön Hedwig"), Schubert und Moniuszko, Ocean-Symphonie von Rubinstein.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Nachdem Frl. Amann vom Stadttheater zu Königsberg im hiesigen Opernhause noch einige Male mit Erfolg als Gast aufgetreten war, ist sie nun definitiv dem Personalverbande letzterer Bühne eingereiht worden. Am 11. d. M. gastirte im Kroll-Theater Hr. Himmer von der grossen deutschen Oper (?) zu New-York als Ferdinand in der „Favoritin". — **Breslau.** Hr. Th. Wachtel sen. verabschiedete sich am 7. d. M. als Chapelou vom hiesigen Stadttheaterpublicum. Im Lobe-Theater setzen die Damen Nittinger und Fischer und Hr. Swoboda ihre Gastdarstellungen fort. In dem mit dem Stadttheater unter gleicher Direction stehenden Sommertheater im Wintergarten trat am 9. d. M. Frl. Mila Röder als Zerline („Fra Diavolo") auf. — **Cassel.** Frl. Tremel vom Stadttheater in Brünn ist für die aus Theater nach Carlsruhe gehende Frl. Meissner fürs Coloraturfach an die hiesige Bühne engagirt worden. — **Dresden.** Frl. Aglaja Orgeni's fernere Gastrollen im Hoftheater waren die Rosine („Barbier", 6. d. M.) und die Angelia („Schwarzer Domino", 10. d. M.). Im Sommertheater trat am 10. d. M. Frl. Johanna Aumüller aus Wien als Boulotte im „Blaubart" auf. — **Frankfurt a. M.** Am 2. d. M. gab im Stadttheater Frl. Paumgartner die Valentine in den „Hugenotten". Hr. Carl Hill erntete am 7. und 10. d. M. für seine Darstellungen des Fliegenden Holländers und des Wilhelm Tell wieder stürmischen Beifall. Im Thalia-Theater wurde Frl Arnau, die ihr Gastspiel am 8. d. M. beschloss, am 10. durch Frl. Josephine Gallmeyer vom Carl-Theater zu Wien ersetzt. Ausserdem führen die HH. Swoboda und Alström ihre Gastdarstellungen im Thalia-Theater fort. — **Magdeburg.** Am 7. d. M. debutirte Frl. Marie Bärmann aus Bremen zum ersten Mal im hiesigen Stadttheater. Ebenda gastirten Frl. Harry und die HH. Wachtel jun. und Pfeiffer noch weiter. Am 12. d. M. gab Frl. Lina Mayr im Victoria-Theater als Grossherzogin von Gerolstein ihre zehnte und letzte Gastrolle. — **Mailand.** Der russische Violinvirtuos G. Grigorieff wird unter Mitwirkung der Damen Brambilla und Kastminsky und der HH. Giraldoni, Elmini, Aldemann, Quarenghi und Fumagalli demnächst hier concertiren. — **Prag.** Im Deutschen Landestheater lenkt gegenwärtig Fr. Friederike Grün, der von ihren früheren Wirkungskreisen (Berlin, Mailand) aus ein günstiger Ruf voranging, die Aufmerksamkeit des Publicums auf sich. Bis jetzt trat die Sängerin in „Robert der Teufel", „Hugenotten" und „Tannhäuser" auf. Im czechischen Nationaltheater beschlossen Hr. Augusti und Frau Vitali-Augusti von der Italienischen Oper zu Kairo am 7. d. M. ein längeres erfolgreiches Gastspiel. — **Stuttgart.** Bei der am 11. d. M. stattgehabten Aufführung der „Afrikanerin" hatte Frl. Ehnn von der Wiener Hofoper die Partie der Selica übernommen. — **Triest.** Frl. Kraus und der Tenorist Hr. Stagno sind für nächsten Herbst an die hiesige Oper engagirt. — **Weimar.** Am 10. d. M. trat Frl. Brandt von der Berliner Hofoper nochmals als Orpheus in Gluck's gleichnamiger Oper im hiesigen Hoftheater auf. — **Wien.** Hr. Adams ist auf 4 Jahre mit 15000 Fl. jährlicher Gage für die Hofoper gewonnen worden. Das schon früher gemeldete Engagement des Frl. Trousil erstreckt sich vom 1. Mai ab auf drei Jahre; auf ebensolange Dauer ist von der Hofoperndirection der Contract mit Frl. Siegstädt erneuert worden. Am 9. d. M. trat Frl. Caroline Groyss vom Landschaftlichen Theater zu Graz als Königin der Nacht in der „Zauberflöte" im Operntheater auf. Im Theater an der Wien beschloss die italienische Operngesellschaft des Impresario Pollini am 4. d. M. ihren zweiten, drei Abende umfassenden Gastspielcyklus.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 10. Juni: 1) „Misericordias Domini" von Durante. 2) „Herr, es sind Heiden in dein Erbe gefallen" von E. F. Richter. Am 11. Juni: „An den Wassern zu Babylon" von E. F. Richter. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 28. Mai: „Komm heilger Geist" von D. Bortniansky. 2) „Heilig ist Gott, der Herr" von Spohr. 3) Pfingstcantate („Hoffnung lässt nicht zu Schanden werden") von Kücken. Am 29. Mai: 1) „O heilger Geist, kehr bei uns ein" von J. H. Schein. 2) „Rühmt, ihr Menschen, den hohen Namen" von H. Giehne. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 11. Juni: „Sanctus Dominus Deus Sabaoth", Chor a capella von D. Bortniansky. — b) St. Jacobikirche am 11. Juni: Chor („O welch eine Tiefe des Reichthums") aus dem Oratorium „Paulus" von Mendelssohn. — **Dresden.** a) Kreuzkirche am 10. Juni: 1) „Der Herr ist König" von Rolle. 2) „Es weht durch euren Frieden" von Jul. Otto. — b) Kirche zu Friedrichstadt am 11. Juni: Cantate („Singet Jesu Dank") von A. Bergt. — **Weimar.** Stadtkirche am 11. Juni: „Wie lieblich ist Herr Zebaoth", Motette von Goudimel. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 11. Juni: 1) Messe in G von Schubert. 2) Graduale („Allelujah") von Assmayr. 3) Offertorium („Domine") von Eybler. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 11. Juni: 1) Messe von Horak. 2) Graduale von Jos. Haydn. 3) Offertorium (Violinsolo mit Chor) von Anton Richter. — c) Dominicanerkirche am 11. Juni: 1) Messe in F von Drobisch. 2) Graduale (Sopransolo) von Jos. Haydn. 3) Offertorium („Esto mihi", Sopransolo mit Violoncellbegleitung) von L. Weiss. — d) Pfarrkirche zu St. Ulrich am 11. Juni: 1) Messe von Drobisch. 2) „Tantum ergo" von Salieri. 3) Graduale („Lauda Sion") von M. Haydn. 4) Offertorium („Ave verum") von Mozart. — e) Josephstädter Piaristen-Pfarrkirche am 11. Juni: Messe von Bertha Baronin von Bruckenthal. — f) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 11. Juni: 1) Messe in D von Jos. Haydn. 2) Graduale („Lauda Sion") von M. Haydn. 3) Offertorium („Ave verum") von Mozart.

Opernübersicht.

(Vom 1. bis 10. Juni.)

Leipzig. Stadtth.: 1. Troubadour; 3. Barbier von Sevilla; 6. Prophet; 8. Lohengrin; 10. Der Nachtwächter (Nessler), Schöne Galathea. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 1. Feldlager in Schlesien; 4. Czaar und Zimmermann; 6. Robert der Teufel; 10. Freischütz. Kroll's Th.: 2. Don Juan; 3. La Traviata; 4. Stumme von Portici; 6. Martha; 7. Waffenschmied; 9. Lucrezia Borgia; 10. Troubadour. Réunionth.: 1., 3. u. 6. Martha; 2. Schöne Galathea; 8. u. 10. Barbier von Sevilla. Walhalla-Volksth.: 1. Barbier von Sevilla; 9. Weisse Dame. — **Breslau.** Stadtth.: 1. u. 5. Weisse Dame; 3. Troubadour; 7. Postillon von Lonjumeau. Sommerth. im Wintergarten: 6. Waffenschmied; 9. Fra Diavolo; 10. Schöne Helena. Lobe-Th.: 2. u. 6. Kakadu; 3. u. 7. Blaubart; 4. u. 9. Grossherzogin von Gerolstein; 5. u. 8. Schöne Galathea; 10. Schöne Helena. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 1. u. 8. Teufels Antheil; 3. Lucia von Lammermoor; 6. Barbier von Sevilla; 10. Schwarzer Domino. Sommerth.: 10. Blaubart. — **Frankfurt a. M.** Stadtth. 2. Hugenotten; 5. Martha; 7. Fliegender Holländer; 10. Wilhelm Tell. Thalia-Th.: 1. u. 4. Insel Tulipan, Schöne Galathea; 3. u. 8. Banditen; 6. Schöne Helena; 10. Fäustling und Margarethel (Hopp). — **Hannover.** Königl. Hofth.: 2. Lohengrin; 4. Afrikanerin; 7. Iphigenie auf Tauris. — **Magdeburg.** Stadtth.: 4. Don Juan; 7. Margarethe; 9. Troubadour; 10. Postillon von Lonjumeau. Victoria-Th.: 10. Blaubart. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 4. Undine. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 1. u. 6. Lucrezia Borgia: 4. Freischütz; 8. Tannhäuser. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 3. Robert der Teufel; 5. Prinzessin von Trebisonde; 6. Hugenotten; 9. Tannhäuser. Novomestské divadlo: 3. u. 5. Lucia di Lammermoor; 7. Rigoletto. Letni divadlo: 10. Princezna Trebizondskà. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 4. Don Juan. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth: 1. u. 10. Orpheus und Eurydice (Gluck); 4. Lohengrin; 7. Fra Diavolo. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 2. Romeo und Julia (Gounod); 3. Rienzi; 4. Stumme von Portici; 6. Margarethe; 9. Zauberflöte. Carl-Th.: 3. u. 4. Insel Tulipan; 6. Schöne Galathea; 7. Pariser Leben; 9. Flotte Bursche. Theater an der Wien: 1. u. 4. La Traviata; 2. Dr. Faust jr. (Hervé); 3. Barbier von Sevilla.

Aufgeführte Novitäten.

Bach (O.), Clavierconcert in Emoll. (Salzburg, Vereinsconcert des Mozarteums.)
Breunung (C.), Symphonie. (Aachen, Concert des Autors.)
Bruch (M.), Esdur-Symphonie. (Amsterdam, Concert des Amstels Mannenkoor.)
— — Einleitung zur „Loreley". (Ebendaselbst.)
— — „Römischer Triumphgesang", für Chor und Orchester. (Ebendaselbst.)
— — Scenen aus „Frithjof", für Chor und Orchester. (Ebendas.)
Bussmeyer (H.), Concertstück für Pianoforte mit Orchester. (New-York, Concert des Autors.)
Dienel (O.), „Agnus dei", für vier Solostimmen. (Berlin, Concert des Autors.)
Gernsheim (F.), Streichquintett in Ddur. (Leipzig, Musikabend des Tonkünstlervereins.)
Hartmann (E.), Andante und Allegro für Pianoforte und Violine. (Leipzig, Musikabend des Tonkünstlervereins.)
Hiller (F.), „Israels Siegesgesang", Hymne für Sopransolo, Chor und Orchester. (Cöln, 48. Niederrheinisches Musikfest.)
Hornemann (C. F. E.), „Aladin", Märchenouverture. (Sondershausen, 3. Lohconcert.)
Liszt (F.), „Die Legende von der heiligen Elisabeth". Oratorium. (Weimar, Kirchenconcert.)
— — Berg-Symphonie. (Sondershausen, 3. Lohconcert.)
— — „Ave maris stella", Hymnus für gemischten Chor und Harmonium. (Prag, Concert der Sophien-Akademie.)
Löwe (C.), „Die Auferweckung des Lazarus", Oratorium. (Prag, Ebendaselbst.)
Reinecke (C.), „Friedensfeier"-Festouverture. (Cöln, 48. Niederrheinisches Musikfest. Schwerin, Hofconcert.)
— — Entr'acts aus „Wilhelm Tell" für Orchester. (Sondershausen, 2. Lohconcert.)
Volkmann (R.), Festouverture. (Sondershausen, 2. Lohconcert.)
Wagner (R.), Vorspiel zu den „Meistersingern". (Carlsbad, Curconcert. Sondershausen, 3. Lohconcert.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 23. Richard Wagner als Philosoph. (Abdruck aus der „A. A. Z.".) — H. Laube über das Leipziger Stadttheater. — Berichte.

Cäcilia (Luxemburg) No. 6. Bemerkungen über den Werth geistlicher Concerte. — Literatur. — Musikbeilage: Offertorium von H. Oberhoffer, Op. 9.

Echo No. 23 nebst Beilage: Berichte und Notizen.

Musica sacra No. 6. Fortsetzungen und Notizen. — Musikbeilage: 5. Litanei von F. Witt, Op. 20a.

Neue Berliner Musikzeitung No. 23. Recensionen (Clavierübertragungen Schumann'scher Lieder durch Th. Kirchner, sowie Romanzen und Balladen, Op. 41, von Ad. Jensen). — Feuilleton: Paolo Agostini. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 24. Berichte und Notizen. — Nekrolog auf D. E. F. Auber. — Kritischer Anhang (Lieder von Dr. J. Schucht [Op. 22], H. v. Herzogenberg [Op. 8] und Ad. Müller [Op. 9]).

Urania No. 5. Sprüche von Hoffmann von Fallersleben und Lieder von J. Altmann. — Eine Erinnerung an das alte Weimar und den Zauberer von der Altenburg. — Si tacuisses — philosophus mansisses. — Besprechungen und Musikliterarisches. — Vermischtes und Notizen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Eine neugegründete, aus 750 Mitgliedern der höchsten Stände Warschaus bestehende Musikgesellschaft scheint äusserlich äusserst gut fundirt zu sein. Nach der „N. Z. f. M." besitzt der Verein u. A. ein eigenes elegantes Local mit Lese-, Restaurations-, Unterhaltungs-, Rede- und Musiksälen und eine bereits sehr werthvolle Bibliothek, zu der das Mitglied Gräfin Marie von Muchanoff allein 150 Partituren von Oratorien, Opern, Symphonien etc. gesteuert hat. Da diese Gesellschaft nach derselben Quelle Verbindungen mit anderen Tonkünstlervereinen angebahnt hat, so kommen wir durch unsere Beziehungen zum Leipziger derartigen Verein vielleicht in die Lage, Ausführlicheres über die Warschauer Gesellschaft noch mittheilen zu können.

* Vom Cölner eben verflossenen Musikfest wird uns als Curiosum mitgetheilt, dass viele der im Orchester mitwirkenden belgischen und holländischen Musiker Beethoven's neunte Symphonie in jenen Tagen zum ersten Male mitgespielt haben.

* Durch Hrn. A. Jaell gelangte als Novität für London J. Brahms' Clavierquartett in Adur zum Vortrag. „The musical Union", unter deren Namen dies geschah, stattet ihre Programme in verdienstlicher, das Verständniss neuer, gediegener Werke beim grossen Publicum fördernder Weise mit sachgemässen, durch Notenbeispiele erläuterten Analysen derselben aus.

* Der grosse Unbekannte, welcher im Berliner „Echo" zeitweilig die Rolle eines Correspondenten aus Leipzig spielt, spukt wieder einmal in der 23. No. gen. Blattes. An seiner allerdings ungefährlichen Schwärmerei für Meyerbeer, dessen „geniale Musik" sich die „wahren Musikfreunde" Leipzigs nicht verkümmern lassen, und an seinen unflätigen, dabei ganz sinnlosen Ausfällen erkennt man auch bei Vermeidung unnöthiger Dativbildungen den Vogel.

* Der König von Bayern hat einen Preis von 300 Thlr. für die beste, einen dem bayerischen Volksleben entlehnten Stoff behandelnde Gesangsposse ausgesetzt.

* Wagner's Kaiser-Marsch beginnt auch in Wien populär zu werden. Bei seiner ersten Aufführung im dasigen Theater in

der Josephstadt am 3. Juni musste der Marsch auf stürmisches Verlangen des Publicums wiederholt werden; seitdem wird er in genanntem Theater jeden Abend zu Gehör gebracht. In München ist, wie ein Bericht von dort unseren Lesern bereits meldete, der Kaiser-Marsch durch ähnliche regelmässige Vorführung schon so bekannt, dass das Publicum den Schlusshymnus mitsingt.

* Verdi, dem — wie wir früher mittheilten — die Reorganisation der italienischen Musikschulen übertragen worden ist, beabsichtigt das Conservatorium zu Mailand zu einer internationalen Musikschule zu gestalten, während er dem Conservatorium zu Neapel die ausschliessliche Pflege der specifisch italienischen Musik als Aufgabe zu stellen gedenkt. Auf Verdi's Anrathen wurde die Directorstelle an ersterem Institut Hans von Bülow angetragen, der jedoch aus Rücksicht auf seine amerikanischen (?) Reisepläne ablehnte.

* Anlässlich des vom Kaiser Wilhelm auf den 18. Juni festgesetzten allgemeinen Dankgottesdienstes hat der königl. Musikdirector und Domcapellmeister M. Brosig in Breslau eine Dank- und Friedensmesse componirt, die am obengenannten Tage in der Domkirche zu Breslau unter Leitung des Componisten zum ersten Mal zur Aufführung gelangen wird.

* An dem jährlich stattfindenden Concert des Hrn. J. Benedict in London hatten sich diesmal ausser einem Orchester acht Dirigenten, zehn Instrumentalsolisten und einige zwanzig Solovocalisten betheiligt. So wenigstens haben wir die Angabe vernommen.

* Am 11. Juni gelangte Fr. Liszt's „Legende von der heiligen Elisabeth" in der Stadtkirche zu Weimar zur Aufführung.

* „Des Bruders Heimkehr" heisst eine neue, ein heiteres, selbst erfundenes und textlich bearbeitetes Sujet behandelnde Oper von Franz v. Holstein, deren beide ersten Acte vor einem Kreise Geladener am 18. d. M. in dem derzeitigen Wohnort des Autors, Leipzig, zu Gehör gebracht wurden und den Wunsch nach einer baldigen scenischen Aufführung des ganzen Werkes im Stadttheater sehr rege werden liessen.

* Den vielfach irrigen Mittheilungen über die für den Sommer 1873 in Bayreuth in Aussicht genommenen Aufführungen von R. Wagner's „Ring des Nibelungen" gegenüber dürften einige zuverlässige Nachrichten geboten erscheinen. In Rede stehendes Bühnenfestspiel soll in genannter Stadt und Zeit an drei unmittelbar auf einander folgenden Hauptabenden und einem Vorabend unter des Meisters Anleitung und Mitwirkung der vorzüglichsten Sänger und Musiker in einem eigens zu diesem Zwecke erbauten Theater vollständig aufgeführt und in den beiden nächstfolgenden Wochen zwei Mal ebenso wiederholt werden. Die nöthigen, auf 300,000 Thlr. veranschlagten Geldmittel suchen nähere Freunde des Componisten durch Unterbringung von 1000 Patronatsscheinen à 300 Thlr. bei den Freunden und Förderern dieses nationalen Unternehmens zu beschaffen. Der Besitz eines derartigen Scheines sichert einen Platz für sämmtliche Aufführungen des Festspieles, wie es auch gestattet ist, dass drei Theilnehmer an einem dieser Scheine participiren, deren jeder dann das Anrecht auf einen Platz zu je einer dieser Aufführungen erwirbt.

* In Stuttgart soll noch vor Schluss der Saison des dortigen Componisten G. Linder Oper „Dornröschen" das Lampenlicht erblicken. — Eine in unserer No. 22 erwähnte generalintendanzliche Kenntnissnahme eines anderen „Dornröschen" wurde uns nachträglich als von ganz anderem, als dort angeführtem Erfolge begleitet bezeichnet.

* Die erste Aufführung von Wagner's „Rienzi" im Münchener Hoftheater ist nunmehr auf den 22. Juni angesetzt.

* Im Teatro Mercadante zu Neapel ging kürzlich Maëstro Herbin's neue Operette „La statua di Giulia Cesare" mit Beifall in Scene.

* V. E. Nessler's mehrfach erwähnte, in letzter Fassung „Der Nachtwächter und der Student" heissende Operette erlebte, schliesslich noch ganz unerwartet, am 10. Juni im Leipziger Stadttheater ihre erste Aufführung.

* Am nächsten 18. Juni werden es fünfzig Jahre, dass Weber's „Freischütz" zur ersten Aufführung gelangte, und zwar als erste Oper des damals eben gebauten Schauspielhauses zu Berlin. Dem Jähns'schen Weber-Werke entnehmen wir im Hinblick auf dieses (zufällig mit unserer hochwichtigen Friedensfeier zusammenfallende) Jubiläum Weber's eigene nach jener Aufführung gemachte Notizen: „Abends als erste Oper im neuen Schauspielhause: Der Freischütz. Wurde mit dem unglaublichsten Enthusiasmus aufgenommen. Ouvertüre und Volkslied da Capo verlangt, überhaupt von 17 Musikstükken 14 lärmend applaudirt, alles ging aber auch vortrefflich und sang mit Liebe. ich wurde herausgerufen und nahm Mad. Seidler und Mlle. Eunike mit heraus, da ich der anderen nicht habhaft werden konnte. Gedichte und Kränze flogen. Soli Deo Gloria." — Die hierbei genannte Mad. Seidler ist übrigens die einzige noch Lebende von den Mitwirkenden des Abends vor fünfzig Jahren.

* Am 13. d. M. fand im Berliner Opernhause die letzte Opernvorstellung („Barbier von Sevilla") vor den Ferien statt. Die Wiener Hofoper beschloss am 15. d. M. mit Wagner's „Rienzi" die Saison.

* Im Theater an der Wien in Wien wird vom 15. Juli ab eine unter Leitung des Impresario Franchetti stehende italienische Operngesellschaft eine Reihe von Vorstellungen (vorläufig 10 an der Zahl) geben.

* Im Crystal-Palace in London lässt sich gegenwärtig ein schwarzes, ähnlich wie die siamesischen Zwillinge verbundenes Schwesternpaar unter der lockenden Firma „Zweiköpfige Nachtigall" hören. Ob die in unserer No. 3 vom v. J. erwähnte Miss Zelly mit dem Londoner Naturwunder identisch ist, vermögen wir nicht anzugeben.

* Mit der Neubesetzung der durch Auber, resp. den tragisch geendeten Communisten Salvador verwaisten Stelle eines Directors des Pariser Conservatoriums bringt man den Componisten A. Thomas in Beziehung.

* Um Verwechselungen mit anderen ebenfalls in Wiesbaden wohnenden „Personen" gleichen Namens in Zukunft zu umgehen, theilt der Violinist Hr. Aug. Wilhelmj durch ein Inserat in einer Musikzeitung mit, dass zur Vollständigkeit seiner Adresse der Titel „Professor" und die Wohnungsangabe (Carlsstrasse 14) nöthig sei. Wir wissen natürlich nicht, ob die Verwechselungen des Hrn. Wilhelmj mit jenen „Personen" erst in den letzten Wochen häufiger vorgefallen sind.

Auszeichnungen. Dem königl. preuss. Professor und Musikdirector F. W. Jähns zu Berlin haben der König von Bayern die grosse goldene Medaille und der Grossherzog von Baden das Ritterkreuz erster Classe des Ordens vom Zähringer Löwen verliehen; beides in Anerkennung seines Werkes: „Carl Maria von Weber in seinen Werken". — Hofcapellmeister Ed. Lassen in Weimar erhielt das fürstl. Schwarzburg'sche Ehrenkreuz 3. Classe. — Prof. Dr. Wilh. Volckmar in Homburg ist mit dem goldenen Verdienstkreuz des herz. Mecklenburgischen Hausordens der wendischen Krone decorirt worden.

Gestorben. Georg Kremplsetzer, der frühere Capellmeister des Münchener Actientheaters und Componist mehrerer beifällig aufgenommener Operetten, ist am 6. Juni in seinem Geburtsort Vilsbiburg gestorben.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: F. Hiller, „Israels Siegesgesang", Hymne für Chor, Sopransolo und Orchester, Op. 151. — S. Jadassohn, Variationen im ernsten Stil für Pianoforte, Op. 40. — C. Reinecke, 6 Lieder für zwei weibliche Stimmen mit Pianoforte, Op. 109. — N. Rimsky-Korsakow, „Sadko", symphonisches Stück für Orchester. — A. Rubinstein, Thême et Variations pour Piano, Op 88. — W. Street, Concert in F moll für Pianoforte und Orchester, Op. 24. — Rich. Wagner, Drei Gesänge (Schlaf, holdes Kind — Die Rose — Die Erwartung) für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. [Ursprünglich in

Frankreich mit französischem Text erschienen, dürfte die deutsche Uebersetzung nicht nach Geschmack des Componisten ausgefallen sein.] — Von R. Schumann bringt die „Edition Peters" zu billigem Preis die Werke „Liederkreis" und „Frauenliebe und Leben" in den meisterhaften Kirchner'schen Clavierübertragungen, sowie des Weiteren in von S. Jadassohn besorgtem ähnlichen Arrangement die „Dichterliebe". Ebenso ist ihr Katalog mit den ferneren Werken „Kreisleriana" und den Fugen Op 60 bereichert worden. — G. Jacobsthal, Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts. — R. Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik. Zugleich Grundlage zur vorurtheilslosen Beantwortung der Frage: „Was ist echte Kirchenmusik?" — Vom Jost-Hofmeister'schen Musikalisch-literarischen Monatsbericht erschien kürzlich der 6. d. J. Wir kommen wiederholt auf das nützliche Unternehmen zurück, weil es am besten eine Vorstellung des allgemeinen Musikalienmarktes mit den einschläglichen Schriften, von dem wir natürlich nur das Bemerkenswerthere hervorheben können, vermittelt und daher wohl auch der Beachtung der Musiker und Musikfreunde zu empfehlen ist.

In Sicht: Von Ferd. Hiller ist in Kürze eine neue Folge von „Aus dem Tonleben unserer Zeit" zu erwarten. Diese Fortsetzung erscheint bei F. E. C. Leuckart in Leipzig.

Kritischer Anhang.

Ferdinand Möhring. Sechs deutsche Kriegsgesänge auf das Jahr 1870 für vierstimmigen Männerchor, Op. 75. 2 Hefte. Schleusingen, Conrad Glaser.

Die hier zur musikalischen Bearbeitung gewählten Gedichte (No. 1. Kriegslied gegen die Wälschen, von E. M. Arndt, No. 2. Abschied vom König, von G. Hesekiel, No. 3. Wir sind da, von Hoffmann von Fallersleben, No. 4. Das Leben meinem König, von Quast, No. 5. Wir haben mit Euch den grünen Rhein, von Hosäus und No. 6. Siegesfeier von Bodenstedt) haben ausser dem ersten, echt deutschen, zu sehr den Anstrich der Gelegenheitsgedichte und des einseitigen Patriotismus, als dass sie Anspruch darauf machen könnten, für „deutsche Kriegsgesänge" zu gelten. Das erste der angeführten Gedichte hat anfangs in seiner Rhythmik entschiedene Aehnlichkeit mit „Lützow's Jagd", und dies hat wohl auch den Componisten zu einer ähnlichen, recht glücklichen Behandlung veranlasst. Ueberhaupt ist diesen Compositionen nicht abzusprechen, dass sie durch ihre rhythmische Lebendigkeit zünden werden, da sie sich besonders auch im Ganzen mässigen Anforderungen bezüglich der Schwierigkeit der Ausführung anbequemen; leider zählen sie dadurch aber auch blos zu der grossen Menge der „gewöhnlichen" Männergesangswerke. —d.

C. Gurlitt. „Der Jäger Heimkehr", für vierstimmigen Männerchor mit Orchester, Op. 49. Hamburg, Aug. Cranz. Clavierauszug 25 Sgr.

Ein wahrer Leckerbissen für Männergesangvereine, bei festlichen Gelegenheiten oder Ausflügen. Nicht nur ist die fröhliche Jägerstimmung in der Musik in animirtester Weise ausgedrückt, sondern die leichte und dankbare Ausführbarkeit legt auch der Begeisterung des Vortrags keinerlei Hindernisse in den Weg.
P. W.

Briefkasten. *H. G.* in *C.* Der mit jenem Theil beauftragte Mitarbeiter konnte bei wohl zu entschuldigender Unkenntniss des betr. Werkes aus dem eingesandten Programme nicht ersehen, ob es sich um nur einige oder alle Chöre desselben handle. Ein Schreibfehler bei Datumangaben kann schon einmal mit unterlaufen. — *A. M.* in *K.* Die Anfrage in *B.* ist bereits von hier abgegangen. — *A. v. H.* in *B.* A. W. Thayer's „Beethoven's Leben" ist bei F. Schneider, Matthäikirchstrasse, erschienen. Die nähere Adresse des Prof. J. kennen wir nicht, derartige Anliegen erledigen sich besser durch ein Adressbuch. — *F. Th.* in *G.* Hatten Sie vielleicht gar unterlassen, Hrn. Sch. ein Exemplar des betr. Werkes zuzusenden? — *B. K.* in *C.* H. v. B.'s Aufsatz „Epigonen und Progonen", den Sie wahrscheinlich im Sinne hatten, befindet sich in der „N. B. M." vom Jahre 1859.

Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 23. Juni 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 26.

Die geehrten Leser

des „Musikalischen Wochenblattes", deren Abonnement mit dem laufenden Quartal, resp. mit No. 26 zu Ende geht, werden für den Fall, dass sie dieses Organ über diesen Termin hinaus zu erhalten wünschen, gebeten, desfallsige Bestellungen gefälligst rechtzeitig anbringen zu wollen, damit in der Zusendung keine Unterbrechung stattfindet. — Den werthen Jahresabonnenten gegenüber bedarf es natürlich dieser Erinnerung nicht.

E. W. FRITZSCH.

Ueber die Bestimmung der Oper.

Im Anschluss an Wagner's Brochure.

Von **Hans von Wolzogen.**

Wieder eine neue Schrift des unermüdlichen Rich. Wagner ist nun erschienen, welche unter dem Titel: „Ueber die Bestimmung der Oper" nicht nur in bequemster Weise einen Auszug aus dem grossen Werke „Oper und Drama" gibt, sondern auch manche bedeutende, theils praktische, theils theoretische Gedanken aus anderen Schriften, wie z. B. der Vorrede zum „Ring des Nibelungen" und dem „Beethoven", mitaufgenommen enthält, sodass in der That kurz gefasst und reichlich gesammelt hier die Quintessenz des gewaltigen Wollens vorliegt, das so Mancher auch aus den klarsten und überzeugendsten Auseinandersetzungen so wenig wie aus den Werken verstehen will. Ist es doch schon ein Zeichen des ärgsten Nicht-verstehen-wollens, dass gegenüber einer solchen Willens- und Schöpfungskraft das wunderliche Vorurtheil leider so tief Wurzel fassen konnte: das könne kein wahrhaft grosser, genialer Musiker sein, der seiner praktischen Kunst mit langen, mühsamen Kunsttheorien erst docirend und deutend nachhelfen müsse. Da wäre nun zunächst zu bemerken, dass jene ganze Theorie einzig und allein zur Praxis drängt, auf die Praxis dringt, mit der heutigen Praxis der Operntheater ringt, nothwendig ward, um der Polemik willen, gezwungen blieb um der Hartnäckigkeit willen, mit welcher man ihr als blosser Theorie mit der fertigen Praxis von Alters her immer wieder entgegentrat. Dass diese Theorie eine solche blieb, nicht längst zur vollendeten Praxis wurde, sodass es möglich ward, dass Leute, die jene zur vollendeten Praxis bestimmten Werke gar noch nicht praktisch verwirklicht gesehen, von einer blossen Reflexionsarbeit reden konnten — Ursache von dem allen war doch nur die unpraktische Theorie jener nicht verstehen wollenden Gegner, die an der alten Wirklichkeit hangend und um sie bangend und nichts weiter verlangend hartnäckig die muthig eingeschlagene Bahn zu einer neuen That hinderten und hemmten, durch welche allein jene Werke, die musikalischen sowohl wie die polemischen, wahrhaft verständlich werden können. Die Theorie ist nur um der Praxis willen da; ist diese nun deshalb durchaus Reflexionspraxis? Woher denn die Reflexion ohne den treibenden, zwingenden Willen? Woher der Wille als aus dem Innersten des Kunstgenies heraus? Soll sich ein so gewaltiger Wille in der festesten Ueber-

zeugung, das Rechte zu wollen, nun etwa bei sich selbst verschliessen, still und demüthig in ferner Abgeschlossenheit seine That in grossen Werken vorbereiten, die Keiner noch verstehen und anerkennen mag? Soll er, wenn er sieht, dass heute die Zeit noch nicht kam für seine praktische That, sich begnügen mit dem Selbstgenuss in der Schöpfung seiner Arbeiten und nur für sich selber applaudiren: es ist Alles gut; während die Welt mit den Achseln zuckt und fragt: was soll das?! Kann dies ein so von der Wahrheit seines Wollens durchdrungener Künstler, kann es vor Allem ein Dramatiker? Jeder grosse Dramatiker hat auf seine Weise polemisirt, mit der Welt im Allgemeinen als Tragöde, mit der Welt im Besonderen als seinen Lebensumständen, mit seinen Gegnern in Leben oder Kunst, ja, wenn gar nicht anders, doch bis zur Selbstvernichtung mit sich selbst.

Thatenlust ist es, welche den Dramatiker stets polemisch wider ein Anderes treibt, das sich ihm ausser oder in ihm selber entgegenstellt. Wie viel mehr, wenn der Dramatiker ein Neues dem Alten an sich schon polemisch entgegenbringt?! Nirgend mehr als gerade in der Geschichte des musikalischen Dramas begegnet solches Vollbewusstsein des Wollens, je nach dem dramatischen Beruf mehr oder minder energisch geäussert, je nach den Umständen der Zeit mehr oder minder public oder privat. Das ist eine grossartige Stufenfolge, diese Gluck, Beethoven, Weber, Wagner; sie haben Alle nur Eines gewollt: Wahrheit, und was sie darüber, Jeder in seiner Art und nach Maass seiner Zeit, gesagt, wie wunderbar stimmt es oft überein! Es ist kein Zweifel, der grösste Dramatiker unter ihnen war der grösste Musiker, war Beethoven. Wie hat er gekämpft; aber es lag weder in seiner Zeit noch in seinem Wesen, diesen Kampf in Sachen seiner ureigensten Kunst in die Oeffentlichkeit zu ziehen, zugleich zu einem theoretischen, literarischen zu machen. Die praktische Ausführung der letztgewollten Wahrheit lag so fern, und im Herzen des Meisters lebte ja auch jener mächtige Pessimismus, der sein Dasein dem optimistischen Lustleben des vorigen Jahrhunderts verdankte. Man hat etwas von ihm gelernt, man hat eine Basis gefunden; aber man hat nun auch eine Bahn gefunden, rauh zwar und voller Dornen, in die Welt zurück. Dies gerade, was ganz unser ist, das ist das Wollen der That, Praxis, Reformation, Drama. Ja, das Drama auch in der Form durch diese Reform eines grossen Schülers des grössten Dramatikers. Die Bestimmung der Musik hat Beethoven im tiefsten Grunde erfasst; das war eine dramatische Bestimmung. Er gerade, der grösste Musiker, hat es wohl verstanden, dass die Musik schon an sich eine dramatische Kunst ist; um so leichter tröstete er sich in seinen gewaltigen symphonischen Schöpfungen über den zeitweiligen Mangel einer wahrhaftigen dramatischen Form hinweg. Ihm war der Inhalt Alles. Eben, weil er nach diesem seinem eigenen Kunstinhalt der grösste Dramatiker war, deshalb hat er die Oper nur durch ein Werk bezeichnet, welches mit seinen Symphonien zu vergleichen so lehrreich ist! Beethoven's Symphonien sind seine „Dramen"; sein „Fidelio" ist seine „Oper", aber freilich Beethoven's Oper. Doch seine That liegt auf dem anderen Felde und ist der Grundstein der dramatischen Reformation geworden. Die dramatische Musik hat Beethoven uns offenbart; das musikalische Drama will uns Wagner verwirklichen. Wer allerdings Beethoven's That nicht verstand, wie will der Wagner's Werken jene praktische Verwirklichung entlesen, die ihn sofort des Vorwurfes eines nur reflectirenden Theoretikers entlasten müsste? Wer noch so wenig die Bestimmung der Musik aus jenen unsterblichen Symphonien erkannte, wie will der urtheilen über die Bestimmung der Oper, urtheilen nur aus einer Schrift?! Er wird dabei bleiben, klagen und sagen: „Ach, lyrisch, nur lyrisch ist die Musik: zerstört sie mir nicht durch eure Reflexionen!" Gewiss, das moderne Orchester ist eine gar vielsaitige Lyra, und lyrisch bleiben die Töne, die seine Instrumente hervorbringen; aber was bleibt doch auch wieder der lyrische Ton Anderes als Instrument, als Mittel? Lyrisch sind also wohl die Kunstmittel der Musik, gleichwie es nur Begriffe, Worte sind, mit welchen der Dichter seine doch mehr als begrifflichen Werke schafft; die Kunstmittel helfen zum Zweck, aber sie bestimmen ihn nicht, je weniger zwar, je idealer die Kunst ist. Wo in der Plastik der Marmor noch fesselt, da herrscht schon die Freiheit der reinen Kunst in der Poesie. Darum gibt es Gattungen in der Dichtung, die sie historisch durchlebt in freier Selbstentwickelung; darum aber darf sie auch ihre Grenzen überschreiten, darf sich mischen mit der idealeren Kunst, aus welcher sie einst hervorgegangen; weil hier der Zweck nur Einer ist: die ideale Wahrheit, und diese nicht nur, wie einstmals, lyrisch gefühlt, vielmehr jetzt in der Zeit der That dramatisch dargestellt. Das Dramatische, dieses wahrhaft Neue, weil es aus einem tief inneren Grunde noch immer an der vollendeten mimischen Verwirklichung als seinem höchsten — formellen — Zwecke scheiterte, kommt in dieser Vollendung erst mit der Musik hinzu.

Da diese der energischste Ausdruck des affectiven Willens ist, Drama aber als Willensentwickelung am treffendsten bezeichnet ward, so ist die Musik im Wesen zum mindesten dramatisch, wo nicht in ihrer Darstellung — wennschon durch lyrische Klangmittel — und symphonischen Entwickelung wirklich Drama. Muss man denn immer sehen, was vorgeht? Sind die inneren Vorgänge nicht die bei weitem gewaltigeren und auch dramatischeren? Selig, die nicht sehen und doch glauben! Darum ist die Musik auch eine Kunst des Glaubens und darf insofern eine Schwester der Religion heissen. Auch die Religion verbindet uns wieder mit dem Urquell und zugleich letzten Zweck (d. h. wir nennen es blos „Zweck" nach der beschränkten Kategorie unseres Bewusstseins) alles Daseins; und kraft dieser Verknüpfung des Ewigen mit dem Endlichen idealisirt gerade sie dieses blutige Drama der Welt zu

seiner ethischen Bedeutung einer ewigen Erlösung aus ihm selber. Es berührt sich hiermit näher, als man denkt, das Wesen und die Wirkung der Musik. Man liess die Engel musiciren um des eiteln Wohlklanges willen, weil man den Himmel sich versinnlichte bis zur mohamedanischen Abgeschmacktheit; aber allerdings ist die Musik eine Engelskunst im tiefsten Sinne, eine ideale Botschaft der Befreiung aus der fest und fassbar begehrenswerthen, weil eben in ewiger Vereinzelung beschränkten, in Raum und Zeit gebannten Sinnlichkeit; der davon nicht loskommenden bildenden Kunst gegenüber eine wahrhaft christliche Kunst. Wie das Christenthum seinen hohen und ewigen Werth als Weltreligion jener Verbindung arischer und semitischer Elemente verdankt, so sehen wir ja auch die Musik als eine Kunst erst in Hellas zu einer Zeit entstehen, wo kleinasiatische Einflüsse den kleinen arischen Zweig zu üppigerem Blühen trieben und Terpander mit der lydischen siebensaitigen Pektis vier Mal zu Delphoi siegte. — Ja, und noch mehr ist sie eine Engelskunst, weil sie ihrem innersten Wesen nach eine Kunst des Mitleidens ist. Sie leidet unsere eigensten Affecte — aus ihres Herzens Grunde, möchte man sagen — mit, und wir in ihr diese tiefsten Affecte absolut. Dieses Absolute ist schon eine Absolution vom Weh der Affecte, die schöne, engelgleiche Wirkung des Mitleidens. So repräsentirt die Musik als Kunst des Mitleidens schon ganz allein für sich die eine Hälfte der tragischen Pathemata. Die Furcht soll die zweite sein; das Fürchterliche aber liegt in der Idee. Demjenigen, welcher zu einer erhabensten Schöpfung eines grossen Musikers, wie zu einer Beethoven'schen Symphonie, die tragische Idee mithinzubringt, der hat nun dem Inhalte nach die völlige Tragödie und erkennt in der Musik also gewiss eine tragische Kunst von allerhöchster kathartischer Wirkung, in dieser Weise von keiner Dichtung erreichbar, für welche das Allgemeine nur in der Idee, die Idealisirung also in der Tendenz und ihrer rhetorischen, sententiösen Sprache bestehen bleibt, nicht in der idealen Darstellung der (für sie immer nur individuellen) Affecte. Des Aristoteles' ganze Definition der Tragödie stimmt weit besser als auf irgend ein Drama der Poesie auf das musikalische Drama, wenn aus der Beethoven'schen Symphonie dargestellte Handlung, und seine tragische Idee eine reale That in deutlicher, vollendeter Erscheinung wird. Wer aber diese Idee nicht mithinzubringt, wird oftmals gar nichts haben als Klang und Schall, bisweilen Missklang, den er nur aus Furcht — aber nicht tragischer — vor der Autorität nicht öffentlich verurtheilen mag. Einem Solchen nützt freilich auch unser ehrliches Mitleid — wenn auch nicht tragisches — zu gar nichts, weil er uns selbst in seinem Herzen bemitleidet darum, dass wir das Fürchterliche schön finden. Es ist ein sehr lächerlicher Ausdruck, dieser so oft mit einer gewissen verlegenen — wenn nicht verlogenen — Bewunderung geäusserte: „fürchterlich-schön" — nämlich statt: „erhaben", wovon die Meisten allerdings keine Ahnung haben, was es sei. Denn sie meinen: schön soll es sein, und es ist fürchterlich; bemitleiden uns, die wir es bewundern können, bemitleiden gar den grossen — armen Beethoven, weil er taub war. Ist es aber nicht Beethoven, sondern Wagner, so fehlt die Autorität und mit ihr die Furcht, so wird das Mitleid zum Spott, das Fürchterlich-Schöne mit einem Schlage zum Schauderhaft-Scheusslichen, und an die Stelle der „Taubheit" des Meisters tritt nun in boshafter Potenzirung eine verlachte und verachtete „Verrücktheit". Wir selber aber, die wir dabei sagen: das sei nun die Wahrheit, scheinen einem Solchen in Wahrheit gleich unsittliche Heuchler, wenn nicht gleich Verrückte, als unsittlich und lügnerisch meist die Mittel sind, mit welchen diese Leute, da sie der unsterblichen Wahrheit in der Kunst nicht beizukommen wissen, auf die sterbliche Persönlichkeit unwahr und unwürdig zu lästern suchen. Dies macht immer grossen Effect, ist aber jedenfalls ein schlimmerer Missklang in dieser heroischen Symphonie des heutigen Principienstreites, als jeder also beschuldigte in den musikalischen Werken. Die Werke verlangen die tragische Idee; sie verlangen aber auch die dramatische Darstellung. Mit der Idee, wie sie Beethoven offenbarte, war, wie wir sahen, dem Inhalte nach die dramatische Musik als eine tragische Kunst wohl für Jeden, der die Idee erfasst hatte, bereits geschaffen. Deshalb aber war auch nur erst ihre Bestimmung als Musik erreicht, mit nichten als Drama. Es fehlte also noch die Vollendung der dramatischen Form, diese Reformation des musikalischen Dramas, wo die Idee, welche Beethoven schöpferisch als Einziger zu offenbaren vermochte, nunmehr auch erkannt werden soll an der Darstellung; wo der Traum Wirklichkeit werden soll auf der realen Bühne freilich nicht des heutigen Operntheaters, sondern in jener Weise, in welcher Wagner die Bestimmung der Oper einzig erfüllbar sieht. — Es schien nöthig, diesen letzten historischen Schritt zuvor einigermaassen zu beleuchten, ehe in Kürze der Inhalt der neuen Schrift Wagner's mitgetheilt werden sollte, weil gar zu leicht die Meinung Platz greifen könnte, dass, wenn einmal wirklich die Musik eine dramatische Kunst sein könne, Alles schon in Beethoven erreicht sei; während doch zum Inhalt unzweifelhaft auch die rechte Form gehört, damit, was der Meister gewollt, auch als eine verwirklichte That vor Aller Augen erscheine, gleichwie ein Drama des Theaters bedarf, um zu wirken und sich als das zu beweisen, was es ist und als welches es wirken will, was es soll. Dass dieses Theater nicht die moderne Opernbühne sein könne, ist der klar entwickelte Schlussgedanke des Autors, der sich auch hier wieder als jenen geistvollen, begeisterten Dramatiker, wie wir ihn erst kennen lernten, beweist, welcher theoretische Brochuren schreiben muss, weil er eine praktische That will, zu der sich die Nation erst dann theilnehmend und anerkennend wenden wird (wie er vertrauensvoll schliesst), wenn sie vollendet ist. Dieser That also die Sympathien deutscher Männer

dennoch im Voraus schon zu erwecken, ist auch dieser Schrift letzterwünschter Zweck.

Läuft Wagner's Bestreben auf eine Reformation des verfallenen Operntheaters zu dem hinaus, wozu es seinem künstlerischen Wesen nach berufen war, so beginnt er auch mit einem Blick auf das Theater, wie es mit der Zeit in einen solchen Verfall gerathen konnte, dass selbst die edlen Bestrebungen unserer grossen Dichter hier eher schädlich wirken, als andererseits die noch schädlichere Einwirkung der Oper vom recitirenden Drama fern halten konnten.

Die deutschen Schauspieler waren von der Manier der englischen Komödianten, welche in „grotesker Affectation" bestand, zum „Naturwahren" und jenem bürgerlichen Schauspiel, das meist aus den Federn der grösseren Schauspieler selber floss, zurückgekehrt, als die grossen Dichter sich der Bühne annahmen und mit Benutzung allerdings des realen Bodens dieser deutschen Komödie nun ihre Hauptaufgabe in der poetischen Idealisirung derselben durch einen edleren Stil sahen. Diese Idealisirung glaubten sie im Anschluss an antike Vorbilder einzig in der dichterischen Durchführung einer höheren Tendenz finden und erreichen zu können, als welcher zum Ausdruck wiederum nur eine sententiöse, rhetorische Diction dienen zu können schien, welches „poetische Pathos" nunmehr aber im Munde jener, der bürgerlichen Komödie entrissenen deutschen Schauspieler zu dem hiermit leicht gäng und gäbe werdenden „falschen Pathos" führen musste. Diese neue Manier der Schauspieler wirkte bestimmend zurück auf die minder begabten Dichter, welche nun ebenfalls die Wirkung von der Bühne herab vornehmlich durch ein solches Pathos zu erzielen beflissen waren, sodass nun der Endzweck aller dramatischen Bestrebungen noch einzig im „Effect" bestehen blieb. Dem gegenüber hatte nun aber die Oper einen entschiedenen Vorsprung; überall lief sie, und mit ihr die Sänger, dem recitirenden Schauspiel und seinen Mimen durch weit leichtere und grössere Effecte den Rang ab. War im Schauspiel immer noch eine innere Verknüpfung durch die Handlung selber nothwendig gewesen, so schien es in der Oper mit einem blossen Aneinanderreihen musikalischer Effecte genug sein zu können; sodass der Neid auf solche leichte Mühe den mühselig sich mit den schwereren Aufgaben des Dramas abquälenden Schauspielern leicht den Vorwurf entpressen musste, dass aller Verfall des Theaters einzig durch diese leichtfertige Oper herbeigeführt sei. Dennoch aber war auch in der Oper ein Streben ersichtlich, zu der so wirksamen Musik nun auch einen wirksamen Text zu bekommen, wie man denn bald die meisten grossen Dramen der dichterischen Heroen zu solchen Texten zu verarbeiten unternahm, die dann in ihrem musikalischen Gewande alle Bemühungen der Schauspieler mit den Originalen selbst traurig in Schatten stellten. Was also vergebens die grossen Dichter im Anschluss an die Antike versucht, erreichte spielend die Oper. Diese aber war doch ebenfalls aus der Erinnerung an das antike Drama, welches einst ähnlich in der Verknüpfung von Ton und Wort, von Chor und Solos bestanden hatte, in Italien, wo alle Kunst auf die Antike zurückging, hervorgegangen. In Italien war von Anfang an hinter dieser Neubildung des antiken Dramas als Oper das eigentliche recitirende Schauspiel zurückgetreten. In Spanien hatte es sich aus dem Volksschauspiel durch Calderon zu einem tendenziösen Drama höheren Stils, bisweilen auch schon an das Opernhafte streifend, herausgebildet, gleichwie später bei uns durch die grossen classischen Dichter. Nur in England hatte das Genie eines Shakespeare auf dem Boden des realistischen Volksschauspiels selbst die erhabensten Gestalten der Sage und Geschichte mit dem wunderbaren Ausdruck der allertiefsten Naturwahrheit hervorzaubern können und ein so eigenartiges, dem antiken Maassstabe gegenüber so sprödes Drama geschaffen, dass davor unsere deutschen Dichter als vor etwas Unbegreiflichem zurückzuschrecken schienen, um sich vielmehr an das antike Drama mit seiner sententiösen Diction auf Grund der Tendenz behufs der Idealisirung des Schauspielstiles anzuschliessen.

Waren nun die antiken Tragödien der modernen Dichter mehr oder weniger nur noch literarische Monumente, so musste gerade das didaktische Element derselben, dieses dem Dionysischen gegenüber aus dem alten Priesterhymnus entwickelte Apollinische, für ihre eigenen Bestrebungen um so mehr das Bestimmende sein, als die Geschichte der Poesie selbst darauf hinzudrängen schien. Denn indem aus dem eigenthümlichen Geschäft des Dichters, Mythen zu erfinden und zu erzählen, endlich auch das Darstellen geworden war, hatte sich damit schon (wie als Auslegung der Mythen) die Tendenz und somit die rhetorische Diction verbunden, wie man zuhöchst wohl in Platon's Dialogen sieht. Konnte also nicht wohl irgend eine Kunst ohne dichterisches Wesen bestehen, so schien nunmehr doch insbesondere das Wesen der poetischen Idealisirung in jener Durchführung einer Tendenz bestehen zu sollen. — Wie mussten aber die grossen Dichter bei solchen Bemühungen, welche überdies an der Unfähigkeit ihrer Schauspieler immer wieder scheiterten, von der Wirkung der Musik ergriffen werden, die, unmittelbar in sich selbst die idealistische Macht tragend und aus ihrem eigenthümlichen Wesen die Idealisirung mit weit höherer Vollkommenheit erreichbar erscheinen lassen musste, als je vom „dichterischen Gedanken" konnte erwartet werden! Hier hiess es nicht mehr: das bedeutet! Unmittelbar ward hier ausgesprochen: das ist. — Wie wenig fassbar aber musste ihnen diese Musik in ihrem ärmlichen, aller dramatischen Freiheit Hohn sprechenden Formalismus als eine Kunst sein, zumal sie sahen, dass selbst die unbedeutendste Opernmusik, falls nur ein rechtes dramatisches Talent sich ihrer bemächtigte, zu gewaltigerer Wirkung fähig ward, als selbst im besten Schauspiel durch den besten Schauspieler oder durch auch jenes Talent selbst im recitirenden Drama jemals hätte erreicht werden können. Goethe überliess deshalb mit Recht Alles ganz allein dem Musiker; denn Alles

lag ja allein in der Macht der Musik. Wie ihm und Schiller also die Oper unverständlich, in ihrer gewaltigen, idealen Wirkung unerreichbar dünken musste, so war ihnen auch die unvergleichliche Naturwahrheit, die Tiefe und Grösse, dabei die merkwürdigen Zufälligkeiten und die Unmittelbarkeit der Wirkung Shakespeare's unerklärlich geblieben, weil sie nur mit Dichteraugen sahen, wo allein der Dramatiker verstanden sein wollte. Denn erst wenn man das Buch schliesst und die Gestalten selbst vor unseren Augen im lebendigen Drama vorüberziehen lässt, dann blickt man in einen Spiegel der Welt, welcher ein Bild zurückwirft, das man am besten als eine fixirte mimische Improvisation von höchstem dichterischen Werthe würde bezeichnen können. Denn wie Beethoven's Improvisationen so unvergleichlich sollen gewirkt und doch auch weit geringere Musiker durch Improvisiren so wahrhaft grosse Wirkungen erzielt haben, wie niemals in ihren niedergeschriebenen Werken, so unmittelbar ist auch die Wirkung einer jeden solchen mimischen Improvisation, deren höherer oder geringerer Werth demnach nur noch in dem dichterischen Werthe besteht. Also musste Shakespeare vor Allem Schauspieler sein, Theaterstücke schreiben; dann aber aus dem mimischen Geiste heraus die gewaltigsten Dichtungen schaffen, die nun erst das wahre Drama offenbaren konnten. (Was Wagner hier berührt, ist ein Grundgedanke in den vorzüglichen Vorlesungen des Professor Werder über „Macbeth" und „Hamlet" an der Berliner Universität, wodurch es ihm ebenso häufig glücken musste, den Nagel auf den Kopf zu treffen und die Aermlichkeit und Irrigkeit der geistvollsten Kritiken „unmimisch" forschender Gelehrter aufzudecken.) Indem aber nun jeder Mime Shakespeare eben selbst ein Shakespeare sein müsste, da Shakespeare's Geist in Jedem unmittelbar zur Sprache kommen will, so musste schon er selber sich angesichts der Unmöglichkeit der Ausführung bald von der Bühne zurückziehen, während doch gerade die „endliche Möglichkeit" nur auf diesem Boden der Bühne das grosse Genie Shakespeare's in seiner sonst so unbegreiflichen Natur zu erklären vermag. So verzweifelten aber auch auf ihrem eigenen Wege später die deutschen Dichter an der Erfüllung ihrer Aufgabe der Idealisirung, und zwar gerade angesichts jener fixirten mimischen Improvisation von höchstem dichterischen Werthe bei Shakespeare und jener unmittelbaren Idealität der musikalischen Wirkungen in der Oper. Es musste also nunmehr allein noch gelten, jenes Spiegelbild des Lebens in diesen Zauberbronnen der Musik zu tauchen, um ihm die höchste Idealität zu verleihen. Dahin musste aber die Musik selbst schon in der freien Entwickelung ihrer Form, der Melodie, führen, welche dem Chor gegenüber zunächst im Anschluss an die antiken Formen des Dramas nur als monotoner Recitativgesang, dann aber, in die knappe Form der italienischen Arie gefasst, sich nun immer freier aus derselben herausgelebt hat bis zu der musikalischen Freiheit in Beethoven's symphonischen Schöpfungen, deren Unbegreiflichkeit ja nur ebenso wie die Shakespeare's in der Unmittelbarkeit der Darstellung durch den lebendigen Ton, wie bei dem Dichter durch die Miene und Geberde jener Darstellungskunst beruht, die er selber so wunderbar geschaffen, aber vergeblich von Anderen erwarten musste. Der enge, ärmliche Bau der Oper hatte einst unsere Dichter beängstigt; von ihm befreit aber würde nun mit der genannten Verschmelzung die dramatische Musik in einem ganz neuen Kunstwerk sich zeigen, nämlich nunmehr als „eine durch die höchste künstlerische Besonnenheit fixirte mimisch-musikalische Improvisation von höchstem dichterischen Werthe". Hier erst würde es dem Dichter-Musiker gelingen können, unmittelbar aus seinen Personen zu sprechen, da in der Musik allerdings eine solche Seelenwanderung stattfindet, die selbst geringere Talente zu bedeutenden Wirkungen befähigt, wie sie Shakespeare noch unmöglich blieb. (Ist also die Musik die idealisirende Kunst, nach welcher die grossen deutschen Dichter rangen, so ist sie zugleich doch auch die eigentlich das beabsichtigte höchste Kunstwerk realisirende Kunst, indem erst durch sie auch die vollendete mimische Darstellung jener Improvisation möglich wird.) Das Theaterstück ist immer die Grundlage; die Idealisirung aber liegt nicht in der dichterischen Tendenz, sondern in der Macht der hinzutretenden Musik. Doch auch die Grenze gibt diese durch ihr unendlich zartes, leicht verletzbares Wesen an; es ist dies der Moment, wo der Sänger sich aus der Musik hinaus selbst zum gesprochenen Worte gedrängt fühlt, der Moment, wo das reale Entsetzliche, die fürchterliche Wirklichkeit den Schleier der Idealität zerreisst. Hiermit steht man auf dem Boden der Geschichte; denn dies ist jene reale Sphäre, deren Abstand von der idealen man allerdings nirgend tiefer empfinden kann, als in solchem Momente, der den unmittelbaren Einblick in beide Sphären gewährt. Für diesen realen Boden ist die Musik nicht mehr die verwendbare Kunst, deren Wesen reinste und höchste Idealität ist: hier tritt vielmehr das historische Schauspiel in seine Rechte ein. — Indem die Musik aber auch reine Form ist, konnte sie so ungemein leicht zum blossen Form- und Spielwerk entarten, wo dann das Erhabene zum blos Gefälligen herabgesunken erscheint, und dies Alles als Oper in die engen Formen Italiens gebannt der mächtigsten Bemühungen der grossen deutschen Musiker bedurfte, um endlich doch, nicht auf dem Boden des Operntheaters, aber kraft der Musiker und Schauspieler, als der Einzigen, die zur Erfüllung helfen können, als das musikalische Drama in seiner Vollendung — mindestens formell — sein eigentlichstes Ziel zu erreichen. Die Erziehung der Musiker und Mimen aber zu diesem neuen Kunstwerke kann nur durch eine, wenn auch nur zeitweilige, dann aber völlige Entziehung derselben aus der Sphäre der verderbten Opernbühne gelingen. Dann wird gerade ihnen leicht als das Wahre klar werden, was sie jetzt noch kaum als ein künftig zu Verwirklichendes ansehen, geschweige in seiner

Bedeutung für die Kunst und sie selber begreifen können.

Mit durch die Künstler allerdings ist wohl die Kunst gefallen; nur durch sie aber kann sie emporgerichtet werden. „Zu jener Emporrichtung der Kunst durch die Künstler aber auch von aussen her behilflich zu sein, dies wäre die nationale Sühne für das nationale Verbrechen der Wirksamkeit des jetzigen deutschen Theaters."

Ja wohl ist das Verbrechen zu constatiren, wohl ist die Sühne zu fordern; aber — was hält die deutschen Männer ab, sich einstimmig diesem Einen und Einzigen, wonach Wagner immer und immer gestrebt, sich zuzuwenden als einer wahren, grossen deutschen That? — Nur jenes Andere, was er bekämpft, nur jene Verderbniss, deren Abhilfe er versuchen will, nur jenes Verbrechen selbst, das als unser modernes Theater die ernster denkenden Männer von allen Bestrebungen auf diesem Felde zurückschreckt! Was soll helfen, wenn nicht die Scham?! Diese aber ist fürwahr niemals berechtigter gewesen, als gerade heute in der Zeit deutscher Ehre und deutschen Siegesstolzes. Bringe uns denn der Friede den Sieg der schamlos entwürdigten höchsten Kunst! —
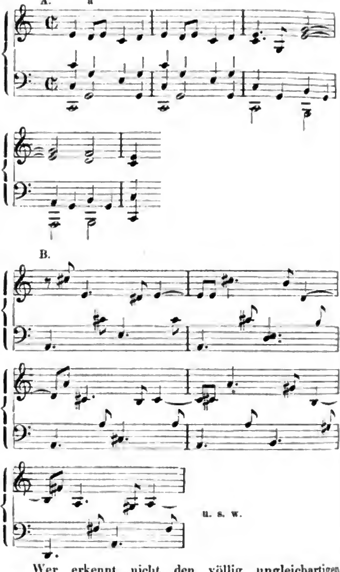
Kritik.

J. Rheinberger. Symphonische Sonate (Allegro, Menuetto, Intermezzo und Tarantella) für Pianoforte, Op. 47. Leipzig, Rob. Forberg.

(Schluss.)

Wenden wir uns zu unserer eigentlichen Aufgabe zurück.

Betrachten wir die einzelnen Sätze der Sonate an sich, ohne besondere Beziehung auf eine symphonische Idee, so bieten sie, wie alle grösseren Werke Rheinberger's, mancherlei Anregendes und Interessantes; im Allgemeinen steht die technisch-künstlerische Verarbeitung des Gedankenmaterials über dem Werth dieses letzteren, und die im Einzelnen hervorstechenden Partien sind mehr das reflectirte Ergebniss jener, als der unmittelbare Ausfluss aus dem lebendigen Quell bedeutsamer musikalischer Erfindung. Der erste Satz, Allegro, Cdur, ₵, welcher allein mehr als die Hälfte der Seitenzahl des ganzen Werkes einnimmt, hat in der Anlage des Ganzen wie in der Ausführung im Einzelnen wohl jenen Zug der Breite der Entwickelung, welche den Componisten veranlasst haben mag, das Werk als „symphonisches" zu bezeichnen; was ihm aber in dieser Beziehung fehlt, ist die Gleichartigkeit in der symphonischen Physiognomie der einzelnen Themen und Motive. Dies gilt ganz besonders von dem zweiten Hauptthema, welches wir hier zur Vergleichung in dieser Beziehung mit dem ersten Hauptthema hinsetzen:



Wer erkennt nicht den völlig ungleichartigen Charakter dieser zwei Themen! Dort eine formell geschlossene und materiell erfüllte Melodie, wie sie der symphonischen Idee entspricht, hier ein unbestimmtes Tonspiel ohne materiellen musikalischen Gehalt, welches den Charakter der Etude oder eines ähnlichen Tonstückes von mehr formaler Tendenz zeigt. Dieser etudenmässige Charakter unterbricht die sonstige symphonische Anlage des Satzes, so oft dieses Motiv angeschlagen wird, was ausser bei der Einführung als zweites Hauptthema und der entsprechenden Wiederholung im zweiten Theil auch noch zu Anfang des letzteren und zwar jedes Mal in sehr breiter Ausführung stattfindet. Diese ungleichartige, vom symphonischen Standpuncte aus widerspruchsvolle stilistische Haltung tritt am fühlbarsten im letztgenannten Falle hervor, insofern die sich daranschliessende weitere Entfaltung des Durchführungssatzes, welche wohl die gelungenste Partie des ganzen Satzes ist, einen schneidenden Gegensatz bildet. Wenn wir noch eine Bemerkung in Bezug auf diesen ersten Satz machen dürfen, so betrifft dieselbe

den Anfang desselben: Die unter A angeführten vier Takte werden mit einer kleinen Steigerung am Schluss

wiederholt, und dann beginnt sofort eine Verarbeitung des mit a bezeichneten Motives. Das ist nach unserer Ansicht eine zu flüchtige Exposition eines symphonischen Hauptgedankens.

Bei den folgenden Sätzen können wir uns kürzer fassen. Der zweite Satz ist ein kurzes Menuett (Allegro, A moll), welches in der Vielheit und Mannichfaltigkeit der Motive einen etwas buntscheckigen Eindruck macht; dann folgt ein „Intermezzo" (Largo molto, F dur, $^2/_4$), welches keinen selbständigen Satz, sondern nur eine Ueberleitung zum Finale bildet. Wir bedauern dieses, denn die edle Haltung, der gesangvolle Charakter der Hauptmelodie kennzeichnen dieselbe als ein geeignetes Material zu einem ausgeführten symphonischen Adagio. Mit einem Halbschluss in der Dominant-Harmonie zu A moll führt der Componist uns in grellem Contrast in das Finale alla Tarantella (Vivo, A moll, $^2/_4$) über, einen Satz, mit dem wir uns weniger befreunden können, zumal als Schlusssatz des ganzen Werkes; die vielgestaltige, charakteristisch ungleichartige Mannichfaltigkeit der Motive raubt ihm den einheitlichen Zug, und selbst die formelle Verarbeitung ist nicht frei von Zerstückelung und Stockungen im Flusse der Tonbewegung. Als selbständiges Charakterstück würde dasselbe bei den mancherlei interessanten Einzelnheiten eine bessere Wirkung machen. Ueber das Verhältniss der Tonart (A moll) haben wir uns bereits oben ausgesprochen.

A. Maczewski.

Biographisches.

Gustav Walter.

(Mit Portrait.)

Als einer der trefflichsten lyrischen Tenöre der Gegenwart ist jedenfalls der k. k. Kammersänger und das Mitglied des Wiener Hofoperntheaters G. Walter zu bezeichnen, dessen Organ sich sowohl durch angeborene Weichheit und Klangschönheit, als auch durch die ihm anerzogenen Vorzüge einer reinen Intonation, gesunden Tonbildung und seltenen Ausgeglichenheit der Stimmlagen auszeichnet, mit welchen Eigenschaften Walter einen wirklich künstlerischen Vortrag zu verbinden weiss. — Wir glauben daher nur unsere Schuldigkeit zu thun, wenn wir unseren Lesern auch von diesem hervorragenden Bühnenkünstler, welcher in neuester Zeit durch ein von glänzendem Erfolge begleitetes Gastspiel in Berlin sein Andenken in Norddeutschland nachdrücklich wieder einmal aufgefrischt hat, eine kurze Lebensskizze in Folgendem geben.

Gustav Walter, zu Bilin in Böhmen in der Mitte der dreissiger Jahre geboren, erregte schon während seiner ersten Anwesenheit in Prag, wo er sich anfangs dem technischen Fach widmen wollte, Aufmerksamkeit wegen seiner sympathischen Stimme, die er in seiner beiläufigen Eigenschaft als Sängerknabe in St. Loretto bereits in Ausführung grösserer Solos zur Geltung zu bringen wusste. Später als Zuckerkocher in einer Zuckerfabrik in Bilin in Thätigkeit, gelangte seine musikalische, resp. gesangliche Befähigung zur Kenntniss des kunstverständigen Pfarrers Prohaska, welcher ihm entschieden zur Wahl der Künstlerlaufbahn rieth und schliesslich auch der Eltern Zustimmung zu dieser zu erhalten verstand. Walter kam demnach 1853 nach Prag unter die ausgezeichnete Leitung des dortigen Conservatoriumsprofessor Franz Vogl, dem er hauptsächlich seine gute künstlerische Grundlage verdankt. In Prag erregte der junge Künstler zunächst als Liedersänger in Aufführungen der Sophien-Akademie Aufsehen, und sein erstes Debut als Opernsänger machte er in einer Privataufführung von Donizetti's „Lucia von Lammermoor", welche von Schülern Vogl's in einem Gasthof veranstaltet wurde und die ihm sein erstes Engagement mit sechzig Gulden Gage nach Brünn vermittelte. Auch hier debutirte Walter in der genannten Oper, wenn auch ohne Erfolg. Seines Bleibens in Brünn war nicht lange, denn schon das folgende Jahr, nachdem Fr. Csillag den damaligen Director des Hofoperntheaters in Wien, Cornet, auf das ihr bei einem Zusammenwirken mit Walter bekannt gewordene anmuthige Organ dieses Brünner Bühnenkünstlers aufmerksam gemacht hatte, folgte er dem Engagement nach der österreichischen Hauptstadt, deren Hofbühne er nun bereits fünfzehn Jahre als Zierde angehört. In der ersten Zeit seiner dortigen Stellung ausschliesslich das lyrische Fach vertretend, hat sich sein Repertoire seitdem auf eigentliche Heldentenor-Rollen ausgedehnt, wenn auch trotzdem lyrische Partien, so Tamino, Ottavio, aus neuester Zeit Walther von Stolzing, seinem Naturell ausgesprochen besser anpassen. Eigentlich noch grösserer Anerkennung von Seiten des Wiener Publicums geniesst Walter als Liedersänger, natürlich auch hier besonders in Hinblick auf in ihrer Stimmung weich und zart sich gebende Liedperlen; so sind es darunter vorzüglich die Gaben Schubert's und Schumann's, denen sein Vortrag in vollendeter Weise gerecht wird. Nicht mindere Würdigung findet Walter bei Betheiligung an Oratorienaufführungen und weiss er z. B. in der Johannes-Passion alle Herzen sich mit seinem rührenden Gesang zu gewinnen. Kein Wunder deshalb, dass der treffliche Sänger schon aller Orten dauernde sowie vorübergehende Engagements angeboten erhielt; Wien ist es bis jetzt gelungen, sich diese Stütze ihrer Hofoper zu erhalten, und wird sich dies wohl auch in Zukunft angelegen sein lassen.

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

London.

Wohl keine Stadt der Welt kann sich mit London in musikalischer Hinsicht nur annähernd vergleichen, was die Anzahl der Concerte und das Quantum des in ihnen Vorgeführten angeht. Es ist in dieser Hinsicht wie in dem ungeheuren Complexe seiner Häusermassen und dem wimmelnden Menschenschwarm, der sie bevölkert, allein sich selbst gleich. Und doch ist es schwierig, aus dem Reichthum des in jedem Jahre zu Gehör Gebrachten hinreichendes Material zu einem interesseerregenden Musikbriefe zu sichten. Da ist in jeder Saison die italienische, in dieser sogar zwei italienische Opern, da sind die Monday-Popular-Concerts mit ihren classischen aber abwechselungslosen, die Crystal-Palace-Concerts mit ihrem schon mannichfaltigeren und stets gediegenen Programme, da sind die Philharmonic und New Philharmonic und verschiedene andere Societies, da sind endlich die Künstler aus aller Herren Ländern mit ihren Einzelconcerten, und nichtsdestoweniger gibt es in all diesem Ueberfluss und Treiben nur wenige vereinzelte Puncte, auf denen das Auge oder vielmehr das zermarterte Ohr mit einigem Behagen ruhen könnte. Sie sehen, dass eine eingehende Berichterstattung über das gesammte Londoner Musiktreiben ebensowenig möglich wie in den meisten Fällen lohnend wäre. Ich muss mich darauf beschränken, Sie auf die leider nicht zu häufigen Fälle aufmerksam zu machen, wo durch Berücksichtigung vorzüglich moderner Werke das Anstreben zu rüstigem Fortschritte bethätigt wird. Als äusserst erfreuliches Zeichen der Zeit in diesem Sinne begrüssten wir das vor Kurzem stattgehabte siebente jährliche Concert oder, wie man es bezeichnender nennen könnte, das Liszt-Concert des Hrn. Walter Bache. Dasselbe war fast ausschliesslich den Werken des erstgenannten Meisters gewidmet und würde schon durch diese Eigenschaft auf einen hervorragenden Platz unter den interessantesten Vorführungen der Saison Anspruch erheben dürfen. Die Aufführung begann mit Gluck's „Iphigenie in Aulis" in der durch Wagner's genialen Schluss für den Concertsaal umgeschaffenen Form. Die erste der zu Gehör gebrachten grösseren Compositionen war Liszt's Clavierconcert in Es, vorgetragen von dem Concertgeber. Hr. Bache ist ein Schüler Liszt's und einer der wenigen englischen Künstler, welchen die Intentionen der modernen deutschen Richtung völlig in Fleisch und Blut übergegangen sind. Anschlag und Technik verleugneten nicht den verständnissvollen und würdigen Schüler des grössten Pianofortemeisters, und liess sich die Ausführung im Ganzen als tadellos und hohen Lobes würdig bezeichnen. Das Cantabile des Adagio hätte vielleicht etwas zarter und duftiger genommen werden können, während die Bravourstellen im Allegro marziale, durchweg mit Feuer und Energie ausgeführt, zur trefflichen Wirkung kamen. Das Werk selbst darf ich wohl als Ihren Lesern genugsam bekannt voraussetzen. Hier machte dasselbe mit seinem brillanten Clavierpart, der rauschenden Instrumentation und der besonders im Adagio stark an Chopin anklingenden gefälligen, fast populären Bildung der Motive den günstigsten Eindruck. Das Publicum hatte offenbar viel wildere, ungewohntere Klänge erwartet und war angenehm überrascht, was man ihm in der Presse stets als abstrus und nur aussergewöhnlichen Intelligenzen zugänglich geschildert hatte, so nahe dem Bereich des eigenen Verständnisses und Genusses zu finden. Man ist hier und, wie ich glaube, zu einem gewissen Grade in Deutschland gewohnt, die Liszt'sche Musik in theoretischer und praktischer Beziehung mit Wagner's neugestaltenden Thaten und Lehren gänzlich zu identificiren. Nichts, scheint mir, kann falscher sein. Liszt's Melodienbildung als solche hat sich, vielleicht die letzten Werke ausgenommen, nie von den Einflüssen der französischen und deutschen Romantik, sowie zu einem gewissen Grade der italienischen Oper freizumachen gewusst, und die Idee seiner Programm-Symphonien scheint in der That mit den Tendenzen Berlioz' und Schumann's in viel näherer Wahlverwandtschaft zu stehen, wie mit den keuschen, gewaltigen Weisen des grossen Dramatikers. Das oben Gesagte findet in vollem Maasse auf Liszt's symphonische Dichtung „Les Préludes" Anwendung, welche die pièce de resistance des Bache'schen Concertes bildete. Dieselbe ist bekanntlich durch eine Stelle in Lamartine's „Méditations" hervorgerufen, welche sich zu einer musikalischen Auslegung allerdings vorzüglich eignete und in gewissem Sinne selbst die vier Sätze der orthodoxen Symphonie anzudeuten schien: Erste Liebe — Enttäuschung — Trost in der Einsamkeit des Landlebens — Erwachen zu neuem, höherem Wirken. Der Vorzug auch dieses Werkes besteht mehr in der glänzenden Instrumentation und der Feinheit der poetischen und musikalischen Effecte, als in der Erfindung, wie denn überhaupt melodische Gestaltungskraft nicht als die glänzendste Seite der Liszt'schen Musik erscheint. Manche der Motive möchte man versucht sein, Gounod oder irgend einem der modernen französischen Romantiker zuzuschreiben; was aber weder dieser noch kaum irgend ein anderer lebender Componist hätte erreichen können, ist Liszt's geniale Conception der poetischen Idee in ihrer Gesammtheit. Die Steigerung der Leidenschaft, wie sie vom Dichter angedeutet ist, hat der Musiker durch die Mittel seiner Kunst wiedergegeben und ihre intensive Wirkung gesteigert und idealisirt, in einer Weise, welche sein Werk als die That des Genies in unzweideutigster Weise documentirt. — Das Orchester hielt sich unter der abwechselnden Leitung der HH. Bache und Dannreuther vortrefflich, besonders wenn man in Erwägung zieht, welche Schwierigkeiten in den völlig neuen Werken, und zwar mit nur einer Probe, zu überwinden waren. Das Publicum nahm beide Liszt'sche Compositionen mit reger Empfänglichkeit entgegen, und der laute Beifall am Schlusse bethätigte wiederum die lebhafte Sympathie, welcher die moderne deutsche Musik bei dem intelligenteren Theile der Hörer in London stets gewiss sein darf. — Im Gegensatze zu dieser erfreulichen Erscheinung sei erwähnt, dass Hr. Arditi sich bemüssigt fand, in seinem diesjährigen Monstreconcert eine, wie er es euphemistisch genannt hat, „Selection" aus Wagner's „Lohengrin" vorzuführen. Sie können sich die Marter vorstellen, diese Musik voll übersinnlichster Schönheit nach Weise eines gewöhnlichen Potpourri in Fetzen gehackt, in möglichster Scheusslichkeit der Ausführung, anhören zu müssen. Noch dazu war dieselbe eingeblockt in eine unendliche Reihe italienischer, russischer, englischer und spanischer Arien, Salonpiècen und anderer Schrecknisse, wie sie die sechsstündige Folter eines fashionablen Londoner Concertes auszumachen pflegen. Nach der Weise, wie Arditi im vorigen Jahre den „Fliegenden Holländer" dirigirte, hätte man wohl etwas Besseres erwarten dürfen. Diese und nur diese Oper wird in gegenwärtiger Saison unter der Leitung Costa's abermals in Drury Lane zur Aufführung kommen.

Dr. Franz Hüffer.

New-York.

Das wichtigste musikalische Ereigniss, welches sich hier seit meiner letzten Correspondenz zugetragen hat, ist unstreitig das Debut des Dr. Leopold Damrosch. Das Concert, welches dieser Herr zum ersten Male dem Publicum New-Yorks vorführte, war ein zu diesem Zwecke vom Arion, dem Verein, auf dessen Einladung er zu uns herübergekommen ist, veranstaltetes. Dr. Damrosch war dadurch Gelegenheit gegeben, an diesem Abend in seiner Eigenschaft als Dirigent, Componist und Violinist vor die Oeffentlichkeit zu treten. Das von demselben zusammengestellte Programm war in jeder Hinsicht interessant. Eröffnet wurde das Concert durch die Sinfonia eroica von Beethoven, dann folgten zwei Lieder von Schumann und Schubert (vom Männerchor des Arion vorgetragen), das Violinconcert von Mendelssohn (gespielt von Dr. Damrosch), Festouverture und zwei Lieder für Männerchor von demselben und schliesslich „Faust"-Ouverture von Rich. Wagner. Der Erfolg, den der verehrte Debutant als Dirigent und Componist erzielte, war ein durchgreifender, der seines Violinspiels ein wahrhaft grossartiger. Hr. Dr. Damrosch ist wohl der gediegenste Violinist, welchen wir bis jetzt hier gehabt. Vieuxtemps übertrifft ihn vielleicht als Effectspieler um Vieles; was jedoch gediegenes, im edelsten Sinne künstlerisches Spiel und durchdachte Wiedergabe grosser Meisterwerke anlangt, steht er meiner Meinung nach weit hinter Dr. Damrosch zurück. Ich glaube kaum, dass dieser Künstler je auf Effect spielt; bis jetzt wenigstens war jede von ihm hier gespielte Note Gold

Sein Erfolg als Dirigent hat entschieden unseren, natürlich sehr gespannten Erwartungen entsprochen, und der Erfolg als solcher muss auch den seinigen genügt haben, denn einige unserer bedeutendsten Zeitungen sagten geradezu, so sei die „Eroica“ hier noch nicht zu Gehör gebracht worden, und der Referent unseres auf musikalischem Gebiete augenblicklich gediegensten englischen Blattes, der „Tribüne“, behauptete, dass ihm bei dieser Aufführung einige früher nie ganz verstandene Stellen des Werkes zum ersten Male vollständig klar geworden seien. Was den Componisten Damrosch betrifft, so getraue ich mir jetzt noch kein definitives Urtheil über dessen Talent abzugeben.



Gustav Walter.

Das letzte Concert der Philharmonie hat nun auch stattgefunden. Das Programm war, was die Orchesternummern anbelangt, „schwach“. Die neue Symphonie von Raff „Im Walde“ war zur ersten Aufführung bestimmt, konnte aber, da Partitur und Stimmen hier nicht rechtzeitig genug anlangten, nicht gemacht werden, und wurde dafür die Schottische Symphonie von Mendelssohn substituirt. Die zweite Nummer des Programmes war Scene und Arie aus dem „Freischütz“, gesungen von Frl. Marie Krebs, der Pianistin. Das Resumé ihrer Leistung lässt sich vielleicht am kürzesten in folgenden Worten zusammenfassen: ziemlich viel Stimme, ziemlich viel Schule, gar keine Wärme und sehr grosse Angst. Wäre irgend eine unbekannte Sängerin mit dieser Leistung vor das Publicum getreten, so würde sie wahrscheinlich eine günstige Aufnahme, eine wohlwollende Kritik gefunden haben, so aber wurde sie von der hiesigen Presse mehr als verdient getadelt. Die nächste Nummer war Beethoven's Violinconcert, vorgetragen von Hrn. Dr. Damrosch. Der Künstler übertraf alle Erwartungen, und der Erfolg war fast beispiellos. Hr. Dr. Damrosch hat einen so durchschlagenden Success gehabt, wie er, in neuerer Zeit wenigstens, hier noch nicht vorgekommen ist. Er hat sich auch in Folge dessen entschlossen, hier zu bleiben und seine Stellung in Breslau aufzugeben. Die nach diesem musikalischen Genuss folgende „Novität“ war die „Idomeneo“-Ouverture. Die Schlussnummer des Concertes bildete der „Carneval romain“ von Berlioz. Das Werk ist auch nichts weniger

als neu und daher wohl nicht weiter eingehend zu betrachten. Das Orchester war im Allgemeinen gut, hielt sich jedoch in seinen Leistungen nicht auf der Höhe solcher in voriger Saison.

Das letzte grössere Orchesterconcert war dasjenige von Frl. Anna Mehlig unter Mitwirkung des Theodor Thomas'schen Orchesters. Dasselbe war ein pecuniärer Erfolg. Frl. Mehlig spielte Mendelssohn's G moll-Concert, Rhapsodie hongroise von Liszt und Polonaise von Weber in der Liszt'schen Bearbeitung. Da die Sachen alle von ihr oft vorgetragen — wie auch diejenigen, welche das Orchester spielte, mit Ausnahme der Einleitung zu „Loreley" von Bruch — und die Dame in diesen Blättern schon mehrfach besprochen wurde, genüge es zu constatiren, dass dieselbe wie immer „vorzüglich" spielte und reichen Beifall erntete.

Der Violinist Ole Bull gab am nächsten Tage ein grosses Concert in der Akademie, welches anständig besucht gewesen sein soll. Der an dem Abende debutirende Concertflügel, eine Erfindung des alten Künstlers, soll sich nicht als eine glückliche bewährt haben.

Schliesslich will ich noch bemerken, dass die Deutsche Oper ihre Thätigkeit eingestellt und eine jämmerliche italienische Operntruppe, theils von Havanna importirt, theils aus einigen hier lebenden ausgedienten Sängern recrutirt, die ihrige begonnen, und — zur Schande des hiesigen fashionablen Opernpublicums sei es gesagt — mit Erfolg begonnen hat. Der Capellmeister dieser Gesellschaft, Signor Nicolas, wird von der hiesigen Presse als ein „dirigirendes Curiosum" bezeichnet, die besten Orchestermusiker sollen unter seiner Leitung nicht im Stande sein, den „Trovatore" zu spielen, dessen Orchesterpart, wie man sich zuflüstert, die Instrumente der hiesigen Musiker ohne menschliche Beihilfe zu spielen fähig sind, — so oft ist er hier abgeleiert.

Hugo Bussmeyer.

Kürzere Correspondenzen.

Breslau, 7. Juni. Zum Besten des Baues eines Schulhauses für die Kleinkinderbewahranstalt in Lehmgruben fand gestern Abend in der St. Elisabethkirche ein von Hrn. Cantor Thoma arrangirtes und geleitetes Concert statt, welches in seinem Verlaufe Orgelvorträge, sowie Solo- und Chorgesänge bot. Die ersteren hatte Hr. Musikdirector A. Fischer übernommen, der sich durch treffliche Wiedergabe der A moll-Fuge mit vorausgehendem Präludium von Joh. Seb. Bach, sowie zweier eigener Compositionen (eines Präludiums und einer Toccata in G moll) in der anerkennenswerthesten Weise seiner Aufgabe entledigte. An Chorgesängen wurden u. A. zu Gehör gebracht eine Motette von M. Hauptmann, das „Pater noster" von Meyerbeer und ein Psalm von R. Thoma. Die Ausführung genannter Stücke durch den Kirchenchor zu St. Elisabeth legte Zeugniss ab von dem regen und erfolgreichen Streben des Vereins und von der Tüchtigkeit seines Dirigenten, des Hrn. Thoma. An der Wiedergabe der Sologesänge betheiligten sich die Damen von Carina, Buchta und Lüstner und Hr. Torrige. Frl. von Carina wusste namentlich in dem „Ave Maria" von Gounod ihre klangvolle Stimme schön zu entfalten, hatte jedoch auch in der Arie mit vorausgehendem Recitativ aus dem Oratorium „Moses" von R. Thoma wohlgelungene Momente. Hr. Torrige trug eine Tenorarie aus Mendelssohn's „Paulus" und in Verbindung mit den Damen Buchta (Sopran) und Lüstner (Alt) ein Terzett von R. Thoma vor. Als eine der wirkungsvollsten Nummern des Concertes möchten wir den schon oben genannten 13. Psalm für Tenorsolo und Chor von R. Thoma bezeichnen, der unseres Wissens hier zum ersten Mal aufgeführt worden ist. Das Tenorsolo wurde von Hrn. Torrige verständnissvoll interpretirt. Der pecuniäre Ertrag des Concertes dürfte übrigens ein sehr günstiger gewesen sein, denn die weiten Räume der St. Elisabethkirche waren fast ganz mit Hörern gefüllt.

1—p.

Dresden. Begreiflicherweise ist concertalisch wenig oder Nichts zu berichten, etwa mit Ausnahme einer von Frl. A. Götze gegebenen wohlthätigen Soirée. Interessant war bei dem übrigens nur halböffentlichen Unternehmen die Vorführung dreier Lieder mit lebenden Bildern von Rietz, Meinardus („An den Wassern Babylons") und Liszt (dessen prächtiger „Zigeuner" nach Lenau). — Der Gesangverein „Orpheus" verschob sein Stiftungsfest des schlechten Wetters wegen. — Der Tonkünstlerverein veröffentlichte den Bericht des Vereinsjahres 1870—71. Uebungsabende hielt man 12, Concerte 4 ab; ausserdem am 22. Dec. v. J eine Beethoven-Feier. Ordentliche Mitglieder zählt der Verein 154, ausserordentliche 82, Ehrenmitglieder 13. „Zum ersten Mal" erschienen in den Programmen Werke von: Ph. E. Bach, Händel, Mozart, Naumann, Siering, Berthold, Geminiani, Hiller, Kiel, Raff, Reinecke, Rietz, Seiss, Taubert, Vieting-Noff und Wolfermann: eine Auswahl, die eine taktvolle Mitte zwischen ausschliesslich alten und modernen Autoren bekundet. Das Interesse an dem Verein ist in steter Zunahme, und der Beitritt bietet ernsteren Kunstfreunden so viel fördernde Genüsse, dass die (passive) Mitgliedschaft hierselbst zum musikalisch guten Ton gehört. — Im Theater ist man bislang ohne Gastspiele fertig geworden, ein sonst schon im April verlassener Grundsatz. Der Besuch war trotzdem gut. Jetzt zog mit Frl. Aglaja Orgeni ein in höchster Beliebtheit stehender Gast bei uns ein. Die Gastgerichte waren zunächst „Lucia" und „Barbier". Jetzt reihte sich diesen der „Schwarze Domino" an. Der Schwerpunct in den Leistungen der Künstlerin liegt in der technischen Meisterschaft nicht allein, sondern darin, dass von ihr diese als Mittel zum Zweck angewandt wird. Es ist erstaunlich, diesen doch so selbstverständlichen Standpunct als einen besonderen erst hervorheben zu sollen. Und doch leider die moderne gesangsdramatische Kunst an so viel Halbfertigkeit einerseits und Personeneitelkeit andererseits, dass darüber die stil- und geistvolle Darstellung der tondichterischen Intentionen meist — vergessen wird. Bei der Orgeni ist dagegen ein leidenschaftliches Kunstinteresse vorhanden; sie singt nicht blos für x-tausend Thaler pro Jahr, sondern weil sie singen muss und ihr Naturell sie darauf hindrängt. Die von ihr vorgebrachten Auffassungen sind deshalb stets individuell und würden es selbst dann sein, wenn sie verfehlt wären. Mit reizender Anmuth und musterhafter Kehlfertigkeit gab sie die Angela im „Domino". An das Empfinden selten, an das tiefere Gefühl kaum je wendet sich die Filigranmusik Auber's, der hier völlig in seinem Elemente verbleibt; sie wendet sich an das — Gefallen. Hierin hält sie aber wesentliche ästhetisch schöne Grenzen inne. Dem deutschen Wesen liegt die scherzhafte Behandlung des Theateresprits sehr fern: Gefallen und Werth sind so verschieden wie Goldflitter und geprägtes echtes Gold. Wenn aber unverrückt die völlig einseitige Richtung des französischen Theatergeistes im Auge behalten wird und nicht aus dem äusserlichen Gefallen eine reservatio mentalis hergeleitet wird, die bis zur Verhöhnung des deutschen Theatergedankens, geführt hat, so ist ein Schade aus dieser Musik nicht zu fürchten. Frl. Orgeni ist lange in Frankreich gewesen und hat sich vollkommen die leichte, graziöse Behandlung dieser Musik angeeignet. Frl. Pichler, Hr. v. Witt, Hr. Dettmer und Hr. Scaria hatten die übrigen Rollen inne, und die Oper gelang trefflich im Geist ihres Schöpfers. Wer ernster nachdenkt, muss — beiläufig bemerkt — schaudern über den unsittlichen Zündstoff in dem Sujet. Und so lange in Paris über „nationales Unglück" gesprochen, keineswegs aber der Urgrund desselben in der Lockerung der sittlichen Disciplin gesucht wird, wird es schwerlich drüben besser werden. Das ist so, seit man an die Stelle des künstlerischen Idealismus das frivole Spiel mit dem „Piquanten" gesetzt hat. Und es ist für Deutschland ein Glück, dass nicht nur sein erstes dramatisches Genie — Rich. Wagner — gerade jetzt die Grundunterschiede in den künstlerischen Prämissen scharf und klar darlegt*), sondern dass ziemlich überall, auch in gegnerischen Kreisen, den Wagner'schen Ausführungen zugestimmt wird. — Die „Vestalin" ist, vermuthlich bis zur Rückkehr der Frau Kainz-Prause, zurückgestellt. Mit Frl. Zimmermann ist „Euryanthe" geplant. Hoffentlich folgt dann der „Fliegende Holländer". — Eine würdige Feier beging am 8. Juni der Polytechniker-Gesangverein „Erato" im Saale des Gewerbehauses — sein 10jähriges Stiftungsfest, mit Einweihung des Vereinsbanners verbunden. Von Otto Singer, zur Zeit in New-York, mit besonderer Hingebung gepflegt, hat der Verein eine beträchtliche Tüchtigkeit erworben und namentlich sich seine

*) Richard Wagner, „Ueber die Bestimmung der Oper".

musikalisch-fortschrittliche Richtung bewahrt. Das Concert enthielt die von dem jetzigen Liedermeister des Vereins, Hrn. Hoforganist Kretschmer, componirte „Pilgerfahrt nach dem gelobten Lande" (Gedicht von Waldow). Von der kgl. Hofopernsängerin Frl. Lehn, Hrn. Kirchensänger Tempesta und einigen Mitgliedern der Liedertafel trefflich ausgeführt, bekundete die Composition zwar wie frühere Arbeiten K.'s den Einfluss R. Wagner's; doch wies sie fortgeschrittene Selbstheit des Autors auf und machte einen durchgreifend günstigen Eindruck. L. H.

Elbing. Seit Mitte April gastirte bis gegen Ende Mai die Danziger Operngesellschaft bei uns und im Allgemeinen mit ziemlichem Erfolg. Unter dem Personal verdienen besondere Erwähnung die Damen Krüger, Haupt, Bussenius und die HH. Rübsam, Niering, Polard und Brunner. Dass der Chor (Miniatur-Ausgabe!) vollständig unzurechnungsfähig war, wollen wir besser — verschweigen. Trotzdem gelangten u. A. zur Aufführung: „Die Hugenotten", „Lohengrin", „Afrikanerin" etc. etc. Auf das „Wie?" näher einzugehen, möchte jedoch zu viel Raum erfordern — daher sei uns nur über Einiges ein Wörtchen erlaubt. Wir besuchten im Ganzen vier Vorstellungen, und zwar hörten wir die „Hugenotten", „Barbier von Sevilla", „Lohengrin" und zwei Operetten von Offenbach und Suppé. Da wars denn die italienische Oper, die wirklich befriedigend und glatt gegeben wurde. Frl. Haupt zumal agirte als Rosine in jeder Beziehung lobenswerth. Ihre Stimme ist klein und leider gerade in der Mittellage ungeheuer matt, fast klanglos, aber sehr gut gebildet. Die Coloraturen gelangen ihr alle so trefflich, dass die Sängerin sofort allseitige Sympathie fand. Eine recht zufriedenstellende Leistung war ferner die des Hrn. Rübsam. Trotz seiner bedeutenden Corpulenz brachte er den behenden Hans Ueberall „Figaro" zur möglichsten Geltung. Hr. R. ist ein routinirter Sänger und Spieler und besitzt eine colossale, voluminöse Stimme, die viel Klang hat und nur durch ein gar zu häufiges, mitunter widerwärtiges Tremuliren bedenklich leidet. Die Operetten „Urlaub nach dem Zapfenstreich" und „Schöne Galathea" hörten wir mit an, weil in denselben Frau Lang-Ratthey auftrat, die als Soubrette viel Ruf hat. Sie zeigte durch ihr Gastspiel, dass derselbe ein vollständig gerechtfertigter war, und blieb nur zu bedauern, dass die übrigen Mitwirkenden des Abends mehr oder weniger zu schwach für ihre Rollen waren. Die Aufführung der „Hugenotten" war die erste, die wir von den Danziger Gästen hörten und zugleich die unbefriedigendste. Ein Frl. v. Vogel sang die Margarethe mit einer unvergleichlichen Nonchalance. Coquett im Spiel, noch coquetter in ihrem zweifelhaften Gesang, wirkte sie als Königsschweester geradezu komisch. Sehr wacker und mit Verständniss sang und spielte Frl. Bussenius dagegen als Valentine, besonders in dem grossen Duett mit Raoul (Act 4). Der Vertreter des letzteren, Hr. Brunner, gehört zu denen, die mehr wollen als können. Sein mittelmässiger, forcirter Gesang reicht nicht hin, um seine Spielarmuth einigermaassen zu decken, und so kommt man bei seinen Leistungen nie zu wirklichem Genuss. Der zweite Tenorist, Hr. Polard, hat zwar auch kein Spieltalent und muss sich beim Singen unangenehm anstrengen, seine Stimme ist aber viel wohltönender und ausgibiger, was er als hugenottischer Soldat (und später als Almaviva) hinreichend documentirte. Den Marcel sang Hr. Niering. Sein Bass ist kräftig und durchdringend, ihm fehlt aber der nöthige Schmelz, wie man zu sagen pflegt. — Nach alledem können Sie sich wohl denken, wie die „Hugenotten" hier gegeben wurden. Sollen wir Ihnen jetzt noch über die erste „Lohengrin"-Vorstellung berichten? Bitte, bitte! erlassen Sie uns das. Es wäre viel darüber zu sagen, ebenso wenig Erquickliches, dass es besser ist, den Mantel des Schweigens darüber zu decken. Zwar brauchen wir an diesem Orte nicht zu befürchten, was in Elbing geschah. Wir waren nämlich gebeten worden, über einige Vorstellungen in einem Localblatt zu referiren und thaten dies auch sehr gern und nach Pflicht und Gewissen, vor Allem der Wahrheit gemäss. Nach der ersten Aufführung des „Lohengrin" sagten wir u. A.: „Auch Frl. Bussenius wusste die „Elsa" nicht würdig genug zu vertreten, scheint noch nicht recht in das Wesen dieser hochtragischen Rolle eingedrungen zu sein. Dass sie die Kraft und das Zeug dazu hat, ist am Ende weniger zu bezweifeln — einzelne Momente gelangen ihr ganz trefflich; — Angewohnheiten jedoch, wie das öftere Auslaufenlassen bestimmter Worte und Töne in ein merkwürdiges a (z. B. „geb ich ihm, was ich — a — bin") lassen sich mit dem echten, rein weiblichen Wesen der unschuldig leidenden Elsa nie vereinbaren. Wenn Frl. B. dieser und anderer ähnlicher Incorrectheiten sich entwöhnen könnte und es ihr möglich wäre, ihre Stimme insoweit mehr in die Gewalt zu bekommen, dass sie nicht, wie es mitunter geschah, in den sogenannten Spirlopernton umschlägt, so würde bei der entschieden dramatischen Befähigung der Actrice ihre „Elsa" eine ungemein achtungswerthere und nicht gar zu hohe Ansprüche hinreichend befriedigende Leistung werden." — — — Wir glaubten Dankes werth zu sein, eine an und für sich ganz respectable Sängerin auf einige ihr anhaftende Fehler aufmerksam gemacht zu haben — gewisse Leute fanden es aber unerhört, dass wir es gewagt und die nackte Wahrheit gesagt hatten. Nach mehr denn vier Wochen seit dem Erscheinen unseres Berichtes bringt das Localblatt ein „verspätetes" (famos!) „Eingesandt", in welchem über erwähnten Passus gesagt wird, eine „wehrlose" Dame wäre dadurch öffentlich grundlos „verunglimpft" (!!) und ihre Leistung dadurch in den „Schmutz" (!!!) gezogen worden. Eine wehrlose Dame! Ist das nicht rührend? Hätte nur der tapfre Ritter derselben die Macht, wir glauben, er würde ihr ein Patent ausstellen, demzufolge jedes geringste Wort eines selbst wohlgemeinten und nur zu gerechtfertigten Tadels über sie bei Todesstrafe verboten sei, wenn er dabei auch offenbaren sollte, dass er keinen „Funken" musikalischen Verstand besitzt. Und ist das einfache Aufmerksammachen auf irgend eine üble Angewohnheit eine Verunglimpfung? Bei Gott, diese Deutung ist reif für — ein Lexikon! Auf das „grundlose" etwas zu erwidern, wäre überflüssig; bei gewissen Leuten, besonders bei blinden Enthusiasten, ist ja die Wahrheit stets „grundlos". Aber dass durch ein einziges Wort über eine einzelne Sache die volle Leistung irgend Jemandes in den Schmutz (— verzeihen Sie uns den Ausdruck, aber der „feine Mann" gebraucht ihn in seinem betreffs der Zeit auf eine colossal schwere Geburt schliessen lassenden, ewig denkwürdigen Artikel mit besonderer Vorliebe! —) gezogen wird, das verdient jedenfalls weitere Verbreitung. Schade, dass der X., wie sich der kleine Schäker nennt, nicht Mitarbeiter an irgend einem musikalischen Blatt ist, dasselbe müsste zweifelsohne massenhafte Abonnenten finden. Doch genug. Sie meinen auch, dass nur eine veritable Midasseele solche Auslegungen ablagern kann, und da haben Sie Recht. Aber am Ende muss es auch solche Käuze geben, und in seinem kindlichen Vergnügen Jemand stören, ist nie hübsch. 7.

Halle, 21. Juni. Das gestern Abend im Saale der Volksschule von der unter Leitung des Hrn. Voretzsch stehenden Singakademie gegebene Concert (übrigens das erste dieses Institutes, welches wir hörten) hatte sich trotz der bereits sehr vorgerückten Jahreszeit eines guten Besuches zu erfreuen. Das Programm der Soirée enthielt Mozart's Fdur-Messe, zwei altböhmische Chorgesänge (bearbeitet von Prof. Riedel), Max Bruch's „Flucht der heiligen Familie", Mailied von Hauptmann, „Schön Rohtraut" von Schumann, eine Alt-Arie von J. S. Bach und ein Duett für Sopran und Alt aus „Flavio" von Händel. Im Ganzen vermag der einige vierzig, mit meist frischen Stimmen begabte Personen starke Chor eine ganz achtbare Klangfülle zu erzielen. Die Intonation war meist rein; am meisten detonirte der Sopran an verschiedenen Stellen der Messe und in dem zweiten der altböhmischen Chöre „Feldgesang der Taboriten". Die Ausführung der bewegteren Tonfiguren besonders in der Messe liess oft die nöthige Klarheit vermissen, namentlich waren die Alt-Passagen im „Osanna" ganz verschwommen. Soll auch nicht geleugnet werden, dass der Verein die vorzutragenden Stücke im Grossen und Ganzen ziemlich gut inne hatte, so ist doch andererseits nicht zu verkennen, dass er bezüglich künstlerischer Vortragsweise noch zu lernen hat. Unter letzterer verstehen wir vor Allem sorgfältigere Vertheilung von Licht und Schatten, schärfere Phrasirung und charakteristischeres Erfassen der wiederzugebenden jeweiligen Stimmung; so sang z. B. der Bass das „Kyrie" in der Messe mit so verdriesslichem Ton, dass der erzielte Eindruck der Stelle dem beabsichtigten diametral entgegenstand. Eine Hauptschuld an dem Missrathen einzelner Partien trifft den Dirigenten, der namentlich die lang-

samen Tempi viel zu unruhig hielt, während er sich gerade da entschieden vorzugehen scheute, wo es sich um energischere Compositionen handelte, wie in dem fast fanatisch-wilden „Feldgesang der Taboriten". Einen viel uneingeschränkteren Einfluss auf den Chor würde der Dirigent übrigens ausüben, wenn er — wie sonderbar, dies erst erwähnen zu müssen! — bei den Aufführungen sich ausschliesslich der Direction widmete und die Pianofortebegleitung einem besonderen Accompagnateur überliesse. Die Leistungen der Solisten wollen wir einfach übergehen und hiervon nur die junge Dame ausnehmen, welche die Altsoli der Messe und die Bach'sche Arie „Schlage doch, erwünschte Stunde" mit klangschöner, bereits gut ausgebildeter Stimme verständnissvoll vortrug. Der Vollständigkeit wegen constatiren wir noch, dass das (zur Wiederholung gelangende) „Mailied" von Hauptmann und „Schön Rohtraut" von Schumann nicht von dem ganzen Chor, sondern nur von vierfach besetztem Quartett ausgeführt wurden und ein äusserer Erfolg, wohl in Folge des grösstentheils aus Damen bestehenden Publicums, nur nach den letzten zwei Nummern sich zeigte. —x.

Stuttgart, 9. Juni. Obwohl die Concertsaison schon einige Zeit vorüber ist, werden Sie mir dennoch gestatten, Ihnen über die letzten Concerte derselben einige Notizen zu geben. Zuvörderst möchte ich der diesjährigen Prüfungsconcerte des hiesigen Musikconservatoriums gedenken. Es fanden deren vier statt — drei davon von den Zöglingen der Künstlerschule, eines ausschliesslich von solchen der Dilettantenschule gegeben — und zwar an den Nachmittagen des 14., 17., 18. und 19. April im Saale der Liederhalle unter sehr zahlreicher Betheiligung des Publicums. Die Resultate dieser Prüfungen waren brillanter, denn je, und legten in erhöhtem Grade das günstigste Zeugniss ab von dem Geiste, der in dieser Anstalt waltet und der das Lehrpersonal derselben beherrscht. Von jeher alle übrigen Lehrfächer überragend, nahm auch in den diesjährigen Prüfungen das Clavierspiel weitaus die erste Stelle ein. Als ganz vollendete Kunstleistungen sind namhaft zu machen die Ausführung des Weber'schen Concertstücks durch Hrn. Herrmann aus Atzenbach (Baden), des ersten Satzes aus dem Hummel'schen Amoll-Concert durch Frl. Schulz aus Hamburg, des Mendelssohn'schen Gmoll-Concertes durch Frl. Spearing aus Brighton, zweier Sätze aus dem Septett von Hummel durch Frl. Heim aus Rottweil, der Liszt'schen Edur-Polonaise durch Frau Berghof aus Paris. An diese künstlerisch vollendeten Leistungen schlossen sich ganz würdig an die Productionen der Damen Salomonson aus Manchester (2. und 3. Satz des Moscheles'schen Gmoll-Concertes), Fischer aus Freiburg (Concert in Dmoll von Mozart, 1. Satz), Nurick aus St. Petersburg (1. Satz des Bennet'schen Fmoll-Concertes), Finkenstädt aus Newport in Nordamerika (1. Satz des Beethoven'schen Cdur-Concertes), Dickson aus Edinburg (1. Satz des Mozart'schen Cdur-Concertes), Wyss aus Neuveville (Amoll-Rondo von Mozart), Walton aus London und Cheshire aus Clifton („Hommage à Handel" von Moscheles), Covers aus Landau, Hartmann aus Bruchhausen, Wicki aus Luzern, Bruckmann aus Nördlingen, Clossmann aus Frankenthal, Studer aus Winterthur, Kaupert aus Rolla, Reimer aus Bremen und Jung aus Darmstadt; sowie der HH. Vögeli du Bois aus Zürich (Esdur-Concert von Liszt), Meyer aus St. Gallen (Capriccio Op. 22 von Mendelssohn), Fehr aus Schwarzenbach in Hessen (3. und 4. Satz des Schumann'schen Esdur-Quintettes), Broughton aus Leeds, v. Mögling aus Esslingen und Glaus aus Zürich. Interessant und überraschend waren die Vorträge der achtjährigen Meta Hörner und der zehnjährigen Marie Warm. Namentlich berechtigt die Leistung der Letzteren zu grossen Hoffnungen. Als Clavierspieler und Componist zugleich trat Hr. Schuler aus Stuttgart in einem Concert auf, das viel Begabung und ein sehr eifriges Studium der Compositionslehre erkennen liess, und in dem sich Hr. Schuler zugleich — da es reich an Schwierigkeiten ist — als gediegener Clavierspieler zeigte. Ausser durch dieses Concert war das Fach der Composition nur noch vertreten durch zwei gefällige, fliessende Lieder von Richard Schütky und ein geistliches Lied für Frauenstimmen mit Streichinstrumenten und Pianoforte von Vögeli du Bois. Die Leistungen im Fache des Gesanges wurden dargelegt in ganz anerkennenswerther Weise durch die Damen Hartmann und Eckel aus Mainz, Podgorny aus St. Petersburg, Leudner und Simon aus Stuttgart, Bruckmann aus Nördlingen, sowie durch Hrn. Sittard aus Aachen. Das Fach des Violinspiels war leider durch nur einen, allerdings sehr guten Schüler — Hrn. Völlmar aus dem Haag — welcher Variationen von Rode mit schönem, reinem Ton und ganz sicherer Technik spielte, vertreten. Endlich sei noch des dramatisch-declamatorischen Vortrags der Damen Eckel und Podgorny, sowie der wirkungsvollen Ausführung des Fr. Lachner'schen Morgenliedes für Frauenstimmen mit Streichinstrumenten — von den Chorgesangschülerinnen vorgetragen — Erwähnung gethan. Die Leistungen der Dilettantenschule will ich nicht einzeln namhaft machen, sondern nur constatiren, dass dieselben ganz im Verhältniss zu jenen der Kunstschule waren, dass sogar etliche Productionen geradezu vorzüglich genannt zu werden verdienen. — Am 17. und 29. April fanden die letzten Soiréen für Kammermusik statt. In der ersten derselben kamen zur Aufführung: Streichquartett Op. 18, No. 3, von Beethoven, Claviertrio Op. 52 von Rubinstein, Streichquintett Op. 163 von Schubert. Die ausführenden Künstler waren die HH. Speidel, Singer, Wehrle, Wien, Krumbholz und Cabisius. Die letzte Soirée, von den HH. Pruckner, Singer und Krumbholz gegeben, brachte zu Gehör: Sonate für Piano und Violine von Beethoven und Claviertrio Op. 110 von Schumann; ausserdem spielten Pruckner 32 Variationen (Cmoll) von Beethoven, Singer „Abendlied" von Schumann, Scherzo von Linder, chromatische Etude von Moscheles, Ballade von L. Stark und Krumbholz ein Mendelssohn'sches Lied ohne Worte (!) und „Litanin" von Schubert. Die Ausführungen sämmtlicher Nummern beider Concerte waren tadellos, wofür auch die genannten Namen stets vollständige Garantie bieten. 6.

Weimar. Am 11. d. M. fand die Aufführung der „Legende von der heiligen Elisabeth" in hiesiger, von einheimischem und fremdem Publicum gedrängt voller Stadtkirche statt. — Hätte Franz Liszt nichts weiter als dieses Oratorium geschrieben, man müsste ihm zugestehen, dass er ein Componist von hoher Bedeutung ist, der den früher gethanen Ausspruch: „Liszt ist ein grosser Clavierspieler, aber das Componiren soll er sein lassen" durchaus Lügen straft. Die Musik zur „Legende von der heiligen Elisabeth" ist voll schöpferischen Geistes, voll pulsirender Lebenskraft, Lebenswärme und blühender Frische. Sicher entworfen, ist dieses Werk, namentlich durch die künstlerische Behandlung und Verwerthung eines ihm zu Grunde gelegten Hauptmotivs — gleichsam einer Verkörperung der heiligen Elisabeth — in abgerundetster Form, ohne Ringen und Mühen, mit meisterhafter Fertigkeit zu einem einheitlichen Ganzen aufgebaut, mit charakteristischer Wahrheit fein und sinnig aus- und durchgeführt und zum würdevollsten Abschluss gebracht. Melodisch, wie harmonisch gleich interessant, rhythmisch piquant, ist die Musik reizvoll und von einem ungeahnten Wohllaut, der Ohr und Herz, man möchte fast sagen, auch das Auge — denn der Text (von O. Roquette) sowohl, wie die Prägnanz des musikalischen Ausdrucks drängen unwillkürlich zu dem Verlangen nach einer dramatischen Darstellung — spannend gefesselt hält. Die Zeichnung der Elisabeth ist eine so sanges- und klangesduftige, dass wir uns gern zu den Gläubigen an ihr Heiligthum bekennen. Die Chöre, stimmungsvoll, wahr und tief empfunden, von wohlthuender Biegsamkeit und klanglicher Schönheit, sowie die mustergiltig instrumentirten Orchestersätze — keine hohlen Musikstücke in polyphonen Windungen, sondern mit festem Griff gemeisselte, scharfkantige, sprechende Tongebilde — sind von grosser und schlagender Wirkung. Wenngleich nun auch die Bemerkung nicht ungerechtfertigt erscheint, dass namentlich dem Schlusse zu sich gewisse Längen fühlbar machen, welche das angeregte Gefühl und die spannende Theilnahme des Hörers etwas abschwächen könnten, so geschieht hierdurch dennoch dem Ganzen kein wesentlicher Abbruch. — Die Aufführung war, gegenüber der allerdings bedenklichen Hauptprobe, dennoch eine befriedigende, wenn ihr auch die Ruhe fehlte, welche nur durch allseitige Sicherheit erreicht werden kann und die bei der Wiedergabe eines solchen Werkes, wo es sich nicht nur um das blosse „Gehen" handeln soll und darf, absolut nöthig ist. Dazu aber gehören eine entsprechende Anzahl Gesammtproben, gehört Las-

und Liebe der Betheiligten, Dinge, die namentlich bei Orchestermitgliedern, welche hauptsächlich die Güte des Capellmeisters nach der Kürze seiner Proben bemessen, schwachen Widerhall finden. Frau Dr. Merian-Genast sang die Elisabeth mit der ihr eigenen musikalischen Correctheit, jenem feinen Verständniss und Geschmack, welche für derartige künstlerische Aufgaben befähigen; nur wollen wir im Allgemeinen hinzufügen, dass dieser Partie eine weniger dunkle stimmliche Klangfarbe, wie eine durchweg einfach-edle, keusche Sangesweise am zusagendsten sein dürften. Hr. Kammersänger v. Milde (Landgraf Ludwig, Landgraf Hermann und Kaiser Friedrich), ein Musiker durch und durch (er spielte seiner Zeit sehr hübsch Violine und Violoncell) und Sänger, der mit jedem Takte und Tone in die angenehme Sicherheit seiner künstlerischen Fertigkeit versetzt, leistete, wie gewöhnlich, das Beste. Hofopernsängerin Frl. Formaneck, eine wohlbegabte Naturalistin, kann einer Partie, wie die der Landgräfin Sophie, nicht ganz gerecht werden, dazu fehlt ihr dasjenige, was auf musikalischer Bildung beruht, zunächst Sicherheit, rhythmische, wie die hieraus folgende declamatorische Schärfe, Präcision und Deutlichkeit in der Ausführung der Tonstufen. Hr. Stadtcantor Zech entledigte sich seiner Aufgabe als ungarischer Magnat und Seneschall, wenn ihm auch an Festigkeit des Tones das abgeht, was er an einer ihm eigenen Art von Sentimentalität zu viel besitzt, in ganz genügender Weise. Das beste Lob gebührt dem stattlichen Chorpersonale, zusammengesetzt aus der Singakademie, dem Seminarchore und dem Gesangvereine „Sängerkranz", deren Gesammtausbildung ein wesentliches Verdienst des Dirigenten des Concertes, des Hrn. Prof. Müller-Hartung, ist. Die Chöre waren mit grossem Fleisse einstudirt, in allen Vortragsschattirungen gleich gut, rein-, wohl- und zusammenklingend. Nicht ganz ein Gleiches lässt sich von den Instrumentalisten, vertreten durch die Hofcapelle, sagen, welche den Erwartungen nicht in der Weise entsprachen, wie man sie von einem solchen Kunstkörper zu hegen berechtigt ist, besonders was den numerischen Theil der Saiteninstrumente anlangt, welche der Volltönigkeit der Chöre gegenüber gar mager erschienen. Fünf erste, fünf zweite Violinen, zwei Violen, ein und ein halbes Violoncell, drei Bässe und statt der Harfe ein bösverstimmtes Pianino, durch dessen Eintritt sich das Rosenwunder — bei welchem Hauptmomente gerade der Klang der Harfe, womöglich in doppelter Besetzung, von schönster Wirkung ist — zu einer Ohrenverwunderung gestaltete, sind Thatsachen, die man sich in Weimar, am allerwenigsten Liszt gegenüber, nicht zu Schulden kommen lassen dürfte, die einen trüben Schatten auf die hiesigen Kunstzustände werfen, den vorhandenen Kunstsinn sehr in Zweifel ziehen und leider der Befürchtung Raum geben, dass Persönliches mehr Pflege findet, als Sachliches, dass man, einem On-dit zufolge, von jeher mehr Gewicht auf das persönliche Erscheinen Liszt's und dessen zeitweiliges Verbleiben hier gelegt hat, als auf seine künstlerischen Intentionen — sonst hätten wir längst ein Conservatorium für Musik, welches Liszt dauernd an Weimar gefesselt haben würde. Auf die etwaige Entgegnung aber, dass ja Liszt bei der Aufführung seines Oratoriums selbst zugegen gewesen sei und keine Einwendungen gemacht habe, darf bemerkt werden, wie wenig Liszt prätentiös ist in Bezug auf die Mittel zur Ausführung seiner eigenen Werke; er ist hierin sehr leutselig und begnügt sich auch mit der Mittelmässigkeit, der er immer noch Freundliches zu sagen weiss.

Concertumschau.

Baden-Baden. Den Curgästen wurden bis jetzt an Orchesterwerken durch die Capelle unter Leitung des Hrn. Koennemann geboten: Symphonien No. 1 von Beethoven und No. 4 von Gade, Ouverturen zu „Anakreon" und „Medea" von Cherubini, zu „Athalia", „Heimkehr aus der Fremde" und „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, zu „Rosamunde" von Schubert, zu „Lohengrin" und „Meistersingern" (zwischen Hölzl's „Thräne" und Gumbert's „O bitt euch, liebe Vögelein" untergebracht) von Wagner, Marsch aus „Mazeppa" von Liszt, „Aufforderung zum Tanz" von Weber in der Berlioz'schen Instrumentation, Kaiser-Marsch von Wagner etc. Als Solisten traten ausser den bereits in vor. No. genannten Künstlern auf Frl. A. Grund, Frl. S. Menter, Fr. Hallwachs-Heintz und Hr. M. Marc de la Nux, Pianoforte, die HH. Ch. Carré, Grodvolle, Rob. Heckmann und H. Poussard, Violine, die HH. Oudshorn, M. J. Reuchsel und Demunck, Violoncell, die Damen Fr. Artôt-Padilla, Fr. Carré, Frl. A. Bosse, Frl. Régnaud, die HH. Padilla, Bossi, Marini, Ferenczy, Gesang. Ein äusserst günstiges Debut scheint nach einem Bericht des dortigen Badeblattes Hr. Heckmann daselbst gemacht zu haben. Dasselbe schreibt: „Das Auftreten des Hrn. R. Heckmann als Violinvirtuos hat in dieser Matinée Aufsehen erregt, und mit Recht. Dem grössten Theile des Publicums waren Name und Leistungen des jungen Künstlers noch unbekannt, und die Hörer waren daher nicht wenig überrascht, gleichsam unvorbereitet eine solche Vollendung des Spiels zu finden . . . Hr. H. hat sich hier als Meister bewährt. Er vereinigt eine vollendete Technik mit grosser Reinheit des Tones, echte künstlerische Ruhe mit jugendlichem Feuer, Wärme der Auffassung mit Klarheit der Exposition bei aller Freiheit des Vortrags" etc. — Eine ähnlich günstige Beurtheilung durch denselben Referenten erfährt die Pianistin Frau Hallwachs-Heintz wie nachstehend: „Auch Frau Hallwachs von München ist eine Künstlerin, deren Auftreten wir in Baden mit lebhaftester Theilnahme begrüsst haben und deren Erfolg hier gleichfalls ein höchst ehrenvoller war. . . . Frau H. besitzt jenen vollen, runden und elastischen Anschlag, jene enorme Kraft und Ausdauer, jene staunenswerthe technische Virtuosität, jene Noblesse und Eleganz des Vortrags, welche diese (Liszt'sche) Schule so sehr auszeichnet, und der brillante Vortrag der ausserordentlich schwierigen „Propheten"-Phantasie (Schlittschuhtanz) von Liszt gab ihr hinlänglich Gelegenheit, diese Vorzüge glänzend zu entwickeln" etc.

Berlin. Die Galavorstellung, welche im Berliner Opernhause vor dem Kaiser und sämmtlichen, gelegentlich der Einzugsfeier hier anwesenden fürstlichen Personen am Sonnabend, den 17. Juni, stattfand, hatte folgendes Programm: Ouverture zur Oper: „Ein Feldlager in Schlesien" von Meyerbeer; Prolog von Friedrich Adami, gesprochen von Frau Erhartt; „Zur Heimkehr", Festspiel in drei Bildern von Rodenberg, Musik von Eckert; „Barbarossa", Dichtung in einem Aufzug von Hein, Musik von Hopffer; Kaiser-Wilhelm-Marsch von Ingeborg von Bronsart; Siegesbild mit der „Wacht am Rhein". — Sämmtliche Anwesende, meist Officiere aller Chargen und deren Damen, waren als „Gäste des Kaisers" vermittelst besonders angefertigter Karten zu der Vorstellung entboten worden. Hr. v. Hülsen hatte nur einigen wenigen Vertretern der Presse den Eintritt ermöglicht. Sämmtliche musikalische Gaben trugen einen ephemeren Charakter. — Am Tage nach der Galavorstellung fand eine musikalische Abendunterhaltung im kgl. Palais statt, deren Programm u. A. die Ouverture zum „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, Violinsolo von Spohr (Hr. Joachim), Arie aus „Orpheus" von Gluck (Frau Joachim), Recitativ und Chor aus „Judas Maccabäus" von Händel (Frau Joachim, Frl. Lehmann, HH. Niemann, Betz, Krüger und Salomon) und Arioso: „Am stillen Heerd" aus den „Meistersingern" von Wagner (Hr. Niemann) bot.

Sondershausen. 4. Concert im Loh: Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, Oxford-Symphonie von J. Haydn, Ouverture zu „Anakreon" von Cherubini, 3. Concert für Clarinette (Adagio und erster Satz) von Spohr, vorgetragen von Hrn. Hofmusicus Schomburg, Sinfonia eroica von Beethoven, Kriegerische Jubelouverture von Lindpaintner, Kaiser-Marsch von Rich. Wagner, „Die Schlacht bei Vittoria" von Beethoven. — Matinée zu Ehren der Anwesenheit Dr. Franz Liszt's: „Les Préludes" von F. Liszt, Ouverture zur „Prinzessin Ilse" von Max Erdmannsdörfer, Berg-Symphonie von F. Liszt.

Schwelm. Am 11. Juni. Concert des Gesangvereins unter Leitung des Hrn. Gisbert Enzian: Jubelouverture von Weber, „An die Musik", für Soli, Chor und Orchester von J. O. Grimm, Clavierconcert in Esdur von Beethoven (Hr. Enzian), Lieder mit Pianoforte von J. O. Grimm, Streichquartett-Variationen von Beethoven, Kriegsmarsch aus „Athalia" von Mendelssohn, „Kampf und Sieg", Cantate von Weber.

Torgau. Sieges- und Friedensfeier des Gymnasiums: Allgemeiner Chor (nach „Nun danket alle Gott"), „Hallelujah" von

Händel, Festrede, „Ad memoriam victoriae ex Gallis reportatae", für Chor und Orchester von O. Taubert.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Frl. Krüger ist nach einem günstig aufgenommenen Debut vom 1. August ab für die Hofoper engagirt worden. Hr. Th. Formes verlässt Ende August das Kroll-Theater, um eine grössere Gastspielreise zu unternehmen; der von dem Sänger mit der Direction des Breslauer Stadttheaters abgeschlossene Contract dürfte in Folge des Brandes letzterer Bühne wohl als gelöst betrachtet werden. Im Réuniontheater debutirte am 13. Juni Hr. Rudolph Stuckenbrock vom Stadttheater zu Zürich als Lorenzo im „Fra Diavolo". Am 17. und 18. d. M. trat Frau Dumont-Suvanny vom Stadttheater zu Hamburg im hiesigen Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater als Galathea auf. — **Breslau.** Frl. Fischer und Hr. A. Swoboda aus Wien setzen im hiesigen Lobe-Theater ihre Gastdarstellungen eifrig fort. — **Dresden.** Im Hoftheater sang Frl. Orgeni am 12. d. M. nochmals die Angela im „Schwarzen Domino" und trat ausserdem am 15. als Gretchen („Faust") und am 20. als Leonore („Troubadour") auf. Im Sommertheater wiederholte Frl. Aumüller am 13., 15., 17. und 18. d. M. nochmals ihre Darstellung der unsterblichen Boulotte im „Blaubart". — **Frankfurt a. M.** Hr. Carl Hill beschloss sein Gastspiel im Stadttheater am 16. d. M. als Jäger im „Nachtlager von Granada", nachdem er am 13. nochmals als Fliegender Holländer aufgetreten war. Im Thalia-Theater setzt Frl. Gallmeyer aus Wien ihre Darstellungen noch fort. — **Graz.** Impresario Pollini's italienische Operngesellschaft gab kürzlich hier einige von grossem Erfolg begleitete Vorstellungen. — **Magdeburg.** Am 15. d. M. („Don Juan") gab Hr. Th. Wachtel jun. seine Abschiedsvorstellung im Stadttheater. Zwei Tage darauf eröffnete ebenda der Hofopernsänger Hr. Richard als Eleazar in der „Jüdin" ein Gastspiel. — **Prag.** Im Deutschen Landestheater setzte Frau Grün am 1 . d. M. im „Prophet" und am 17. in der „Afrikanerin" ihr Gastspiel fort. Frl. Pagay wird aus Gesundheitsrücksichten für längere Zeit der Bühnenthätigkeit entsagen; das Deutsche Landestheater verliert in Frl. Pagay eine tüchtige und allgemein beliebte Soubrette. Im Czechischen Nationaltheater haben Hr. und Frau Augusti ihr Gastspiel noch um zwei Abende (15. und 17. d. M.) verlängert. — **Stuttgart.** Frl. Ehnn aus Wien trat am 15. („Mignon") und am 18. d. M. („Afrikanerin") gastirend im Hoftheater auf. — **Wien.** Der Baritonist Hr. Robinson und seine Gemahlin (Sopran) sind vom kommenden Herbst ab auf drei Jahre mit steigender Gage von 10-, 16- und 18000 Gulden für das Hofoperntheater engagirt worden. Frau Wilt begiebt sich demnächst nach der Schweiz, um daselbst zu concertiren; von da reist die Sängerin nach Bonn zum Musikfest.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 17. Juni: 1) „Jauchzet dem Herrn" (Cdur) von Mendelssohn. 2) „Kommet herzu" von E. F. Richter. Am 18. Juni: „Gross ist der Herr", Hymne von Händel. — **Breslau.** Domkirche am 18. Juni: Dank- und Friedensmesse von M. Brosig. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 4. Juni: 1) „Steig auf, du Lied im höhern Chor" von M. Hauptmann. 2) „Dreifach Wesen, unser Flehen", italienische Kirchenarie aus dem 15. Jahrhundert, für Chor gesetzt von H. Giehne. 3) „Ehre sei Gott in der Höhe", grosses „Gloria" von H. Giehne. Am 11. Juni: 1) „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser", Motette von Palestrina. 2) „Wer fasst, wie gross du, Schöpfer, bist?" von Joh. Seb. Bach. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 18. Juni: „Du Herr, du zeigst mir den besten Weg", Chor von M. Hauptmann. — b) St. Jacobikirche am 18. Juni: „Ewiger, wir wollen dich aus ganzer Seele lieben", Chor a capella von Fr. Schneider. — **Dresden.** Kreuzkirche am 18. Juni: „Te Deum" von Hasse. — **Torgau.** Am 18. Juni: 1) „Hallelujah" von Händel. 2) „Domine! Salvum fac Imperatorem" von O. Taubert. — **Weimar.** a) Hofkirche am 18. Juni: „Lob und Ehr", Motette von J. S. Bach. — b) Stadtkirche am 18. Juni: „Jauchzet dem Herrn", achtstimmige Motette von Mendelssohn. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 18. Juni: 1) Messe in B, 2) Graduale („Si ambulavero") und 3) Offertorium („In Deo speravit") von L. Rotter. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 18. Juni: 1) Krönungsmesse von Mozart. 2) Graduale (Terzett) von Cursehmann. 3) Offertorium von X. — c) Dominicanerkirche am 18. Juni: 1) Dankmesse in Gmoll von R. Führer. 2) „Tantum ergo" von L. Rotter. 3) Graduale von P. Winter. 4) Offertorium (Basssolo) von Mercadante. — d) Italienische Nationalkirche am 18. Juni: 1) Messe in D (No. 2) und 2) „Tantum ergo" von Horak. 3) Graduale (Altsolo) von Randhartinger. 4) Offertorium von P. Gänsbacher. 5) „O salutaris" von L. Langwara. 6) „Te Deum" von Horak. — e) K. k. Universitätskirche am 16. Juni: Morgens: 1) Theresien-Messe von Jos. Haydn. 2) Graduale (Sopransolo) und 3) Offertorium (Basssolo) von Mendelssohn. Abends: 1) Solenne Litanei von J. Skraup. 2) „Tantum ergo" von W. Plachy. 3) „Ave Maria" von L. Rotter. 4) „Te Deum" von Donat. — f) Pfarrkirche zu St. Ulrich am 18. Juni: 1) Figurirte Messe in F von Mozart. 2) „Tantum ergo" von Lachner. 3) Graduale von Franz Krenn. 4) Offertorium von M. Haydn. 5) „Te Deum" von R. Führer. — g) Josephstädter Piaristen-Pfarrkirche am 18. Juni: 1) Messe in G von Fr. Schubert. 2) „Tantum ergo", 3) Graduale („Vater unser", Basssolo) und 4) Offertorium (Sopran- und Violinsolo) von Joh. Krall. — h) Bei den Paulanern am 15. Juni: 1) Instrumentalmesse, 2) Graduale und 3) Offertorium von L. J. Langwara. — i) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 18. Juni: 1) Mariazeller Messe von Jos. Haydn. 2) Graduale („Laudans invocabo", Duett für Sopran und Bass) von L. Rotter. 3) Offertorium (Mezzosopran- und Violinsolo) von Nigg. 4) „Te Deum" von Döcker. — k) Pfarrkirche zu Mariahilf am 18. Juni: 1) Messe in C von Mozart. 2) „Tantum ergo" von Joh. Krall. 3) Graduale („Vias tuas") von L. Rotter. 4) Offertorium („Deus ego oro te") von Fr. Krenn. 5) „Te Deum" von Zimmermann. — l) Pfarrkirche zu St. Peter und Paul in Erdberg am 18. Juni: 1) Festmesse in B von E. Aigner. 2) „Tantum ergo" von J. Sander. 3) Graduale und 4) „Asperges me" von A. Storch. 5) Offertorium von L. Hauptmann.

Opernübersicht.

(Vom 11. bis 17. Juni.)

Leipzig. Stadtth.: 11. Der Nachtwächter (Nessler); 13. Afrikanerin; 14. Regimentstochter; 16. Johann von Paris. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 11. Margarethe; 13. Barbier von Sevilla. Kroll's Th.: 11. Favoritin; 12. Lucia von Lammermoor; 13. Freischütz. Réunionth.: 13. u. 15. Fra Diavolo; 17. Teufels Antheil. Walhalla-Volksth.: 13. Weisse Dame; 15. Zampa. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 14. Perichole; 15. Schwätzerinnen von Saragossa; 17. Schöne Galathea. — **Breslau.** Stadtth.: 11. Troubadour. Sommerth. im Wintergarten: 17. Schöne Galathea. Lobe-Th.: 11. u. 13. Kakadu; 12., 14. u. 16. Schöne Helena; 17. Perichole. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 12. Schwarzer Domino; 14. Weisse Dame; 15. Margarethe. Sommerth.: 13., 15. u. 17. Blaubart. — **Frankfurt a. M.** Stadtth. 13. Fliegender Holländer; 16. Nachtlager von Granada. Thalia-Th.: 11.. Fäustling und Margarethel (Hopp); 15. Pariser Leben. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 13. Alessandro Stradella; 15. Afrikanerin. — **Magdeburg.** Stadtth.: 11. Margarethe; 15. Don Juan; 17. Jüdin. Victoria-Th.: 11. Pariser Leben; 12. Grossherzogin von Gerolstein. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth. 11. Afrikanerin; 16. Barbier von Sevilla. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 11. Stumme von Portici; 13. Nachtlager von Granada; 15. Figaro's Hochzeit. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 11. Margarethe; 13. Prophet; 14. Prinzessin von Trebisonde; 17. Afrikanerin. Novomestské divadlo: 12. Princezna Trebizondskà; 13. Veselé ženy Visorské (Nicolai); 17. Lucia. Letni divadlo: 14. und 16. Princezna Trebizondskà. — **Stuttgart.**

Königl. Hofth.: 11. Afrikanerin; 13. Regimentstochter; 15. Mignon. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth: 12. Undine. — **Wien.** K. k. Hofoperath.: 11. Prophet; 12. u. 17. Rienzi; 14. Freischütz; 15. Margarethe. Carl-Th.: 15. Flotte Bursche (Suppé).

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 24. Berichte.

Echo No. 24. Zum 18. Juni 1871. (Die 1. Berliner Aufführung des „Freischütz" betr.) — Berichte und Notizen. — Beilage: Berichte und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 24. Recensionen (Claviercompositionen von Fr. Bendel). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 25. Berichte und Notizen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* In Sondershausen fand am 19. zu Ehren der Anwesenheit F. Liszt's eine von dem strebsamen neuen Capellmeister Hrn. Erdmannsdörfer veranstaltete musikalische Matinée statt, in welcher u. A. eine Wiederholung von des Meisters Berg-Symphonie in Ausführung kam. Gut vorbereitet, erfreute sich diese Matinée der warmen Anerkennung des Gefeierten. — Für eine im Herbst in Aussicht gestellte besuchsweise Wiederkehr Liszt's will man dessen Dante-Symphonie vorbereiten.

* Die erst anfangs dieses Jahres gegründete höhere Musikschule zu Breslau hat bereits zu existiren aufgehört. Der Director des Institutes soll — wie man uns mittheilt — plötzlich verschwunden sein. Schüler werden wegen Abwesenheit dieses Manöver gar nicht nöthig gehabt haben.

* Die Londoner Zeitschrift „Academy" enthielt vor einiger Zeit eine Besprechung von R. Wagner's „Beethoven" von unserem Mitarbeiter Hrn. Dr. Franz Hüffer, die in verständnissvollem Eingehen den Inhalt dieser Brochure klar und übersichtlich skizzirt.

* Freunde und Schüler des 1867 in Wien verstorbenen Theoretikers S. Sechter haben demselben kürzlich ein Denkmal gesetzt. In der dem letzteren einverleibten Inschrift wird Sechter u. A. als „der grösste Contrapunctist unserer Zeit" bezeichnet.

* Unser Blatt fängt wieder an, in der Achtung des Berliner „Echo" zu steigen. Letzteres lässt sich aus Wien (natürlich von einem Originalcorrespondenten) fast wörtlich die von uns in No. 23 geschehene Erwähnung eines die Frau des Sängers Stiegele betreffenden Inserates des Hrn. Sachse in Wien schreiben.

* Am 13. Juni brannte das Breslauer Stadttheater kurz nach Beginn der Vorstellung („Figaro's Hochzeit") vollständig nieder. Das Publicum verliess ohne Unglücksfall das in vollem Brande stehende Gebäude; das Theaterpersonal hat dagegen in dem bis jetzt vermissten Decorationsmaler Weigmann einen herben Verlust zu beklagen. Uebrigens sollte das Stadttheater vom 16. Juni ab auf einige Wochen geschlossen werden; der Brand kam dem zuvor.

* Die mehreren Pariser Theatern während des Kaiserreichs gewährten Subventionen sind durch die derzeitige französische Regierung bedeutend herabgesetzt worden. Die Grosse Oper erhält statt der bisherigen 820,000 Frcs. nur 500,000, das Théâtre français behält seine 240,000 Frcs., das Odeon erhält statt 100,000 Frcs. nur noch 60,000; die früher der Komischen Oper, dem Théâtre lyrique und dem Théâtre italien gewährten Subventionen sollen ganz aufgehoben werden. Von anderer Seite verlautet dagegen, dass man geneigt sei, der Grossen Oper eine Unterstützung von 1,000,000 Frcs. jährlich zu gewähren, alle anderen Theater aber ihrem eigenen Schicksal zu überlassen.

* Anlässlich der Anwesenheit des Königs von Griechenland in Wien ist der Beginn der Ferien im Wiener Hofoperntheater noch um einige Tage verschoben worden. — Das ungarische Nationaltheater in Pest wurde am 15. Juni auf zwei Monate geschlossen.

* Der Municipalrath zu Mailand hat dem Teatro della Scala für die Saison 1871—72 eine Subvention von 180,000 Frcs. bewilligt.

* In Mailand gingen jüngst folgende Opern als Novitäten in Scene: Petrella's „I Promessi Sposi" im Teatro Carcano, Montuoro's „L'Avvocato Patelin" im Teatro del Re und Usiglio's „La Scomessa" im Teatro Milanese.

* Hr. Dr. Carl Fuchs in Stralsund, bekannt durch mehrere tüchtige musikwissenschaftliche Schriften (auf seine Dissertation „Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst" wird das „M. W." gelegentlich eingehender zu sprechen kommen), will zum Herbst nach Berlin übersiedeln, um dort, wie wir hören, seine akademische Laufbahn fortzusetzen und für öffentliches Musikverständniss methodisch zu wirken.

* Aus Berlin erfahren wir, dass der Componist Hr. B. Scholz in die von Hrn. Dr. Damrosch bislang innegehabte Dirigentenstellung in Breslau eingerückt sei. Ihre Gratulation zu dieser Wahl begründet die betr. Zeitung u. A. mit Hinweis auf Hrn. Scholz' musikalischen Charakter, der „auf grundclassischem Boden" ruhe.

* Der Baritonist Kindermann feierte am 15. Juni das Jubiläum seiner 25jährigen Thätigkeit am Hoftheater zu München.

* Adolph Müller jun., Capellmeister am Theater an der Wien in Wien, verlässt seine derzeitige Stellung, um einem Rufe an das Hamburger Stadttheater Folge zu leisten.

* Der Leipziger Paukenschläger Hr. Pfund, welcher Krankheits halber schon einer Einladung zur Mitwirkung am letzten Cölner Musikfest nicht Folge leisten konnte, kommt vielleicht wegen Urlaubsverweigerung nun auch noch in die Lage, eine ähnliche Berufung zum Bonner Beethoven-Fest abschläglich bescheiden zu müssen. Mit dem Opernpersonal weiss sich die Leipziger Theaterdirection allerdings leichter zu behelfen.

Auszeichnungen. Hr. Aug. Wilhelmj in Wiesbaden erhielt vom Grossherzog von Hessen „in Anerkennung seiner hohen Verdienste um die Tonkunst" (wo?) die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft; eine ganz ähnliche Auszeichnung erfuhr Hofcapellmeister J. J. Bott in Hannover.

Gestorben. Am 12. d M. verschied in Aachen der geschätzte, als einer der geistvollsten Vertreter der Liszt'schen Schule bekannte Pianist Rob. Pflughaupt.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: P. Lacombe, Claviertrio, Op. 12. — S. de Lange, „Nachts in der Kajüte". Ein Liedercyklus mit Pianoforte, Op. 6. — C. Reinecke, Requiem für die gefallenen Krieger, für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von vier Hörnern, Contrabass und Pauken, Op. 103, No. 2.

In Sicht: Berlins bedeutendste Musikalienhandlung, Bote & Bock, bereitet für baldiges Erscheinen vor: Ouverture zu „Fiesko" von H. Urban, 6 Motetten für Frauenchor von F. Kiel, Op. 59, Claviertrio No. 3 von J. Raff, Clavierstücke von W. Bargiel, J. Raff (u. A. eine Humoreske zu vier Händen), H. Scholtz, Lieder von E. Naumann, C. Reinecke, F. Ries etc. — Eine andere dortige Firma, Ad. Fürstner, wird den erst kürzlich publicirten Wagner'schen Liedern demnächst noch eine Ballade dieses Meisters nachfolgen lassen.

Briefkasten. *R. Sch.* in *M.* Die angebotenen kleinen Notizen können uns, wie wir etwas nachträglich bemerken, nur lieb sein. — *E. K.* in *N.* Wir können Ihnen aus gewissen Gründen nicht zu der gewünschten Analyse verhelfen. Haben Sie vielleicht gar verlegerisches Interesse an derselben? — Prof. *C.* in *P.* Knabenstimmbänderverrenkungsangelegenheit falsch adressirt. Unser Beileid Ihren armen Schülern! — *J. R.* in *R.* Versuchen Sie es für das 3. Quartal der Kürze wegen mit directer Bestellung. —

M. D. in *A.* L. fand in den ersten Jahrgängen jenes Blattes sehr hämische Angriffe auf seine pianistische Bedeutung. Wie sich auch bez. W.'s der Wind in der redactionellen Führung gedreht hat, ist noch bekannter. — *Doris v. L.* in *B.* Ihr als Componist wie Kritiker bekannter W. war, soviel wir wissen, von Haus aus Violinist und führte als solcher noch kein e in seinem Namen. — M. Hauptmann ist sogar in Leipzig noch dann und wann als Violinspieler in die Oeffentlichkeit getreten; so u. A., wenn wir nicht irren, einmal bei Aufführung des Mendelssohn'schen Octettes, an der sich ausserdem auch noch der Componist selbst und N. W. Gade betheiligten. — *W. T.* in *B.* Eingang für diese No. zu spät. — Dr. *M.* in *H.* Bericht kann auf Wunsch noch in n. No. Aufnahme finden.

Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 30. Juni 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. [Nr. 27.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

Die Grundlagen der speculativen Kritik auf musikalischem Gebiete.

Von **Otto Tiersch.**

Die Aufsuchung der Gesetze und Regeln, nach denen man bei allgemeingiltiger Beurtheilung künstlerischer Leistungen verfahren müsste, ist eine Aufgabe für die „Philosophie der Kunst" oder für die „Aesthetik".

„Bei einer philosophischen Betrachtung der Künste ist die nächste Frage nach dem Inhalte derselben". Als Inhalt der Künste gilt allgemein ausgedrückt das „Schöne". Die Aesthetik heisst daher auch wohl die „Wissenschaft des Schönen". „Jede Kunst hat einen bestimmten Kreis von Ideen", welchen sie mit ihren Mitteln (Stein, Farbe, Wort, Ton) zur Darstellung bringen kann. Jedes Kunstwerk verkörpert daher eine bestimmte Idee als Schönes in sinnlicher Erscheinung." „Der Begriff „Schönheit" schliesst diese Idee, die sie verkörpernde Form und die Einheit beider als Bedingungen ein." (Hanslick, „Vom Musikalisch-Schönen".) Hiermit ist in einfachster Darstellung alles Positive ausgedrückt, was über das Wesen der Schönheit, also über den Inhalt der Künste bis jetzt bekannt ist. Eine genaue und vollkommen befriedigende Definition des Schönheitsbegriffes ist eben noch nicht gefunden worden. Baumgarten (der eigentliche Schöpfer der Wissenschaft der „Aesthetik") und dessen unmittelbare Nachfolger Mendelssohn und Eschenburg hoben namentlich die „Wahrheit" im „Schönen" hervor. Erdichtete Gegenstände sollten daher nur benutzbar sein, wenn sie sich auf eine Wahrheit beziehen liessen, also Verbildlichung der Wahrheit wären. Winkelmann „verfiel dem antiken Irrthume, ein an sich Schönes zu suchen, ein Ideal also, das im Formlosen leisten sollte, was nur die Form leisten kann." (Lotze, „Geschichte der Aesthetik in Deutschland".) Auch Lessing hat den Schritt zur Aufsuchung der letzten Gründe für das ästhetische Interesse nicht gethan. Er war keineswegs der Meinung, wie man oft behaupten hört, „dass das „Schöne" nur in der „Form" liege; zu solchen Principienfragen kam seine Zeit überhaupt noch nicht". Von dem Schönen verlangten die späteren Anhänger Baumgarten's, dass es „gefalle, vergnüge", was Baumgarten zu fordern unterlassen hatte. Von der Menge des Gefälligen suchten sie das „Schöne" zu trennen durch Nachweis eines höheren Grundes, weshalb es gefalle, und dieser Grund war bei Einigen, dass das „Schöne" das „Wahre", bei Anderen, dass es das „Gute" sei. Andere Gründe führt Eberhard an. Er nennt „die Einheit des Mannichfaltigen" als Bedingung der Wohlgefälligkeit. Sulzer fordert als Bedingung der Wohlgefälligkeit: „Bestimmtheit und mühelose Fassbarkeit, fühlbare Ordnung in der Mannichfaltigkeit und harmonisches Zusammenfliessen des Mannichfachen, sodass nichts Einzelnes besonders rühre". Aber dieses sei nur „Schönheit ohne inneren Werth; sie bleibe nur in der Phantasie". „Die wahre Schönheit, deren Genuss Glückseligkeit sei, müsse die Sinne, den Verstand und das Herz einnehmen". Somit hatte die Aesthetik gefunden, dass der Grund, weshalb das „Schöne" auf uns wirke, in „irgend welcher Verknüpfungsweise seines Mannichfachen" bestehe. „Dieselbe müsse unsere Phantasie zu einem ihren eigentlichen Gesetzen und Gewohnheiten angemessenen Spiele der Thätigkeit anregen". Man hätte nun zu untersuchen gehabt, „worin jene Gesetze und Gewohnheiten unseres Vorstellens, Anschauens und Urtheilens bestehen";

weder Kant, noch Herder, noch Schiller haben diese Fragen ausreichend gelöst. Nach Kant verlangen wir von der „Erscheinungswelt" „Zweckmässigkeit für uns". Diese Eigenschaft müssen aber die Dinge nicht haben; wenn sie daher dieselbe äussern, so ist dies ihr Verdienst, und wir betrachten sie nicht mehr gleichgiltig, sondern mit einem Gefühle der Lust. So reizen sie unser drittes Vermögen, das Gefühl. Die Behauptung, dass etwas schön sei, „drücke gar keine Erkenntniss der Natur des schönen Gegenstandes aus, sondern bezeichne nur die Art der Erregung, welche von ihm das Gemüth des Behauptenden erfahre". Daher sei das Geschmacksurtheil nicht logisch. Jedes einzelne Urtheil sei ausserdem nur subjectiv und für den einzelnen Fall giltig. Die schöne Kunst sei deshalb „Sache des Genies", das selbst nicht wisse, noch Anderen sagen könne, nach welchen Regeln es schaffe. Damit schliesst Kant allerdings noch nicht aus, bestimmte Grundsätze finden zu können, nach denen man ein vom Genie geschaffenes Kunstwerk zu beurtheilen habe; „er hat diese Gründe aber nie aufgesucht, ebensowenig wie Lessing". Kant gibt verschiedene Definitionen des Schönheitsbegriffes, mittelst deren er das Schöne vom Angenehmen, vom Guten etc. zu trennen sucht. „Schön ist, was ohne Interesse gefällt", „was ohne Begriff allgemein gefällt"; „Eindrücke, welche uns veranlassen, Mannichfaches zur Einheit zusammenzufassen, sind Gegenstände des ästhetischen Wohlgefallens". Er kennt freie oder reine Schönheit an Dingen, die keinen Zweck ausser sich haben (Blumen, Arabesken, Melodien), und anhängende oder unreine Schönheit, wenn ein Zweck (wie beim Bauwerk) da ist.

Herder trat der Kant'schen Auffassung in seiner „Kalligone" und „Metakritik" entgegen, ohne indessen den Schönheitsbegriff klarer zu stellen. „Alles Schöne ist ausdrückend, bedeutungsvoll, symbolisch, und ist nur dadurch schön", behauptet er. „Schön sei dasjenige Vollkommene oder vollkommen Scheinende, dessen Eindruck auf eine jetzt ebensowenig wie früher nachweisbare Weise den Gesetzen und Gewohnheiten unserer Phantasie sympathisch sei". Damit kommt er fast bis zu dem alle Aesthetik umstossenden Satze: „Der Geschmack ist verschieden". Eine Beschränkung sucht er nur darin, dass er behauptet, „das wahrhaft Schöne müsse dem Gebildeten, dem Edeln" sympathisch sein.

Schiller schloss sich im Wesentlichen Kant an. Er bezeichnete „die Idee des Sittlichen als dasjenige, dessen Widerschein wir im Schönen erwarten". Dieser sittliche Inhalt sei aber nicht das Wesen der Schönheit, er solle nur die Schönheit nicht stören. Die letztere fand auch er in „einer unangebbaren Uebereinstimmung mit unangebbaren Forderungen unserer sinnlichen Anschauung".

Schelling's, Solger's und Schleiermacher's Ansichten machen den Begriff Schönheit nicht deutlicher. Schelling unterscheidet die „vorbildliche Welt in Gott" von der „Welt oder Natur, sofern sie erscheint". Er ordnet die verschiedenen Formen der Erscheinung nur nach dem Grade der Fähigkeit, eine zum Ausdrucke ringende göttliche Idee zur Erscheinung zu bringen. „Schönheit und Wahrheit sind an sich (der Idee nach) eins". Er fordert vom Schönen „Consequenz, Einheit in der Vielheit und Reichthum in der Einheit". — Solger dagegen lehrt: „Für Gott sind alle Dinge schön, weil er schaffend ist. Sollen wir die Schönheit voll geniessen, so müssen auch wir schaffen können. Diesen Wunsch hat uns Gott gewährt um seiner selbst willen. Im Genius ist die göttliche Idee lebendig, im Kunstwerk zum Dasein verwirklicht. Die zwischen beiden schwebende Thätigkeit ist die künstlerische Phantasie, und sie ist das Schöne selbst". — Nach Schleiermacher ist die „Kunst keine Nachbildung, sondern rein aus innerer Thätigkeit hervorgehende Gedanken- und Bilderzeugung. Sie hängt von einem höheren Impuls ab, das ist die Phantasie". „In sie als die Begeistung muss die Besinnung eintreten als Maass, Bestimmtheit und Einheit". „In den Momenten der Begeistung und der Besinnung ist also der Begriff der Kunst enthalten".

Weder Krause noch Schopenhauer ferner haben über das Wesen des „Schönen" neue Aufschlüsse gegeben. Auch Hegel und seine Schule, „obwohl die Werke dieser Forscher zahlreiche anregende und feinsinnige Gedanken über Kunst und Kunstwerke enthalten, haben in Beziehung auf das Wesen der Schönheit die Erkenntniss nicht wesentlich gefördert". „Die Anwendung der Hegel'schen Dialektik auf die Aesthetik hat überhaupt die Aufmerksamkeit von dem Inhalte der fraglichen Gegenstände auf den Streit um ihre Stellung im Systeme gelenkt". Ueber die Entstehung des Maassstabes, welchen wir an jeden Gegenstand legen, den wir schön finden, über die Entstehung des Ideals der Schönheit also, scheint mir die Auslassung Weisse's von Bedeutung zu sein, wenn sie auch keine Erklärung des Begriffes Schönheit gibt. Das Schönheitsideal ist nach ihm „nicht unmittelbar in der Phantasie vorhanden, sondern muss aus dem Ganzen der menschlichen Geistesbildung unter der Führung der Phantasie hervorgebracht werden, dasselbe hängt also nicht von einem glücklichen Schwunge der letzteren allein ab". „Diese Thätigkeit, obwohl sie sich der individuellen Geister bedient, wird doch nur vermittelt durch die weltgeschichtliche Thätigkeit des menschlichen Geschlechts und die darin enthaltene Selbstentäusserung und Bildung des Geschlechts". So ist das Ideal „im Geiste vorhanden ohne natürliche oder technische Aeusserlichkeit. Selbst dem Künstler schwebt aber das Ideal nicht mit seinem ganzen Inhalte als Gegenstand des Bewusstseins vor. So scheint das Ideal mehr Bedingung der Schönheit als Schönheit selbst. Die Weltvorstellungen eines Volkes, einer Generation sind von unzähligen Umständen der äusseren Lage, von den Schicksalen und Hilfsmitteln, von den Kenntnissen und Bildungselementen abhängig, welche der Menschheit eben zu Gebote stehen. Unter ungünstigen Bedingungen kann das Ideal eines Volkes daher ebenso hässlich werden, wie unter günstigen schön". — F. W.

Vischer's Definition „erinnert eigentlich dem Ausdrucke nach nur an plastische Schönheit": „Schön ist das räumlich und zeitlich Einzelne, welches uns den Schein gibt, seinem Begriffe schlechthin zu entsprechen, zunächst also eine bestimmte Idee, mittelbar die Totalität der absoluten Idee in sich zu verwirklichen". „Das Schöne ist Form ohne Stoff, aber nicht Form ohne Sinn, dieser gerade ist es vielmehr, der aus der zur Durchsichtigkeit geläuterten Gestalt hervorleuchtet, und ihr, sofern er selbst eine Stufe der absoluten Idee ist, die Bedeutung eines Weltalls gibt".

Herbart tritt der idealischen Auffassung entgegen. Er will einzelne „Urverhältnisse aufsuchen, auf denen thatsächlich der ästhetische Beifall beruht". Er vermuthet, dass der ästhetische Eindruck auf dem „Zusammenwirken einfacher wohlgefälliger Formverhältnisse beruhe". Einige von diesen Urverhältnissen, wie die harmonischen Verhältnisse musikalischer Töne, manche Raumfiguren und Rhythmen, erregen in der That unmittelbar unser ästhetisches Wohlgefallen. „Diese Elemente müsse man aufsuchen; aus ihrer mannichfachen Verknüpfung und Verwendung nach Regeln, welche die Aesthetik aufzufinden habe, entstehe die Schönheit jedes zusammengesetzten Ganzen". „In jedes Kunstwerk ohne Ausnahme müsse und werde Unzähliges hineingedacht. Dieses Zugebrachte, die Apperception, sei bei Seite zu setzen, wenn man den inneren ästhetischen Werth eines Werkes würdigen wolle. Es sei also das Wirken des Schönen auf uns von der Anerkennung des Schönen an sich zu trennen, wenn man ein ästhetisches Urtheil fällen wolle." — Dagegen meint Lotze: „ein ästhetisches Urtheil sei nichts als der Ausdruck eines Gefühls, und es bleibe gar nichts übrig von ihm, wenn man gerade die Erinnerung an die bestimmte Art unserer Gemüthserregung weglassen wolle". Er leugnet keineswegs „das Vorhandensein wohlgefälliger Urverhältnisse" und ebensowenig, „dass Schönheit auf ihnen beruhe und ohne sie undenkbar sei; der Werth dieser Formen, den das ästhetische Urtheil anerkennt, sei aber kein ursprünglich ihnen selbst eigener, sondern auf sie übertragen von Vorstellungen aus, an welche sie erinnern". Die elementaren Formen des Schönen sind ihm „Analogien der allgemeinen Verhältnisse, die alles Gute zu seiner Verwirklichung voraussetzen." Er schliesst aber von dieser Auffassung „jeden Versuch aus, eine Schönheit räumlicher Gestalt oder des zeitlichen Rhythmus zum Ausdrucke eines bestimmten Gedankens oder zum Symbol eines bestimmten Vorgangs zu missbrauchen". Das Schöne „deute durch sich selbst nie auf einen einzelnen geformten Bestandtheil der wirklichen Welt hin, sondern nur den Werth der allgemeinen Verhältnisse, die in ihrer Formung herrschen sollen, stelle es in einem freien Gebilde dar, das an keine einzelne Wirklichkeit ausschliesslich, aber gleichzeitig an unzählige erinnere". Ueberhaupt unterscheidet Lotze drei Hauptarten des Aesthetisch-Wirksamen. „Jedes Gefühl beruht auf der Uebereinstimmung eines Eindruckes mit Bedingungen, unter denen die Thätigkeit und die Wohlfahrt dessen besteht, der ihn empfängt". „Der Mensch aber bringt dem Aeusseren eine dreifache Empfänglichkeit entgegen. Zuerst empfängt er den Inhalt seines Vorstellens durch Anregungen seiner Sinne. Entsprechen die sinnlichen Eindrücke Bedingungen, unter denen die Verrichtungen der Sinne dauernd und ohne Widerspruch gegen die Wohlfahrt des ganzen körperlichen Lebens vollzogen werden können, so erregen sie eine angenehme sinnliche Empfindung. Die verschiedenen sinnlichen Eindrücke und die von ihnen zurückgebliebenen Erinnerungsbilder verknüpft der Vorstellungsverlauf in mancherlei räumlichen und zeitlichen Formen der Anordnung, der Aufeinanderfolge und gegenseitigen Beziehung. Hierbei folgt der psychische Mechanismus ebenfalls mechanischen Gesetzen seiner Verrichtungen; die eine Verknüpfung der Eindrücke fällt ihm schwer, weil sie der natürlichen Folge seiner Bewegung widerspricht, die andere erweckt ein Gefühl der Lust, weil sie sich ihr vollkommen anschliesst. Eindrücke, welche mit den Functionsbedingungen des psychischen Mechanismus in Uebereinstimmung sind, gehören zum „Wohlgefälligen der Vorstellung" oder „Anschauung". Aber der Mensch steht der Aussenwelt nicht blos passiv als Zuschauer gegenüber. Er soll vielmehr aus den gewonnenen Vorstellungen die Erkenntniss der Wahrheit und die richtige Würdigung des Guten gewinnen und seine einzelnen Gedanken zu dem Ganzen einer Weltansicht verbinden. Auch diese Bemühung folgt Gesetzen, aber dieselben liegen in (a-priorischen?) „Ueberzeugungen über die Natur dessen, was sein kann und sein soll. Was diesen Vorüberzeugungen entspricht und die auf sie gegründete Thätigkeit des Geistes in lebhafte Uebung setzt, wäre als das „Schöne der Reflexion" zu bezeichnen. So sind Sinnlichkeit, Seele und Geist die drei von einander unterscheidbaren lebendigen Maassstäbe, an denen die Eindrücke sich messen und mit denen übereinstimmend sie gefallen". Das blos Angenehme ist oft von dem Aesthetisch-Wirksamen gänzlich ausgeschlossen worden, aber mit Unrecht. „Wer von der echtesten Schönheit sich nur zu einem Gefühle des persönlichen Behagens erregen lässt, geniesst sie nur als Angenehmes; wer dagegen bei dem einfachsten sinnlichen Eindrucke von der Förderung seines persönlichen Wohlseins absieht, und sich in den eigentlichen Inhalt versenkt, durch welchen der Eindruck diese Förderung bewirkt, hebt aus ihm das Element des Schönen hervor". „Die formale Aesthetik Herbart's etc. glaubte an den Formen des Wohlgefälligen der Vorstellung das eigentlich Schöne zu besitzen, und sie schloss daher auch das Schöne der Reflexion von dem eigentlich Aesthetisch-Wirksamen aus. Die Idealisten dagegen bevorzugten dieses letztere und verhielten sich gegen das Sinnlich-Angenehme und das Wohlgefällige der Vorstellung zu ablehnend".

In Beziehung auf die sinnlichen Empfindungen hat die Aesthetik bis jetzt nur „die Gedanken zusammenzustellen gesucht, welche diese Empfindungen anregen können; auf eine Zergliederung dessen, was diese Ein-

drücke durch sich selbst oder durch die nächsten unbeweisbarsten Vorstellungsassociationen uns empfinden lassen, ist man weniger eingegangen" (Lotze). Das Schöne der Reflexion ist trotz aller Versuche weder klar gegliedert, noch nach seinen Wirkungen auf uns eingehend betrachtet. — Ueber das Wohlgefällige der Vorstellung hat die Forschung allerdings einzelne nennenswerthe Resultate geliefert, die sich sowohl in den systematischen Werken, als auch in historischen und kritischen Schriften finden. Zieht man das Facit aus allen diesen einzelnen Resultaten, so ergibt sich im Allgemeinen, dass ein Gegenstand nur „schön" sei, wenn er folgende Eigenschaften an sich trage:

„Die Einheit des Mannichfachen auch in Beziehung auf den qualitativen Inhalt",
„Correctheit und Consequenz und doch zugleich Unberechenbarkeit und Freiheit",
„Die Momente der Steigerung, Verwickelung, Spannung, Entwickelung und Lösung",
„Contrast und retardirende Motive",
„Erwartung und Ueberraschung",
„Einfachheit und Reichthum" etc.

„Jeder spricht von diesen Bedingungen, Niemand aber hat sie bis jetzt in einer erschöpfenden Betrachtung vereinigt". Ausserdem aber ist damit weder eine ausreichende Erklärung des Schönheitsbegriffes nach dieser Seite hin gegeben, noch ist vollkommen klar nachgewiesen, wie unser ästhetisches Interesse für schöne Gegenstände entsteht. „Diese Forderungen sind so abstracter Natur, dass die anschauliche Form, in welcher uns zuletzt die wirkliche Erfindung derselben im Schönen anlacht, aus ihnen selbst gar nicht ableitbar wurde". Glaubte man nun gleichwohl, auf sie seine Geschmacksurtheile gründen zu können, „so hielt man entweder das wirklich empfundene Wohlgefallen fest, suchte es aber auf speculative Gründe zurückzudeuten, von denen es nicht abhängt, oder man verleugnete doctrinär die eigenen Gefühle, weil man in dem beurtheilten Gegenstande diese allgemeinen ästhetischen Forderungen nicht in der bestimmten Art erfüllt sah, in der man sie erfüllt zu sehen erwartete". Beiden Irrthümern ist die speculative Kritik oft genug verfallen.

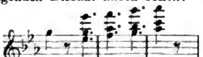
(Fortsetzung folgt.)

Nachträgliches zu dem Artikel: Beethoven's Clavier-Sonaten.

Von **Wilhelm Tappert**.

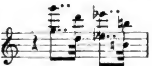
Vor einigen Jahren erschien ein „Anhang zu den Beethoven'schen Clavier-Sonaten von Gustav Jansen. Berlin, Bote und Bock". Der Verfasser regt dasselbe an, was ich beabsichtigte: eine Ergänzung aller der Stellen, welche in Folge der mangelhaften früheren Clavierinstrumente Einbusse erlitten haben, doch befasst er sich nur mit den Sonaten Op. 7; Op. 10, No. 1—3; Op. 14, No. 1 u. 2; Op. 27, No. 1; Op. 31, No. 2 u. 3; auch diese sind keineswegs erschöpfend behandelt. Ich bemerke dies hier, ohne das unleugbare Verdienst des Hrn. Jansen im Geringsten schmälern zu wollen. Manches fiel mir später noch ein, briefliche Mittheilungen wiesen mich auf Einiges, was meinem Auge entgangen war, all der nachträgliche Gewinn möge nun in der Form eines Postscriptums seine Verwendung finden.

Im ersten Satze der Es dur-Sonate (Op. 7) will Jansen, dass die Takte 30—28, vom Schlusse an gerechnet, folgenden Discant haben sollen:



Zwingende Gründe wüsste ich nicht anzuführen. Der Antragsteller stützt sich muthmaasslich auf die vorhergehenden Terzen und auf eine ähnliche Stelle in der ersten Hälfte des Satzes.

Dagegen leuchtet es ein, dass in Takt 42 des Largo die beiden fehlenden Octaven (g d) hinzuzufügen sind:



Ebensowenig wird Jemand eine Verunstaltung darin erblicken, wenn der Spieler bereits im 5. Takte durch die tiefen Basstöne E D C die von Beethoven augenscheinlich beabsichtigten Octaven ergänzt:

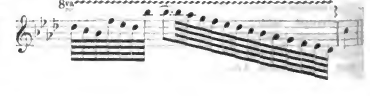


Im Rondo gibt es drei Stellen, welche das dreigestrichene g vermissen lassen: Takt 42, 44 und 46; die letzten Hälften der angeführten Takte müssen so heissen:
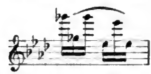


Das Sechszehntel (Beispiel a) dreigestrichenes f (T. 42, 3. Achtel), welches unsere Ausgaben aufweisen, halte ich für überflüssig, sobald man sich anschickt, den correspondirenden Stellen eine ebenmässige Gestalt zu geben.

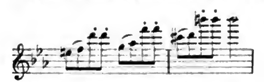
Der 30. Takt des Adagio in der Sonate Op. 10, No. 1 gewährt uns den nöthigen Anhalt zur Weiterführung der Passage (Takt 36 vom Schlusse an gezählt) im Wiederholungstheile. An die Stelle des ruhenden des tritt die Fortführung:



Im 40. Takte, vom Anfange an gerechnet, sind die letzten beiden Triolen nach Maassgabe der analogen Figur, wie sie sich gegen das Ende des Satzes findet, aus gebrochenen Octaven herzustellen:
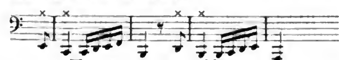


Im Finale, 2. Theil, sollten Takt 8 und 9 der Oberstimme „wahrscheinlich" nachstehende Form erhalten:
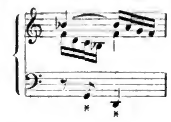


Auf eine fernere Beweisstelle für die Unzulänglichkeit des Beethoven'schen Claviers machte mich Hr. Schepp aus Rotterdam aufmerksam. Dieselbe findet sich im Allegro der Esdur-Sonate Op. 31, No. 3. Von den 12 Schlusstakten des ersten Theils sind die ersten 10 in Uebereinstimmung zu bringen mit der Fassung, welche Beethoven gegen das Ende des Satzes gewählt hat.

In den letzten Sonaten sind die Mängel des alten Claviers nicht mehr zu spüren. Jahre waren vergangen, die Instrumentenbauer hatten endlich Sorge getragen, um das Tonreich zu erweitern. Wenn ich trotzdem einzelne Noten aus den späteren Werken geändert wissen möchte, so geschieht es, weil ich annehme, dass Beethoven heute selbst davon Abstand nehmen würde, veralteten Satzungen zu Liebe Fugenthemen abzuändern, den melodischen Fluss eines Motivs zu unterbrechen, oder leidiger Augenmusik zu Liebe nahezu Unausführbares vom Spieler zu verlangen. Einige Beispiele werden das Gesagte bestätigen und erläutern.

In der Adur-Sonate Op. 101 beginnt das Fugenthema des letzten Satzes also:



Die Terzen-Sprünge (mit × bezeichnet) sind dieser Phrase — man darf sie eine Sequenz nennen — eigenthümlich, und Beethoven verwischt auch nirgends ohne Noth das Charakteristische dieser Anfangsschritte, nur einmal treibt ihn die Scheu vor der „dissonirenden Quarta fundamentalis" zu einer Abweichung, nämlich im 34. Takte:



Aus dem g des Basses wäre ein f zu machen, denn die alte Behauptung, dass die „Quarte allzeit dissonire", lässt sich so vielfach widerlegen, dass sie getrost ohne Weiteres als hinfällig bezeichnet werden muss. Man schlage z. B. nach: den Schluss von Beethoven's Fdur-Romanze für Violine und die Einleitung zur Esdur-Symphonie — genannt „Schwanengesang" — von Mozart, dort und hier sind die beiden Quarten



durchaus als Consonanzen behandelt. Rücksichten auf Raum und Zeit zwingen mich zur kürzesten Fassung, eine ausführlichere Behandlung dieses Gegenstandes wäre ohne zahlreiche Notenbeispiele nicht möglich.

Im 9. Takte und den 5 folgenden (vor dem Eintritt des Adur) bringt Beethoven das Thema in der Vergrösserung. Es gehört schon ein scharfes Auge und eine sorgfältige Analyse dazu, um „die Absicht zu merken". Die „Verstimmung" ist für einen gewissenhaften Pianisten unausbleiblich. Wer soll den in der tiefsten Tiefe verborgenen Schatz heben? Ich will, der leichteren Uebersicht wegen, die Stelle um eine Octave höher notiren:



Es ist gewiss nicht überflüssig, darauf hinzuweisen, dass die zwischen zwei Orgelpuncten sich dahinwindende Mittelstimme



eine rhythmisch potenzirte Phrase des Themas vorstellen soll. Mancher hilft sich, indem er den Orgelpunct einfach (kleines e) und die thematische Reminiscenz in Octaven spielt.

Im ersten Satze der Sonate Op. 111 verändert Beethoven an mehreren Stellen das Motiv:



Im 3. Takte vor dem zweiten Theilzeichen geschieht es, um die „unmelodische" Fortschreitung des — a (Tritonus) zu vermeiden, im 20. und im 19. Takte vor der mit Adagio bezeichneten Stelle sind die Bedenken wegen der verpönten Quinten-Parallelen maassgebend gewesen.

Ob Beethoven in unseren Tagen die angeführten Gründe noch für triftig genug erachten würde, um lediglich ihretwegen seinen Gedanken einen anderen Ausdruck zu geben? Ich bezweifle es.

Kritik.

Ludwig Nohl. Neue Bilder aus dem Leben der Musik und ihrer Meister.

Bereits zum dritten Male während kurzer Zeit wird uns die nichts weniger als beneidenswerthe Aufgabe zu Theil, neue, wie Pilze aus der Erde emporschiessende Bücher des Herrn Dr. Nohl besprechen zu müssen. Die Rapidität, mit welcher aus solcher „Schnellbuchfabrik" (wie Dr. Ambros sich sehr treffend ausdrückte) continuirlich neue Erzeugnisse hervorgehen, ist erstaunlich und scheint an Zauberei zu grenzen. Der Glaube an diese schwindet allerdings demjenigen, der, Nohl's bisherige Schriften kennend, da findet, dass neue Bücher nicht immer auch neue Gedanken enthalten, sondern neben fortwährenden Wiederholungen, schon bis zum Ueberdrusse oft Gesagtem auch viel sinn- und gehaltloses Gerede den grössten Theil dieser „Novitäten" bilden. Es ist dies denn auch gar nicht anders möglich bei einer so maasslosen Vielschreiberei, die ihres Gleichen in der Musikliteraturgeschichte sicherlich nicht hat. Ein Decennium ist verflossen, seitdem Nohl seine schriftstellerische Thätigkeit begonnen, und schon wird das von ihm in diesem Zeitraume Publicirte an Quantität das übertreffen, was einer unserer bedeutendsten Musikschriftsteller, Ad. B. Marx, während eines langen, unausgesetzt thätigen Lebens veröffentlichte. Es ist heute noch nicht abzusehen, wie diese Schreibewuth enden oder doch in andere Bahnen einlenken wird, und wir müssen gestehen, dass wir nicht ohne gelindes Grauen den weiteren Kundgebungen des „sich nimmer erschöpfen wollenden und fortwährend Bücher gebärenden" Dr. Nohl entgegensehen können.

Um übrigens den Werth all dieser Nohl'schen Expectorationen ein für alle Mal feststellen zu können, ist es nöthig, einen Rückblick auf dessen frühere Leistungen zu werfen, und es ist nicht uninteressant zu sehen, welche Wandlungen Nohl seit dem Beginne seiner Laufbahn bis heute schon durchgemacht und welche Ansichten bei ihm jeweilig die dominirenden waren; ob die heutigen nicht auch noch einer weiteren Metamorphose unterliegen, vermögen wir bei diesem kritischen Chamäleon weder zu behaupten, noch bestimmt zu verneinen.

In seiner, unseres Wissens ersten Schrift: „W. A. Mozart, ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst" ist Mozart der incarnirte Musikgott, Alles verschwindet neben ihm, selbst Beethoven wird noch so behandelt, wie dies heute etwa mit Weber oder Meyerbeer der Fall ist; ja in den jetzt von ihm bis in den Himmel gehobenen Schöpfungen der dritten Periode des Meisters dünkt ihm „vieles leere Phrase" (!). Von den Schöpfungen Berlioz' und Liszt's behauptet er, dass „ihre Klänge gewaltsam das Ohr zerreissen" und verwirft die ganze Programmmusik, scilicet die jetzt über Alles gepriesene „poetische Idee". Zum Schlusse prophezeit er sogar, dass nach hundert Jahren nur mehr der Forscher nach Beethoven und seinen Werken fragen wird, während Mozart ewig und immer fortleben wird. Darauf hat nun freilich der Verlauf der Kunstgeschichte am unwiderleglichsten geantwortet. — In seinem „Geist der Tonkunst" singt er der Form, dem „schönen Schein" etc. Loblieder, die in denkbarst contradictorischem Gegensatze zu seinen neuesten Bekenntnissen stehen. Statt vieles Anderen vernehme man nur, was er über die „Missa solemnis" sagt: „Daher hat das Werk trotz seiner Fülle von Musik keinen Eingang gefunden, es wird hin und wieder aufgeführt, bewundert, angestaunt, als ein Riesenwerk des Geistes gelobt, am Ende aber stehen gelassen. Und mit Recht." (?) Diesem Ausspruche halte man die bogenlangen Phantasien und Verhimmelungen in der „Brevier-Einleitung" und vieles Andere aus den jüngeren Schriften auf die Missa Bezug habende entgegen, und man wird wissen, welcher Werth der einen wie der anderen Meinung beizulegen sei. — In seinem Buche „Die Zauberflöte" erklärt Nohl gleich anfangs, „dass die Musik zur „Zauberflöte" auf der höchsten Höhe der Kunst steht". Folgt man den Darstellungen jenes sonderbaren Buches weiter (über welches J. C. Lobe in seinen „Consonanzen und Dissonanzen" eine treffliche, humoristisch-kaustische Abhandlung schrieb), so sind die bedeutendsten welthistorischen Begebenheiten, die grossartigsten Leistungen auf allen Gebieten der Kunst und Wissenschaft nichts als blosse Lappalien im Vergleiche zur „Zauberflöte". — Wie auch diese Meinung einer anderen wich, zeigen sowohl die späteren Schriften, wie auch die jetzt zu besprechende. — Auch das „Musikalische Skizzenbuch" gehört noch vorwiegend dieser Richtung an, enthält aber zugleich schon bescheidene, jedoch in dieser Weise immerhin noch acceptable Anläufe zu seinen jetzigen Tendenzen. Wir haben hierbei nicht die historischen und biographischen Skizzen im Auge, die, wie auch die ausführlichen Biographien Mozart's und Beethoven's (letztere noch unvollendet) neben manchen Ausschreitungen auch viel Treffliches enthalten.

Im „Neuen Skizzenbuche" steht Nohl mit gänzlich veränderter Physiognomie vor uns: was ihm bis dahin als Höchstes gegolten, was ihm als unvergleichlich und unerreichbar schien, wird auf alle mögliche Art unmittelbar, oder wo dies nicht recht angeht, auf Umwegen herabgesetzt und verkleinert — es ist Alles bloss das „Material" zum Kunstschaffen Richard Wagner's. Der Dicht- und Tonkunst Heroen werden von ihren Thronen gestürzt, um Wagner Platz zu machen, der doch eben so gross und einzig neben ihnen wäre, als durch diese gewaltsam herbeigeschaffene Stellung über dieselben. In seinem Fanatismus sieht Nohl nicht ein, dass er durch seinen blinden Eifer dem Meister und seiner Sache mehr schadet, als dies jemals durch manche Aeusserungen Wagner's selbst geschieht, er mäkelt und medisirt nur frisch darauf los. So erfahren wir in diesem „Neuen Skizzenbuche" über Mozart, dass er doch „manch allerschönstes und wahrstes Ausdrucksmittel" gefunden; bei Beethoven, Spohr und Weber „entschiedenes Hinstreben zum Deutschreden in

der Musik" (!), aber — „nicht ohne trivial-gemüthlichen Beigeschmack" namentlich beim „Fidelio". Gar wenig aus wenigen Meisterschöpfungen dürfte eine Probe bestehen, wenn „Fidelio" Maassstab für das „Triviale" wäre. — Es würde zu weit führen, noch mehrere Beispiele Nohl'scher Darstellungsweise zu geben, wir begegnen ihr ja ohnehin in diesen „Neuen Bildern".

Dieses Buch hängt mit unseren bisherigen Betrachtungen nur in seinem letzten Theile: „Beethoven und das Musikdrama" zusammen; bevor wir diesen jedoch näher besehen, sei das Vorhergehende kurz berührt. Wir finden da „Mozart's Constanze, ein deutsches Frauenbild", das Erwartungen erweckt, die es durchaus nicht erfüllt. Dieses Bild ist nichts als eine Verwässerung des bereits in der Mozart-Biographie Enthaltenen, und sind auch daraus ganze Seiten wörtlich reproducirt. Die ganz wenigen neuen Daten sind so unbedeutend, dass es sich deswegen wahrlich nicht verlohnte, volle 96 Seiten oft Geschriebenes zu wiederholen *).

„Zwei Hauptgönner Beethoven's", Fürst Rassumovsky und Fürst Lobkowitz, sind weiter ausgeführte Schilderungen des bereits in der Beethoven-Biographie Skizzirten und sind mitunter recht interessant; so ist namentlich das Bild des Fürsten Lobkowitz besonders sympathisch. Zu kritischen Raisonnements keine besondere Gelegenheit bietend, bewährt sich Nohl's Erzählertalent hier neuerdings aufs Schönste.

In „Beethoven und das Musikdrama" treffen wir die vorhin gerügte principielle Negation alles Bisherigen abermals, und es fällt wahrlich schwer, die nöthige Ruhe Auslassungen gegenüber zu bewahren, die keck alle empfangenen Eindrücke in Abrede stellen oder aufs Minimum herabzudrücken suchen, die Allem und Jedem Ursachen und Motive supponiren, welche ebenso unsinnig als falsch sind, und die nach dem, nur in beschränktem Maasse und auch dann blos relativ zu billigenden Vorgange R. Wagner's in allen bisherigen Kunstrichtungen nur Verirrungen erblickt, die Vorzeit für das verantwortlich machen will, wozu sie noch nicht gelangt und was sie noch nicht erreicht hat, ja was sie eben gar nicht haben konnte, da sie selbst doch erst die Vorstufe dazu bildete. Es hiesse dasselbe, wollte man andererseits unseren Ahnen deswegen Vorwürfe machen, dass sie noch keine Dampfschiffe, Eisenbahnen, Telegraphen etc. hatten, welche doch, wie auch die mächtigen Fortschritte in Kunst und Wissenschaft, Errungenschaften der Neuzeit sind. Dennoch muss Nohl gestehen, dass ohne diese früheren „Einseitigkeiten" die hohe Kunstschöpfung, welcher die heutige Welt zustrebt, weder denkbar noch ausführbar wäre (S. 174).

Bei Gelegenheit der Besprechung von Nohl's „Gluck und Wagner" haben wir uns über dessen ganze Einseitigkeit und Manierirtheit ausführlicher verbreitet und unterlassen es, dort Ausgesprochenes zu wiederholen; denn dieser letzte Theil der „Neuen Bilder" ist eine Art Auszug aus jenem Werke. Auch hier nimmt Nohl das heutige Musikdrama zum Maassstabe für alle Kunstwerke, welcher Vorgang, abgesehen von seiner Einseitigkeit, schon deshalb zu perhorresciren ist, da man billiger Weise Früheres wohl zum Maassstabe für Späteres, dieses aber doch nie als Maassstab für jenes nehmen kann.

Es ist ein Glück, dass all diese Nörgeleien dennoch den reinen und tiefen Eindruck, den ein Meisterwerk der dramatischen Tonkunst hervorbringt, nicht zu schwächen oder zu beeinflussen im Stande sind. Wenn auch Nohl behauptet: „Bei allem Geniessen dieses schönen Einzelnen, das tiefste Herz sagt uns doch, es ist nicht das Ganze, dem wir diese Freude verdanken, es waltet nicht der eine Geist, der Alles mit einander und zu gleicher Zeit erzeugt hat" — so ist dies nur ein Hinweis auf die seltene Gesammtbegabung Wagner's — als Tadel auf die früheren Meister können wir es nicht gelten lassen. — Weiter heisst es: „Darum dürfen wir auch nicht mit vollhingebender Seele uns diesem künstlerischen Genusse überlassen und jede Befürchtung verbannen, dass unsere Freude nun nicht plötzlich abgebrochen und wir aus allen Himmeln des Empfindens einer höheren Welt jählings zur platten Zufälligkeit des täglichen Daseins herabgerissen werden". Also mit „Befürchtungen" muss man die Werke unserer grossen Meister hören; das wird wohl Jeder schönstens bleiben lassen.

Weiteres über diese „Neuen Bilder", in denen, wie wir uns überzeugt haben, des Neuen so viel wie Nichts ist, zu sagen, scheint uns überflüssig. Sie sind wohl eine Vermehrung, aber keine Bereicherung der Musikliteratur. Es ist zu bedauern, dass ihr Verfasser so wenig Selbstkritik besitzt und mit solchen literarischen Afterproducten das öffentliche Urtheil provocirt. Dieses kann nie zu seinen Gunsten ausfallen, so lange es noch Menschen gibt, die das Grosse und Erhabene, das Schöne und Herrliche, welches zu allen Zeiten geleistet worden, anerkennen, bewundern und würdigen, und Nohl fortfährt, dies Alles in seiner gewohnten Art herabwürdigend zu behandeln. Der Zweck heiligt nicht die Mittel, und wenn Nohl Alles herabsetzt, um Wagner zu erheben, so hat er diesem selbst gewiss den schlechtesten Dienst erwiesen, denn was dieser grosse Meister seinen grossen Vorfahren verdankt, hat er selbst in seinen Schöpfungen am lautesten verkündigt. Doch über dem Neuen dürfen wir das Alte nicht vergessen, am allerwenigsten aber solche Medisancen über dieses stillschweigend hinnehmen; das wäre schnöder Undank, und wir würden nur beweisen, dass wir dessen unwerth wären, und das wollen wir denn doch nicht sein!

Joseph Engel.

*) Die wichtigste dieser Neuigkeiten ist, dass Mozart „bei Wasser aufgezogen". — Gewiss interessirt uns jede Kleinigkeit im Leben eines grossen Mannes, und sind wir nach dieser Seite hin Jedem, der Authentisches mittheilt, zu Dank verpflichtet. — Dies kann jedoch immer noch solch überflüssige Reproductionen nicht rechtfertigen, da es auch andere Mittel und Wege, oder doch viel andere Gelegenheiten gibt, um solche interessante Züge zur Kenntniss zu bringen.

Biographisches.

Woldemar Bargiel.

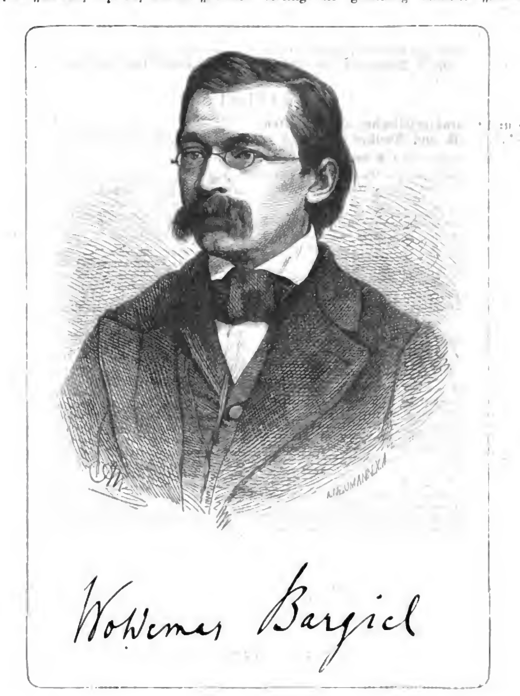
(Mit Portrait.)

Woldemar Bargiel ist am 3. October 1828 zu Berlin geboren, wo sein Vater, August Adolph Bargiel (gest. am 4. Februar 1841), ein geschätzter Musiklehrer war. Seine Mutter war die geschiedene erste Gattin Friedrich Wieck's; Bargiel ist demnach der Halbbruder von Clara Schumann. Sein musikalisches Talent fand in dem kunstgebildeten elterlichen Hause die beste Pflege; nach seines Vaters Tode half er sich durch Selbststudium in der Theorie und im Clavierspiel weiter. Seiner schönen Altstimme wegen fand er als Soloaltist im königl. Domchor, der damals unter Grell's und Mendelssohn's Leitung stand, Aufnahme. Auch im Violin- und Orgelspiel nahm er Unterricht. (Dass er bei Dehn theoretische Studien gemacht habe, wie man mehrfach angegeben liest, ist unrichtig.) Seine Schulbildung erhielt er in der Diesterweg'schen Schule und darnach im Joachimsthal'schen Gymnasium. Bald hatte er sich entschieden, die Musik zu seinem Lebensberuf zu wählen, und um seine Studien zu vollenden, begab er sich auf den Rath Robert Schumann's im Frühjahr 1846 nach Leipzig, wo Mendelssohn seine Aufnahme in das dortige Conservatorium unter günstigen Bedingungen vermittelte. Im Contrapunct war Hauptmann sein Lehrer. Ein von Bargiel componirtes Streichoctett, welches bei einer Prüfung gespielt wurde, erregte Aufsehen. Seitdem wandte er sich vorzugsweise der Composition zu. Nach vierjährigem Aufenthalt kehrte er nach Berlin zurück, wo er als Musiklehrer thätig war und nebenbei fleissig componirte. 1859 wurde er als Lehrer an das Conservatorium in Cöln berufen. In dieser Stellung blieb er bis zum Herbst 1865, wo er dieselbe mit der eines Capellmeisters der „Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst“ und Directors der Musikschule zu Rotterdam vertauschte, welche er gegenwärtig noch inne hat.

Bargiel gilt als einer der hervorragendsten Vertreter der Schumann'schen Schule. Mit dieser Bezeichnung ist indess nicht mehr als die allgemeinste Charakteristik des Künstlers gegeben; sie ist nicht in dem Grade beschränkend, wie etwa für andere Fälle die Bezeichnung „Mendelssohnianer“. Wie Schumann die ungleich schöpferischere, tiefere, innerlich lebensvollere und reichere, weil gewissermaassen dramatischere Natur war, als der (in seinem Bildungsgange sowohl, wie) im Inhalt seiner künstlerischen Gebilde von vornherein fertig auftretende und seine Eigenthümlichkeit mehr auf individuelle Manieren beschränkt zeigende Mendelssohn, so gibt auch der Schumannismus innerhalb seiner Richtung der Entfaltung verschiedener Individualitäten bei Weitem mehr Spielraum, als der Mendelssohnismus. Schumann's Bedeutung reicht mehr über seine einzelne Persönlichkeit hinaus; in ihm erhält eine ganze Richtung seiner Zeit, die Romantik, und zwar in der Totalität ihres Wesens Ausdruck, während Mendelssohn doch nur eine oder wenige Seiten derselben repräsentirt. Insofern könnte man wohl mit mehr Recht bei den hervorragendsten Schumannianern von Geistesverwandten Schumann's, als von Nachfolgern desselben reden. Dass der der Schumann'schen Schule gemeinsame Inhalt im Allgemeinen auch eine gewisse Gleichartigkeit des Stils zur Folge hat, ist natürlich und lässt sich gewissermaassen aus der psychischen Anlage des Zeitalters erklären; nichtsdestoweniger würde eine erschöpfende Systematisirung der betreffenden Ausdrucksmittel kaum durchführbar sein. — So ist auch in Bargiel der Geist Schumann's wirksam; dabei kennzeichnet sich aber sein schöpferisches Talent als ein selbständiges, eigenartiges und bestimmt ausgeprägtes. Bargiel's Erfindung, aus einem warm und tief leidenschaftlich empfindenden, mit einer regen, poesieerfüllten Phantasie sich paarenden Gemüthe entsprungen, ist voll Ausdruck und mannichfaltig; seine Formen sind weitausgreifend, reich, bisweilen zu reich an Abwechselung und namentlich in früheren Werken mitunter die innere Motivirung vermissen lassend, seine Melodik hat schönen eigenthümlichen Schwung, seine Modulation ist fein, anziehend und von poetischem Colorit. Der Grundzug in Bargiel's Wesen ist das Pathetische, Düstere, Dämonische, Leidenschaftliche; in dieser Beziehung steht er von den Schumannianern dem Meister am nächsten; doch gelingt ihm auch zu Zeiten der Ausdruck des Innigen, Zarten, Ueberirdischen, Träumerischen; auch für das Unheimlich-Helldunkele, Grüblerische hat er beredte Töne. Seine früheren Werke haben meist noch einen stark subjectivistischen Zug, der Künstler erscheint hier noch ganz in sich versenkt; doch möchten wir in dieser scharfen Betonung einer subjectiven Richtung einzelnen zwar plastischer gearteten, aber auch abgeblassteren späteren Werken gegenüber gerade einen Vorzug finden. So ergeht er sich auch mit Vorliebe in den freieren Formen der Phantasie, des Charakterstücks u. s. w. In seinen späteren Werken tritt er mehr aus sich heraus, strebt eine grössere Objectivität an; er bedient sich der festeren Sonatenform, der Suite, wählt bestimmte poetische Objecte für sein Schaffen und beginnt auch für Gesang zu schreiben.

Mit besonderer Auszeichnung sind unter Bargiel's Werken zu nennen Op. 8, Drei Charakterstücke, No. 2; Op. 9, Drei Phantasiestücke, No. 1 und 2; die Phantasien Op. 12 und Op. 19, deren erstere fast durchgängig in eigenthümliches Zwielicht gehüllt erscheint, während in der letzteren bei vorwiegendem Pathos die Stimmung mehrfach wechselt; bei allem Reichthum der Gegensätze zeigt jedoch das Ganze eine entschiedene Physiognomie und kräftige Zeichnung. Dieses Op. 19 gehört zu den schönsten neueren Clavierwerken, und man kann sich bei ihm des lebhaften Bedauerns nicht erwehren, wie doch unsere Concertspieler so viel Treffliches aus der neueren Literatur unberücksichtigt lassen. Weiter sind zu nennen das Scherzo Op. 13, ein in festen Zügen entworfenes Gemälde von düster-unruhigem, dämonischem Charakter; ferner die Suiten Op. 17 (für

Clavier und Violine) und Op. 21 (für Clavier allein), in denen die alten Formen mit kernigem, charakteristisch neuem Gehalt erfüllt erscheinen. Drei sehr bedeutsame Werke sind die Ouverturen „zu einem Trauerspiel", Op. 18, zu „Medea", Op. 22, und zu „Prometheus", sämmtlich von tragisch-pathetischem Charakter. In allen pulsirt dramatisches Leben; die Entwickelung ist, wenigstens in den zwei erstgenannten, von ausgeprägter Plastik — in der „Prometheus"-Ouverture tritt die künstlerische Absicht, wie uns scheint, nicht so klar zu Tage; auch ist das Werk, dem übrigens eine edle, anziehende musikalische Haltung nachgerühmt werden muss, bisweilen, wie in der Einleitung, von hohlem Pathos nicht freizusprechen. Die bedeutendste ist unstreitig die grossartig stilisirte „Medea"-Ouverture,



der der geschätzte New-Yorker Correspondent d. Blts. in seinem vorletzten Bericht wohl nicht gerecht geworden ist. Auch auf dem Felde der Symphonie ist Bargiel neuerdings thätig gewesen; seine hierher gehörige Schöpfung (C dur) ist uns indess nicht bekannt geworden. Desgleichen

über eine Ouverture zu „Romeo und Julie“, die unlängst in Rotterdam zur Aufführung kam, sind wir, wenn dieselbe nicht mit der oben erwähnten „zu einem Trauerspiel“ identisch ist, noch nicht in den Stand gesetzt zu berichten.

Schliesslich seien noch die bisher nicht speciell angeführten Werke Bargiel's namhaft gemacht; freilich können wir kein vollständiges Verzeichniss geben, da uns einige neuere Opuszahlen entgangen sind (möglicher Weise sind dieselben noch gar nicht erschienen): Op 1, Drei Charakterstücke; Op. 2, Nachtstück; Op. 3, Drei Notturnos; Op. 4, Sechs Bagatellen; Op. 5, Phantasie; Op. 6, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell; Op. 7, Suite für Pianoforte zu vier Händen; Op. 10, Violinsonate; Op. 11, Marsch und Festreigen; Op. 20, Zweites Trio; Op. 23, Sonate zu vier Händen; Op. 24, Trois Danses brillantes für Orchester; Op. 25 und 26, Zwei Psalmen; Op. 27, Phantasiestück für Pianoforte; Op. 32, Acht Pianofortestücke; Op. 33, Psalm 96 für Doppelchor; Op. 37, Drittes Claviertrio. Ohne Opuszahl erschienen Drei Clavierstücke.

Feuilleton.

Sinnreiches und Charakteristisches aus Schriften über Musik und Musiker*).

Zusammengetragen von **J. N. Dunkl.**

Heinrich Laube schreibt jetzt gegen Wagner. Tieck früher ebenso über Weber; Mozart nennt er einen Wahnsinnigen, Beethoven einen Rasenden. Ambros.

* * *

Schnyder von Wartensee meinte in einer Kritik: Schumann wäre ganz was Anderes geworden, wenn er zu rechter Zeit seine Schule gemacht hätte. Ambros.

* * *

Weitergehen ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen grossen Schöpfung, Zweck, und sind wir Neueren noch nicht ganz so weit als unsere Altvorderen in Festigkeit, so hat doch die Verfeinerung unserer Sitten auch Manches erweitert. Beethoven.

* * *

Oulibicheff hat sein ganzes Leben lang einen grausam nagenden Zweifel gehegt: er wusste nämlich nicht ganz gewiss, ob Mozart der liebe Herrgott selbst sei! ..... Berlioz.

* * *

Künstler, die das Werk und den Verfasser ehren, deren aufmerksame, getreue und einsichtsvolle Dolmetscher sie sind: für diese hat das Publicum meist nur eine stolze Verachtung, oder höchstens kühle Aufmunterungen bereit. Allerdings, — das Publicum applaudirt zuweilen auch diese. Aber das Publicum gleicht den Haifischen, die hinter den Schiffen herziehen und die man mit der Angel fischt: es verschlingt Alles, — Speck, Leine und Angelhaken! Berlioz.

* * *

Wagner steht zurück gegen die grossen Meister der Vergangenheit, wenn wir die Elemente seines Schaffens auseinanderreissen und einzeln ins Auge fassen; er kann sich als specifischer Musiker z. B. nicht mit Mozart, als Dichter nicht mit Goethe messen. Was ihn jedoch einzig macht, ist die Vereinigung der verschiedenen Fähigkeiten. Brendel.

* * *

Wenn Berlioz irrt, so irrt doch wenigstens ein Riese, und die Irrthümer der Riesen sind mir von jeher viel interessanter, als die Wahrheiten der Zwerge. Ehlert.

* * *

Man soll in Sachen der Kunst nicht vergleichen, sondern alles Gute und Schöne in seiner Weise würdigen und geniessen. Hiller.

* * *

Eigentliche Gefühlsbewegung kommt im Worte nicht auf. — Sie steht über dem Worte; Shakespeare lässt im „Macbeth“ den Mann, der die Stunde von dem Tode seiner Kinder erfährt, den Hut tief in die Augen bohren, aber nicht sprechen. Kullak.

* * *

Einladungen für die neue Zeitschrift waren hinausgeflogen. Mancherlei Antworten kamen zurück. Von einem Tondichter erhielt ich ungefähr folgende Antwort: „Gewiss werden Sie solchen Operncomponisten kräftig entgegentreten, die ohne Rücksicht auf das Drama in gedrehtem und gewundenem Stimmgewebe und weichlichen Melodien das einzige Heil der Oper erblicken“. Von einem Collegen des Ersteren erhielt ich fast an demselben Tage zur Antwort: „Gewiss werden Sie solchen Operncomponisten kräftig entgegentreten, die, unter dem Vorwande, dramatisch zu schreiben, die Gesetze der Kunst von sich stossen und ihre gehackten Weisen für Gesang geltend machen wollen.“ Die Schreiber hiessen — Weber und Spohr. Marx.

* * *

Es geht den Meisten wie einem jungen Maler, der die strengen, gedankenvollen Fresken von Cornelius in der Münchener Glyptothek zum ersten Male sah, und dann zu einem älteren Meister kam und ihm berichtete: er habe diese Fresken angesehen, und sie hätten ihm nicht gefallen, und er habe sie wieder angesehen, und sie hätten ihm wieder nicht gefallen. Darauf erwiderte aber der Meister: „Dann müssen Sie diese Fresken noch einmal ansehen, und immer noch einmal, und müssen Sie so lange ansehen, bis sie Ihnen gefallen“. Es gibt nämlich Genien, die so hoch stehen, dass wir, wenn uns eine ganze epochemachende Gruppe ihrer Schöpfungen schlechtwegs nicht in den Sinn gehen will, nur ganz demüthig annehmen sollen, unser Auge sei noch zu stumpf, und wenn sie beim grossen Haufen durchfallen, nicht diese Werke seien durchgefallen, sondern der grosse Haufe. Riehl.

* * *

Bei Bach finden wir das Tempo allermeistens gar nicht bezeichnet, was in echt musikalischem Sinne das Allerrichtigste ist. R. Wagner.

*) Im Auszug. D. Red.

Tagesgeschichte.

Correspondenzen.

Brandenburg a. H., 20. Juni. Das am Friedensdankfeste in der Katharinenkirche von der Steinbeck'schen Singakademie gegebene Concert begann mit einem Präludium für die Orgel von Volckmar, welchem das „Halleluja“ aus dem „Messias“ von Händel und zwei Motetten von Grell („Herr Deine Güte“) und Bortniansky („Du Hirte Israels“) folgten. Den Schluss des ersten Theiles bildeten Präludium und Fuge in Cdur von S. Bach. Die Vorträge des Organisten der Katharinenkirche, Hrn. A. Schmidt, zeichneten sich durch schöne Registrirung und grosse Klarheit aus, sodass sie allgemeine Anerkennung fanden. Das „Halleluja“ wurde durch die Orgel in wirksamer Weise unterstützt, die Motetten wurden rein und ausdrucksvoll gesungen; nur hätten wir bei der zweiten zum Theil ein lebhafteres Tempo gewünscht. Das Hauptinteresse der Zuhörer war dem zweiten Theil des Programmes zugewandt; es enthielt eine zur ersten Aufführung gelangende Friedenscantate für Chor, Soli und Orchester

von Dr. A. Thierfelder, dem Dirigenten dieses Institutes. Sie besteht aus drei Nummern. Die Chöre — No. 1 und 3 —, namentlich der letztere, enthalten glücklich gewählte und gut durchgeführte Themen, die des melodischen Elementes durchaus nicht entbehren. Letzteres tritt namentlich hervor im Mittelsatz von No. 1, einem dreistimmigen, sehr ansprechenden Frauenchor mit gedämpfter Begleitung. Das Kaiserlied (2. Nummer des Werkes) ist einfach und würdig gehalten, verlangt aber eben deshalb einen tüchtigen Sänger (Bariton), wenn es zur Geltung kommen soll. Zwischen No 2 und 3 befindet sich ein mässig langer Orchestersatz, auf dem Programm mit „Memento mori" bezeichnet, der von ergreifender Wirkung ist. Die Instrumentation ist durchaus angemessen. — So wünschen wir denn der Friedenscantate des jungen Componisten Aufnahme in weiteren Kreisen; wir würden uns freuen, unser bescheidenes Urtheil von anderer Seite bestätigt zu finden. St.

Gmunden am Traunsee. Am 1. Juni gab der hiesige Musikverein sein erstes diesjähriges Vereinsconcert. Orchesterwerke wurden aufgeführt: die Ouverture zur Oper "Die Abenceragen" von Cherubini und Mozart's Jupiter-Symphonie; Vocalwerke: zwei gemischte Chöre von J. E. Habert, a) „Das Mutterherz", mit Pianofortebegleitung, und b) „Waldlied" mit Orchesterbegleitung. — Am 15. Juni fand hier die Gründung des Oesterreichischen Cäcilienvereins statt. In Folgendem gebe ich Ihnen das Programm: a) Um 9 Uhr: Hochamt in der Stadtpfarrkirche. 1) „Tantum ergo", Choral mit Orgelbegleitung. 2) Messe in G für vier Singstimmen mit Orgelbegleitung. 3) Sequenz: „Lauda Sion", Choral mit Orgelbegleitung. 4) Offertorium: „Sacerdotes Domini", für vier Singstimmen mit Orgel. b) Nach dem Hochamte: 5) „Kyrie", einstimmig mit Orgelbegleitung. 6) Antiphon: „Salve Regina", Choral mit Orgelbegleitung. 7) Psalm „Miserere", für 2 Chöre zu 4 und 5 Stimmen, abwechselnd mit Choral. 8) Graduale vom Pfingstsonntage für vier Singstimmen und Orgel. 9) „Gratias" aus der Cäcilien-Messe für vier Singstimmen, Solo, Chor und Orchester. 10) „Credo" aus der Messe Op. 9. (Die Werke unter No. 2, 4, 5, 7—10 haben J. E. Habert zum Autor.) — Der Verein zählt bereits über 100 Mitglieder und wird hoffentlich bald mehr wachsen und trotz des Spottes, der ihm schon zu Theil wurde, kaum dass man ihn nannte, segensreich wirken.

Pest. Am 18. Juni fand das Concert der Ofener Musikakademie statt. Die Akademie verfügt über einen gemischten Chor, welcher an Stimmenreichthum und Präcision der Ausführung wenig zu wünschen übrig lässt; weniger Lob verdient das Orchester, besonders dessen Bläserchor. Und so sind denn auch die Vocalchöre befriedigender, während die Leistungen des Chores mit dem Orchester vereint sich oft kaum über das Niveau der Mittelmässigkeit erheben. Das Programm des letzten Concertes brachte Haydn's Oxford-Symphonie, die Hymne aus Mozart's Oper „König Thamos", Cherubini's „Medea"-Ouverture, Chöre von Mendelssohn und Schumann und Robert Volkmann's Kirchenarie für Bariton mit Orchester. Am besten wurde Volkmann's Pièce executirt und der hier äusserst geachtete Componist, Ihr hier lebender bescheidener Landsmann, mehrere Male gerufen. Die hiesigen Journale gehen nicht am glimpflichsten mit der Musikakademie um; und es verdient allerdings Tadel, wenn das Institut, welches über so schätzenswerthe Kräfte verfügt, sich mit nur halbwegs geschultem Orchester an die schwersten Orchesterwerke wagt. Noch ein gerechter Vorwurf trifft das Institut: die Vernachlässigung der nationalen Musik, welche im letzten Jahrzehnte einen grossen Aufschwung genommen. — Das ungarische Nationaltheater begann am 15. Juni seine zweimonatlichen Ferien. Zum Schluss wurde Wagner's „Tannhäuser" aufgeführt, und war das Haus trotz der tropischen Hitze in allen Räumen überfüllt. Lieblingsopern der Pester sind „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Faust", welche trotz der häufigen Wiederholungen („Faust" wurde bereits 110 Mal aufgeführt) immer ein überfülltes Haus erzielten; von den nationalen Opern: Erkel's „Bánk-Bán" und die alte Lieblingsoper der Provinzler: „Hunyady". — Im Ofener ungarischen Sommertheater wirkt Latabár's gute Operettengesellschaft mit französischen und heimischen Operetten, während das deutsche Actientheater in Pest Offenbach's Muse unterstützt. — In der Herbstsaison sollen einige Novitäten am National-Theater aufgeführt werden, über welche ich nicht ermangeln werde, Bericht zu erstatten. Ausser Gounod's „Romeo und Julie" ist eine ungarische Original-Oper, „Die Patienten des alten Arztes", zur Aufführung angenommen, und zwei ungarische Opern: „Die schöne Melusine" und „Sängers Liebe" unterliegen noch der Prüfung. — Gegenwärtig ist hier „saison morte". Im August, wenn Liszt zurückgekehrt sein wird und die Vorstellungen des Nationaltheaters wieder beginnen, wird es wieder rege sein im Musikleben Pests. O. P.

Concertumschau.

Aschaffenburg. Der vor einem Jahre gegründete Allgemeine Musikverein unter Leitung des Hrn. E. Rommel brachte in seinen sechs dieswinterlichen Concerten u. A. Symphonien von Ph. Em. Bach, Haydn und Mozart, Ouverturen von Beethoven, Mozart, Méhul und Lachner, Chöre von Beethoven, Lachner, Mendelssohn, Rommel und Hauptmann, Mendelssohn's 42. Psalm und ein Requiem von Rommel zur Aufführung.

Baden-Baden. Von Solisten der Curconcerte sind neuerdings zu nennen: Frl. Caroline Tellheim, Hr. C. Hill, Gesang, Frl. Sophie Humler, Hr. Wehrle, Violine, Hr. F. Grützmacher, Violoncell, und Hr. Carl Brandt, Piano (Letzterer ausschliesslich mit eigenen Compositionen). — Ueber den noch wenig in weiteren Kreisen bekannt gewordenen Stuttgarter Künstler Hrn. Wehrle schreibt das „B.-Bl." „Auch Hr. Hugo Wehrle, ein junges, sehr talentvolles Mitglied der Stuttgarter Hofcapelle, hatte sich einer sehr lebhaften und ehrenvollen Aufnahme zu erfreuen. Er ist ein in jeder Hinsicht tüchtiger Künstler, welcher die Technik seines Instrumentes vollkommen in seiner Gewalt hat, durch Schwung und Wärme des Vortrags sich auszeichnet und eine Ehre darin sucht, die schwierigsten Aufgaben künstlerisch zu lösen" etc.

Breslau. Matinée des Tonkünstlervereins, Sonntag, den 25. Juni: Introduction und Fuge für Pianoforte und Violine von Westphal, Chromatische Sonate für dieselben Instrumente von Raff, G moll-Quartett für Piano, Violine, Viola und Violoncell von J. Brahms.

Leeuwarden (Friesland). 1. Musikfest der „Cäcilia" und des „Mannenchor": „Sancta Caecilia", Chorwerk von G. A. Heinze, 3. Symphonie von Mendelssohn, „Leonoren"-Ouverture von Beethoven etc.

Leipzig. Kirchenconcert des Riedel'schen Vereins am 2. Juli: 1) „Praembulum legatura" für Orgel von G. Frescobaldi. 2) „Lamentation" und „Jerusalem", vier- und fünfstimmig von G. Allegri und G. Biordi. 3) Violinsoli mit Orgelbegleitung: a) Largo und Allegro von G. Tartini, b) Preludio von A. Corelli und Air von Händel. 4) Drei Compositionen für gemischten Chor: a) „Crucifixus", sechsstimmig, von A. Lotti; b) Weihnachtslied: „In einem kripfly lag ein Kind"; c) Engelspiel: „Ich weiss ein liplich engelspiel". [Die zwei letzteren Nummern Gesänge des Heinrich von Laufenberg, für Chor gesetzt von C. Riedel.] 5) Toccata und Fuge (D moll) für Orgel von J. S. Bach. 6) „Ich lasse dich nicht", achtstimmige Motette für zwei Chöre von J. Ch. Bach. 7) „Gott sei mir gnädig", Bass-Arie von F. Mendelssohn. 8) Zwei Werke für Chor: a) „Media vita in morte sumus" von Jos. Rheinberger; b) „Ach wie flüchtig", Choral-Motette für Alt und Männerstimmen von Peter Cornelius. 9) Präludium und Fuge (G moll) für Violine solo von J. S. Bach. 10) Zwei geistliche Chöre von F. Liszt: a) „Ave Maria", für gemischten Chor; b) „Die Seligkeiten", für Baritonsolo und gemischten Chor.

London. Concert des Fürsten Poniatowsky mit eigenen Compositionen: Messe in F dur und Soli, Duette, Quartette und Chöre aus Opern.

Mügeln. In dem benachbarten Lützkendorf veranstaltete der Lehrer Hr. L. Hohmann unter Benutzung der neuerbauten Orgel ein Kirchenconcert, dessen für die dortigen Verhältnisse anerkennenswerthes Programm u. A. Orgelcompositionen von Hesse, Bach (Toccata und Fuge), Mendelssohn (D moll-Sonate und ein Adagio), sowie Gesangswerke von Haydn, Mozart und Mendelssohn bot.

München. Zweites Prüfungsconcert der kgl. Musikschule: Toccata und Fuge (Dmoll) für Orgel von J. S. Bach (Anton Glötzner). Quartett (Ddur) für Streichinstrumente von Jos. Haydn (HH. August Mayerhofer, J. B. Schuster, Heinrich Seifert und Heinrich Schübel). Motette (fünfstimmig) „In den Armen Dein" von Melchior Franck (oberste Chorgesangsclasse). Chromatische Phantasie für Clavier von J. S. Bach (Hans Bussmeyer). Fünftes Violinconcert (Dmoll), 1. Satz, von Ferd. David (Ferdinand Fernbacher). Zwei vierstimmige Gesänge: a) „Ave maris stella" von August Moosmair; b) „Pater noster" von Giuseppe Buonamici (oberste Chorgesangsclasse). Quintett für Clavier, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn, Op. 16, von L. v. Beethoven (HH. August Moosmair, Cassian Stadler, Bernhard Wittstatt, Carl Kästl und Christian Radspieler). Phantasie für Violoncell von Servais (Martin Echinger). Drei vierstimmige Gesänge: a) „Im Herbste" von W. Niels Gade; b) „All meine Gedanken" von J. Rheinberger; c) „Auf dem See" von Mendelssohn (oberste Chorgesangsclasse). Rondo für zwei Claviere von Fr. Chopin (Frl. Bertha Herbeck und Agnes John).

Rotterdam. Orgelconcert des Hrn. S. de Lange jr.: Phantasie und Fuge in Gmoll von Bach, Adagio von S. de Lange, Toccata und Fuge in Bdur von Bach, Fmoll-Sonate von Mendelssohn, Toccata und Fuge in Dmoll von Bach.

Saarbrücken. Musikalische Abendunterhaltung der „Melpomene": Ouverture zu „Nussknacker und Mausekönig" von C. Reinecke, Bruchstücke aus dem Festspiel „Der Friede" von C. Krause, Ungarische Tänze von J. Brahms, Lieder mit Pianoforte von C. Krause, Arie aus „Titus" von Mozart, gemischte Chöre von C. Eckert („Schweres Scheiden") und Mozart (aus „Titus"). — Friedensfest-Concert unter Leitung des Musikdirector C. Krause: Motette von Haydn, Duett aus „Israel in Egypten" von Händel, Psalm 66 von V. Lachner, „Am 3. September 1870" und „Te Deum" von C. Reinecke etc.

Sondershausen. 5. Concert im Loh: Ouverture, Scherzo, Notturno und Hochzeitsmarsch aus dem „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, Ouverture zu „Hamlet" von Gade, Violinconcert von Rubinstein (Hr. Himmelstoss), 1. Symphonie von Schumann.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Aachen. Frl. Mila Röder eröffnete dieser Tage am hiesigen Stadttheater als Rosine im „Barbier" ein längeres Gastspiel. — **Berlin.** Frl. Lili Lehmann wird bei dem in Heidelberg stattfindenden rheinischen Musikfest mitwirken und sich dann zu einem längeren Gastspiel nach Stuttgart begeben. Frau Dumont-Suvanny setzt ihre Darstellungen im hiesigen Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater fort. — **Breslau.** Am 20. Juni gaben im Lobe-Theater Frl. Fischer und Hr. Swoboda ihre Abschiedsvorstellung. — **Dresden.** Frl. Orgeni setzte am 22. und 24. d. M. als Lucia und Amina ihr Gastspiel im Hoftheater fort. — **Frankfurt a. M.** Im Stadttheater trat Frl. Domasi am 18. d. M. als Lucia und am 23. als Lady Harriet auf; ferner gastirte an derselben Bühne am 20. d. M. Hr. Maurer als Wilhelm in den „Beiden Schützen". — **Graz.** Hr. Rokitansky aus Wien eröffnete am 18. d. M. als Cardinal in der „Jüdin" ein Gastspiel im hiesigen Landschaftlichen Theater. Frl. von Carina vom Stadttheater zu Breslau wird für die Monate August und September erwartet; von hier begibt sich die Sängerin dann in ihr Engagement am Hamburger Stadttheater. — **Halle.** Am 20. d. M. eröffnete hier Hr. Th. Wachtel jun. als Chapelou eine Reihe von Gastdarstellungen. — **Hannover.** Frl. Weckerlin vom Hoftheater zu Dessau sang hier am 23. die Leonore im „Troubadour" und am 24. die Donna Anna im „Don Juan". — **Magdeburg.** Im weiteren Verlauf seines Gastspiels im hiesigen Stadttheater trat der Hofopernsänger Hr. Richard am 19. und 25. d. M. in der „Jüdin" und am 22. im „Tannhäuser" auf. In letzterer Oper wirkten noch die HH. Uttner und Pfeiffer mit. — **Pest.** Am 16. August wird Frl. Ida Benza als Valentine in den „Hugenotten" ein zweimonatliches Gastspiel im ungarischen Nationaltheater eröffnen. — **Prag.** Im hiesigen Deutschen Landestheater trat Frau Grün am 24. d. M. zum letzten Mal auf, und zwar als Valentine in den „Hugenotten". Im Czechischen Nationaltheater gastirte seit einiger Zeit Hr. J. Palecek von der kaiserl. russischen Oper zu St. Petersburg. — **Stuttgart.** Frl. Ehnn aus Wien setzte ihr Gastspiel im hiesigen Hoftheater am 20. d. M. als Mignon in Thomas' gleichnamiger Oper und am 22. als Leonore in der „Favoritin" fort. Am 25. trat Frl. Löscher, ebenfalls aus Wien, als Lucrezia Borgia hier auf. — **Wien.** Frl. Freiheim vom Josephstädter Theater ist als Soubrette nach Frankfurt a. M. engagirt worden.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 24. Juni: 1) „Meine Seele ist stille im Herrn" von L. Papier. 2) „Kyrie" von R. Franz. Am 25. Juni: „Des Staubes eitle Sorgen" von J. Haydn. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 25. Juni: „Ewiger, wir wollen dich aus ganzer Seele lieben", Chor a capella von Fr. Schneider. — b) St. Jacobikirche am 25. Juni: „Du Herr, du zeigst mir den besten Weg", Chor von M. Hauptmann — **Dresden.** a) Kreuzkirche am 24. Juni: 1) „Jauchzet dem Herrn" von Mendelssohn. 2) „Convertere domine aliquantulum" von Reissiger. — b) Neustadtkirche am 25. Juni: Bassolo mit Chor, Arie und Schlussfuge aus dem 96. Psalm von J. A. Naumann. — **Weimar.** Stadtkirche am 25. Juni: Psalm 18 (für Männerchor und Orgel) von Fr. Liszt. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 25. Juni: 1) Messe in C von Gänsbacher. 2) Graduale („Magna") von Salieri. 3) Offertorium („Cantate") von M. Haydn. — b) K. k. Hofpfarrkirche am 25. Juni. 1) Messe von Fr. Schubert. 2) Graduale (Terzett) von L. Weiss. 3) Offertorium (Psalm für Tenorsolo) von Ign. Ritter von Seyfried. — c) Dominicanerkirche am 25. Juni: 1) Messe in B von Franz Seegner (Mitglied der k. k. Hofcapelle). 2) „O sanctissima" von Joh. Krall. 3) „O salutaris" von Rundhartinger. d) Italienische Nationalkirche am 25. Juni. 1) Messe in B von And. Zsasskowsky. 2) Graduale (Bassolo) und 3) Offertorium (Sopran- und Violinsolo) von Joh. Krall. 4) „O salutaris" von Franz Köstinger. — e) Pfarrkirche zu Mariahilf am 25. Juni: 1) Vocalmesse von Kempter. 2) Graduale in Es („O salutaris") von Joh. Krall. 3) Offertorium („Ave Maria") von X.

Opernübersicht.

(Vom 18. bis 24. Juni.)

Leipzig. Stadtth.: 19. Freischütz; 22. Margarethe. — **Berlin.** Kroll's Th.: 18. Alessandro Stradella; 21. Stumme von Portici; 23. Fra Diavolo. Réunionth.: 22. und 24. Martha. Walhalla-Volksth.: 18. Weisse Dame. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 18 u. 22. Schöne Galathea; 19. Perichole; 21. Grossherzogin von Gerolstein; 23. Insel Tulipan; 24. Pariser Leben. — **Breslau.** Lobe-Th: 18., 19., 20. u. 21. Perichole; 22. Kakadu; 23. Hanni weint, Hansi lacht; 24. Schöne Galathea. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 18. Lohengrin; 20. Troubadour; 22. Lucia von Lammermoor; 24. Nachtwandlerin. — **Frankfurt a. M.** Stadtth. 18. Lucia von Lammermoor; 20. Die beiden Schützen; 23. Martha. Thalia-Th.: 20. Zehn Mädchen und kein Mann. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 18. Freischütz; 23. Troubadour; 24. Don Juan — **Magdeburg.** Stadtth.: 19. Jüdin; 22. Tannhäuser. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 18. Prophet. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 18. Waffenschmied; 22. Norma; 24. Freischütz. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 21. Prinzessin von Trebisonde. Neustädter Th.: 20. Troubadour; 24. Hugenotten. Letni divadlo: 18., 20., 22. und 24. Princezna Trebizondská. Novomestské divadlo: 21. Kryspin à Kmotra (Ricci); 23. Prodaná nevesta (Smetany). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 18. Afrikanerin; 20. Mignon.; 22. Favoritin. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth. 18. Der Brauer von Preston; 21. Czaar und Zimmermann.

Aufgeführte Novitäten.

Brahms (J.), Clavierquartett in Gmoll. (Breslau, Matinée des Tonkünstlervereins.)
— — Ungarische Tänze. (Saarbrücken, Concert der „Melpomene".)
Gade (N. W.), Ouverture zu „Hamlet". (Sondershausen, 5. Lohconcert.)
Grimm (J. O.), „An die Musik", für Soli, Chor und Orchester. (Schwelm, Concert des Gesangvereins.)
Heinze (G. A.), „Sancta Caecilia", für Soli, Chor und Orchester. (Leeuwarden, 1. Musikfest der „Cäcilia".)
Hopffer (B.), Streichquintett. (Leipzig, Vereinsabend des Tonkünstlervereins.)
Krause (C.), Bruchstücke aus dem Festspiel „Der Friede". (Saarbrücken, Concert der „Melpomene".)
Liszt (F.), „Les Préludes". (Sondershausen, Liszt-Matinée.)
Raff (J.), Chromatische Phantasie für Pianoforte und Violine. (Breslau, Matinée des Tonkünstlervereins.)
Reinecke (C.), „Am 3. September" und „Te Deum", Chöre. (Saarbrücken, Friedensfest-Concert.)
Rubinstein (A.), Violinconcert mit Orchester. (Sondershausen, 5. Lohconcert.)
Taubert (O.), „Ad memoriam victoriae ex Gallis reportatae", für Chor und Orchester. (Torgau, Sieges- und Friedensfeier des Gymnasiums.)
Thierfelder (A.), Friedenscantate für Chor, Soli und Orchester. (Brandenburg a. H., Concert der Steinbeck'schen Singakademie.)
Thoma (R.), 13. Psalm für Tenorsolo und Chor. (Breslau, Wohlthätigkeitsconcert.)
Wagner (R.), Kaiser-Marsch. (Baden-Baden, Concerte des Curorchesters. Sondershausen, 4. Lohconcert.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 25. Berichte und Notizen.

Echo No. 25. Das Prager Conservatorium der Musik und seine diesjährigen Concerte. — Der Nachfolger Auber's (Salvador Daniel Betreffendes). — Kunstnachrichten. — Beilage: Die Tantièmefrage in dem ersten Stadium der Verwirklichung für Deutschland. — Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 25. Recensionen (Compositionen von J. Otto [„Salvum fac regem"], Th. Schneider, Op. 8, H. v. Herzogenberg, Op. 8 und 10, H. Greis [„Leiden!"] und H. Scholtz, Op. 21 und 24). — August Kindermann. — Feuilleton (Das Erstlingswerk eines Componisten. [Abdruck aus der Gartenlaube]). — Nachrichten und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 26. Berichte und Notizen.

Zeitschrift für katholische Kirchenmusik No. 6. Zur Musikbeilage („Sequentia pro festivitate corporis Christi" von St. Bernardio). — Pilgerlied auf das Jubeljahr.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Der redactionelle Theil der „Nordd. Allg. Ztg." enthält folgenden Dank an Richard Wagner: „Der König Wilhelm-Verein hat mit vollstem Rechte Ihrer Excellenz der Fr. Minister v. Schleinitz für das von ihr bei Anwesenheit des Hrn. Wagner herbeigeführte Concert seinen aufrichtigen Dank ausgesprochen. Sei es aber auch uns vergönnt, dem Hrn. Richard Wagner unsern Dank für das Concert am 5. Mai auszusprechen, welches er geleitet hat. Wir danken ihm im Namen von ganz Berlin. Im Namen von ganz Berlin — sagen wir absichtlich. Freund und Feind müssen dem trefflichen Componisten dankbar sein für seine Direction, wie sie fast einzig dasteht. Ein Feldherr führt seine Truppen nicht bewunderungswürdiger zum Siege, wie er die königliche Capelle bei der Aufführung der Beethoven'schen Symphonie geführt hat. Für diese Aufführung ist Berlin dankbar, muss es seinen Dank aussprechen. Einen so seltenen Genuss darf man nicht mit Stillschweigen übergehen, wir füllen hiermit die Lücke aus. Dem Componisten und Director Richard Wagner, der so bereit war, sein Concert zum Besten des König Wilhelm-Vereins zu geben, Dank, lauten Dank von Seiten Berlins! Alle Verehrer und Bewunderer Wagner's. Berlin, den 3. Juni 1871."

* Ueber den Verlauf des letzten Concertes der Halle'schen Singakademie waren uns zwei verschiedene Berichte zu Händen gekommen: der eine von einem dortigen Herrn, der andere von einem unserer hiesigen HH. Mitarbeiter, der auf unsere Anregung jener Aufführung beiwohnte. Wir nahmen ganz natürlich den letzteren in die Spalten unseres Blattes auf, da wir den Verfasser des ersteren in seiner Zuverlässigkeit nicht so genau kennen, wie bewährte Leipziger Mitarbeiter. Diese Maassnahme hat uns aber nicht weniger als drei missbilligende Briefe aus Halle zugezogen, darunter eine sehr zur Aufnahme empfohlene eingehende „factische Widerlegung" des von uns bevorzugten Referates. Leider sind wir aber schon aus dem Grunde nicht im Stande, dieser Entgegnung Raum zu gestatten, weil dieselbe bei mehr localem Interesse und in der Annahme, es mit einem Halle'schen Hrn. Collegen zu thun zu haben, sehr persönlich wird, was bei Kenntniss des wirklichen Sachverhaltes übrigens manchmal recht spasshaft klingt. — Um nun aber der Gesammtwirksamkeit der Halle'schen Singakademie unter ihrem jetzigen Leiter, dem Nachfolger der HH. R. Franz und S. Bagge, gerecht zu werden, wollen wir wenigstens eine Stelle aus dem von uns vor acht Tagen zurückgestellten Bericht hiermit noch folgen lassen. Sie lautet: „Die hiesige Singakademie übt seit den mehr als 21 Jahren ihres Bestehens die Pflege des höheren (!) Chorgesanges und es ist ihr von ihrer Gründung bis auf den heutigen Tag gelungen, die edleren (!) Gesangskräfte unserer Stadt in ihrer Mitte zu vereinigen. In den Concerten werden grössere Oratorien zur Aufführung gebracht, so im letzten März zum ersten Male (?) in unserer Stadt eine Passionsmusik von Bach. In den Soiréen hört man meist kleine Werke älterer und neuerer Composition, zuweilen abwechselnd mit Instrumentalmusik. Rob. Franz, der musikalische Begründer dieses Institutes und, so lange es seine Gesundheit erlaubte, sein Leiter, beutete für diesen Zweck vielfach die Bach-Werke aus. Der jetzige Dirigent, Hr. Voretzsch, wählt aus älteren Werken meist solche aus, die dem Hörerkreis noch unbekannt sind, und setzt ihnen gern Compositionen noch lebender Meister zur Seite" etc.

* Die neu gegründete deutsche Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten wird ihre erste Generalversammlung am 12. Juli in Leipzig abhalten.

* Der Vorstand des Allgemeinen deutschen Sängerbundes beabsichtigt im Jahre 1872 ein grosses nationales Gesangsfest zu veranstalten. Als Festort ist vorläufig München in Aussicht genommen.

* Der Riedel'sche Verein in Leipzig veranstaltet am nächsten Sonntag ein Kirchenconcert, auf dessen äusserst versprechenden Verlauf wir in n. No. zurückkommen werden. — Als Zuhörer bei demselben wird auch F. Liszt aus Weimar erwartet.

* Kücken's bei dem Herausgeber der „Signale" erschienene „Friedenshymne" soll nach diesem Blatte beim Einzug der zurückkehrenden Truppen in Schwerin einen „so ergreifenden Eindruck" gemacht haben, dass sie auf Befehl des Grossherzogs hätte wiederholt werden müssen.

* Capellmeister Metzdorff in Hamburg hat soeben die Composition einer grossen Oper: „Rosamunde oder der Untergang des Gepidenreichs" vollendet.

* Offenbach soll wieder in Paris eingezogen sein. Seine neueste Oper wird in dieser Stadt das Licht der Welt erblicken. Der Titel sei noch Geheimniss. Man sehnt sich auch nicht besonders, hinter dasselbe zu kommen.

* F. v. Holstein's neue Oper „Des Bruders Heimkehr" ist, wie man liest, zur Aufführung auf dem Leipziger Stadttheater angenommen.

* Die unter Leitung des Directors Eugen Meynadier stehende Operetten- und Vaudeville-Gesellschaft wird vom 1. Juli ab im Wiener Carl-Theater zwanzig Vorstellungen in französischer Sprache geben. Offenbach's „Prinzessin von Trebisonde" soll den Reigen eröffnen, ohne eine solche Eröffnungs-Trivialität gehts halt nicht!

* Das schon vor längerer Zeit in Aussicht genommene, dann wieder abgesagte Gastspiel der Frau Mallinger im Münchener Hoftheater ist nun doch zu Stande gekommen. Am 22. Juni trat die Künstlerin in der „Norma", welche Oper an Stelle des ursprünglich angekündigten „Rienzi" zur Aufführung gelangte, mit grossem Erfolg auf.

* Frl. Brandt, die treffliche Altistin der Berliner Hofoper, hat bei ihrem kürzlich beendeten Gastspiel in Leipzig für die gebotenen Leistungen die (nur bez. der Intonation etwas eingeschränkte) warme Anerkennung der dasigen Kritik gefunden.

* Die Stuttgarter Pianistin Frl. Anna Mehlig ist von ihrer amerikanischen Kunstreise nach Deutschland zurückgekehrt. Wie wir kürzlich in einem, wie uns schien, gutunterrichteten Blatte lasen, geht augenblicklich deren Kunstschwester Frl. Sophie Menter mit der Absicht um, auch ihr Talent in dem von Frl. Mehlig verlassenen Welttheil leuchten zu lassen.

* Die auch in weiteren Kreisen als trefflich bekannte englische Pianistin Miss Arabella Goddard, die Gemahlin des Musikkritikers der „Times", Mr. Davidson, wird im Herbst dieses Jahres eine Concertreise durch Deutschland unternehmen.

* Anton Rubinstein weilt gegenwärtig in Gmunden.

Gestorben. In Linz starb vorige Woche der dasige Domcapellmeister Carl Zappe. — In Wien starb dieser Tage der als Gesanglehrer wie als Organist gleich tüchtige Jacob Binder im Alter von nur 40 Jahren.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: F. Gernsheim, Fünf Lieder mit Pianoforte, Op. 19, and „Nordische Sommernacht" für Soli, Chor und Orchester, Op. 21. — St. Heller, „Freischütz"-Studien für Pianoforte, Op. 127. — F. Lachner, 2. Clavierquintett, Op. 145. — F. Hiller, Aus dem Tonleben unserer Zeit. Neue Folge. (S. wegen Inhaltsangabe das betr. Inserat in heutiger No.) — Em. Breslaur, Musik-pädagogische Flugblätter No. 1 u. 2.

Kritischer Anhang.

Abermals liegt eine lange Reihe patriotischer Ergüsse in Wort und Ton für Männerstimmen vor uns. Wir haben bereits Veranlassung gehabt, uns im Allgemeinen über den künstlerischen Werth dieser ephemeren Schöpfungen auszusprechen; nur eine Bemerkung wollen wir hier noch hinzufügen. Die meisten derartigen Werke sind ihrer Tendenz nach auf die grosse Masse der singenden Männer berechnet, und bei allen ist das Bestreben der Componisten ersichtlich, möglichst volksthümlich und einfach zu schreiben. So sehr wir dieses Bestreben nun auch anerkennen, so können wir doch nicht umhin zu bemerken, dass die That dem Willen nicht entspricht. Den Kern volksthümlicher Musik bildet die Melodie, die wohlklingende, durch einzelne hervortretende Wendungen charakterisirte, einfach aber prägnant gegliederte Melodie: gerade im Puncte der Melodie aber zeigt sich fast durchweg eine peinliche Dürftigkeit, im besten Falle eine völlig eindruckslose Schablonenmässigkeit. Da die uns vorliegenden Chöre sich über das angedeutete Niveau nicht erheben, so wird es genügen, dieselben hiermit einzeln aufzuführen.

Weitaus den übrigen voransteht:

G. Rebling. Patriotische Männerchöre, Op. 30. „Kriegslied gegen die Wälschen", von Arndt. Magdeburg, Heinrichshofen.

ein gediegen kräftiger Chor, der auch abgesehen von der patriotischen Tendenz gesungen zu werden verdient. Dasselbe gilt von

G. Rebling. „Die Geister der Helden" (v. Gerock) für eine Bassstimme mit Piano (Hill gewidmet), Op. 31. Magdeburg, ebendaselbst.

ein breit durchcomponirtes, balladenartig gehaltenes Strophenlied. Unbedeutender sind dagegen:

Fr. W. Sering. „Hurra! Strassburg" (von Martin) für Männerchor, Op. 47. Magdeburg, Heinrichshofen.

— — 5 Lieder für Männerchor (Kaiserlied. Nach der Schlacht. Zum Kampf. Sieges- und Friedenslied. Die Gefallenen), Op. 73. Magdeburg, ebendaselbst.
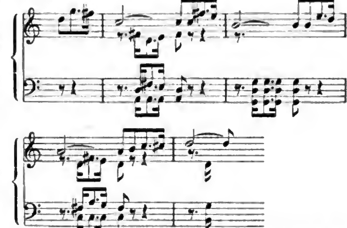
— — „Vorwärts!" Marsch von J. C. Arndt, für Männerchor, Op. 71. Leipzig, Merseburger.

H. Wehe. „Des Königs Auszug" von E. Curtius, für Männerchor, Op. 12. Magdeburg, Heinrichshofen.

Ed. Tod. Ein Soldatenlied und das Lied vom General Staff (von Schönhardt) für Männerchor (im Volkston), Op. 16. Stuttgart, Ebner.

Th. Drath. „Jauchz auf, mein Volk". Sieges-Hymne von P. Sintonis. Für vier Männerstimmen, für eine Singstimme und für Clavier allein, Op. 43. Bunzlau, Appun.

In dieser schönen Composition spielt folgende Studie in Quartenfolgen



eine Hauptrolle als Kernmelodie, welche der Unsterblichkeit des Leierkastens entschieden würdig ist. Auch dadurch zeichnet sich dieses Opus aus, dass es dem Grafen Eberhard zu Stollberg-Wernigerode unterthänigst gewidmet ist. A. M.

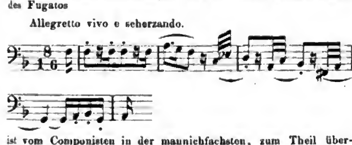
Carl Heinr. Döring. Drei lyrische Stücke für Violine und Pianoforte, Op. 6. Leipzig und New-York, J. Schuberth & Co. 1 Thlr.

Dieselben sind schon vor einigen Jahren erschienen und haben bereits Freunde gefunden. Sie sind klar gedacht und warm empfunden und mögen hiermit von Neuem empfohlen sein. No. 3 (in Gesdur) ist besonders stimmungsvoll. Zur guten Darstellung dieser Stücke gehören aber Spieler der höheren Mittelstufe, die nicht blos mittels der Finger zu spielen verstehen.

H. St.

Josef Rheinberger. Humoresken. Vier Clavierstücke, Op. 28. No. 1 und 2 à 12½ Sgr., No. 3 10 Sgr., No. 4 17½ Sgr. Leipzig, Rob. Forberg.

Von einer allgemeineren Charakteristik der Rheinberger'schen Muse, deren Natur den Lesern dieses Blattes bereits früher wiederholt bezeichnet wurde, glaube ich hier um so mehr absehen zu können, als die vorliegenden vier Humoresken einer — wenn anders ich mich nicht sehr täusche — früheren Schaffensperiode des begabten Meisters zu entstammen scheinen. Wenn auch schon in ihnen sich der gewandte geistreiche Harmoniker und der gründliche Kenner der Claviertechnik nicht verleugnet, so ist doch in den drei ersteren hinsichtlich der formellen Gestaltung auszusetzen, dass die Motive oder Themen oft sehr unvermittelt nebeneinanderstehen. So bilden, um nur ein Beispiel anzuführen, die ersten beiden Theile von No. 3 ein vollständig in sich abgeschlossenes Ganze; die darauf folgenden beiden (von B dur ausgehend) machen den Eindruck, als seien sie zu ganz anderer Zeit zu irgend welchem anderen Zweck componirt und nun aus Mangel an anderweitiger Verwendbarkeit und um den ersten beiden Theilen eine grössere Ausdehnung zu geben, denselben angefügt worden. Wie bereits oben angedeutet, machen sich die formellen Mängel der ersten drei Humoresken in No. 4 nicht bemerkbar; Rheinberger bietet uns hier ein wohlabgerundetes Ganze in Form einer wenn auch nicht strengen Fuge dar. Das muntere Thema des Fugatos



ist vom Componisten in der mannichfachsten, zum Theil überraschendsten Weise ausgebeutet und verarbeitet worden; namentlich sind die ersten beiden Takte desselben gegen den Schluss des Stückes zu wirkungsvollen Steigerungen benutzt. Bemerkenswerthe Schwierigkeiten hinsichtlich der Ausführung bieten sich nicht dar; das Ganze ist sehr claviermässig und ein — wenn recht frisch und munter gespielt — auch dankbares Vorspielstück, auf welches ich hiermit die für Bereicherung ihres Repertoires bestrebten Clavierspieler noch besonders aufmerksam gemacht haben will.

—e

Ernst Richter und **August Jakob.** Cypressenzweige auf Gräber geliebter Entschlafener. Eine Sammlung von Gesängen für Begräbnisse und die allgemeine Todtenfeier. (Für gemischten Chor.) Berlin, Adolph Stubenrauch. 1 Thlr. — (Das Werk ist auch in Lieferungen ganz oder theilweise zu beziehen.)

Laut Vorwort zerfällt die obengenannte Sammlung für Trauerfeierlichkeiten in zwei Abtheilungen, von denen die erste mehr oder minder einfache Lieder (sogenannte Arien), die zweite aber motettenartige Compositionen darbietet. Beide Abtheilungen enthalten Leichtes und Schwierigeres, damit der Betreffende je nach Bedürfniss und den ihm zu Gebote stehenden Sängerkräften zu wählen vermöge. Die Herren Herausgeber, sattsam bekannt als tüchtige Männer theils auf dem Gebiete des Selbstschaffens für derartige Erzeugnisse (E. Richter), theils des verständigen und sinnigen Sammelns (A. Jakob) haben hier, wie immer bei dergleichen Herausgaben, getreulich Wort gehalten bezüglich dessen, was sie in ihrem Vorwort versprochen. — Gute Auswahl, Vollständigkeit gehen hier immer mit einander Hand in Hand, und wollen wir noch besonders hervorheben, dass sie auch selbst Beiträge geliefert, die der Beachtung werth sind und ihnen die Berechtigung verleihen, Hand an solche Werke des Sammelns zu legen.

12.

Rud. Barth. Zwei leichte Sonaten (Op. 49) von L. van Beethoven, für Pianoforte und Violine bearbeitet. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. No. 1 u. 2 à 22½ Ngr.

Es ist mit Rücksicht auf die den Meistern schuldige Pietät immerhin eine schwierige Sache um die „Bearbeitung" von classischen Werken. Zunächst fragt es sich sehr, was man unter „Bearbeitung" versteht und zu welchem Zwecke man eine solche unternimmt. Soll sie eine zeitgemässe Darstellung (also eine Modernisirung) oder eine Interpretation sein? Soll sie, schwachen Spielern gegenüber, eine Erleichterung, eine Zugänglichmachung bieten? etc. etc. Wir wissen nicht, welches Motiv Hrn. Barth bei seinen Bearbeitungen leitete und können aus diesem Grunde die Beurtheilung derselben nur sehr allgemein dahin fassen, dass sie im Ganzen nicht ungeschickt gemacht sind und sich möglicherweise Freunde erwerben werden. Indessen sind wir überzeugt, dass Beethoven, hätte er diese Sonaten ursprünglich selbst für Piano und Violine geschrieben, gar Manches anders gesetzt haben würde. Durch die Barth'sche Bearbeitung verlieren mehrere von Haus aus sehr durchsichtige, leichtbeschwingte Gebilde ihre edle Einfachheit und werden da und dort getrübt, zu dick übermalt, zu breit glossirt, ja fast ein wenig verballhornt. Statt mehrerer Beispiele weisen wir blos auf eines hin: auf No. 2, Seite 3, Takt 9—14 (nebst den analogen Stellen im 2. Theile), wo das sechs Takte lange Triolen-Gekoller in der Oberstimme (abwechselnd in Clavier und Violine) sicherlich nicht im Sinne Beethoven's ist. — Die äussere Ausstattung ist, wie bei der betreffenden Verlagshandlung immer, sehr elegant; dagegen ist der Preis ziemlich hoch.

H. St.

Rob. Schaab. Quatre Sonatines faciles et doigtées par Fréd. Kuhlau, Op. 88, pour Piano à quatre mains arrangées. No. 1—4 à 15 Ngr. Leipzig, Rob. Forberg.

In Rede stehende weltbekannte Sonatinen Kuhlau's für Clavier zu vier Händen umzugestalten, ist Hrn. R. Schaab im Ganzen ebenso gut gelungen, wie in einem analogen früheren Fall, dessen d. Bl. in No. 37 des v. J. lobende Erwähnung that. Flott gespielt, werden diese Bearbeitungen ganz prächtig effectuiren. Wegen des flotten Gespieltwerdens möchten wir aber nur das eine Bedenken aussprechen, dass die Spielschwierigkeit der Bearbeitung zum Theil und besonders in der Primopartie von No. 3 eine bedeutendere geworden ist, als im Original. Ein weiterer Wunsch ist trotz des Prädicats „doigtées" im Titel bez. des Fingersatzes übrig geblieben, indem derselbe in vielen Fällen, und oft in den dazu anregendsten, nur andeutungsweise oder gar nicht angegeben wurde. — Eine bedeutendere Ausstellung müssen wir aber schliesslich hinsichtlich der Correctheit dieses Verlagswerkes machen, die wir mit Umgehung von Weitschweifigkeiten einfach mit der Angabe begründen, dass uns allein aus dem 4. Hefte 7 falsche Noten erinnerlich sind.

♯♯

Briefkasten. *Offenbach-Verehrer* in *B.* Wir sind gerührt von Ihrer Berichtigung, dass Ihres Abgottes unsterbliches Werk „Tulipan" und nicht „Tulipatan" heisst, sowie von Ihrem Wohlwollen, welches Sie trotz Ihrer an unserem Blatt gemachten Ausstellungen über unsere wie Sie schreiben „hämischen Angriffe gegen den mit Recht beliebten Componisten O." demselben durch Abonnement auf dasselbe schenken. — *Th. R.* in *D.* Das welterschütternde Ereigniss in W. war uns bereits durch andere Musikzeitungen bekannt geworden, bevor Sie es uns direct mittheilten. — *A. M.* in *K.* Bonner Antwort noch in Erwartung. — *J. R.* in *H.* Leider müssen wir, da wir weiter vorn Ihrer Entgegnung Erwähnung thaten, dieselbe für gewisse etwa eintretende Fälle in Händen behalten. Wir wollen Ihnen hier gleich noch direct sagen, dass auch Ihre rein sachlichen Einwendungen sehr dilettantisch klingen. Wünschen Sie durchaus den Abdruck einer Entgegnung, so muss dieselbe wirklich der Widerlegung werth sein.

Anzeigen.

[188.] Für ein in **Berlin** zu gründendes 100 Instrumente starkes

Orchester 1. Ranges

werden leistungsfähige Musiker unter sehr vortheilhaften Bedingungen gesucht. Qualificirte Bewerber belieben ihre Adresse mit genauer Angabe bisheriger musikalischer Wirksamkeit brieflich an die **Vossische Zeitungsexpedition Berlin** unter **„Wagneriana“** bis zum 1. September d. J. einzusenden.

Engagements müssen bis 1. October abgeschlossen sein. Die Thätigkeit des Orchesters soll im Herbst, eventuell im Winter d. J. beginnen.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Leipzig ist soeben erschienen [189.] und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Aus dem

Tonleben unserer Zeit.

Gelegentliches

von

Ferdinand Hiller.

Neue Folge.

Mit dem Portrait Ferdinand Hiller's nach einer Original-Zeichnung von Adolf Neumann.

Inhalt: Zu viel Musik. — Musikalische Briefe I—III. — Erinnerungsfeier an Johann Sebastian Bach. — Nachruf an Moritz Hauptmann. — Rossini. — Ludwig van Beethoven: Zum 17. December 1870; Zur 100jährigen Geburtstagsfeier; Biographische Skizze; Aus den letzten Tagen Beethoven's; Beethoven's Clavier-Sonaten.

Elegant geheftet Preis 1 Thlr.

Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

Natur- und Lebensbilder.

[190.] Clavierstücke

von

Ferd. Thieriot.

1. Serie, Op. 17. 2 Hefte à $17^1/_2$ Ngr. 2. Serie, Op. 18. 2 Hefte à $17^1/_2$ Ngr.

[191.] **Marie Monbelli-Cremieux.**

Verlag von **Lemercier** 57, rue de Seine, Paris, und durch die Musikalienhandlung von **Theodor Naus** in Aachen zu beziehen:

Brustbild in Lebensgrösse

von **Marie Monbelli (Madame Cremieux)**, gezeichnet von Doré, lith. v. Verdier, gedr. v. Lemercier. Preis 3 Thlr. Die ersten 100 Abzüge à 5 Thlr.

Die Originalzeichnung erregt gegenwärtig besondere Aufmerksamkeit in der Internationalen Ausstellung in London, und dürfte dieses Pracht-Portrait der berühmten Sängerin um so mehr das Interesse des Publicums beanspruchen, als sie im nächsten Winter eine Kunstreise zu machen beabsichtigt.

[192.] Aus dem Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig gelangt in Kürze zur Versendung:

Cornelius (P.), Weihnachtslieder. Ein Cyklus für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, Op. 8.
—— Fünf Trauerchöre für Männerstimmen, event. für Alt- und Männerstimmen, Op. 9.
Holstein (F. v.), Sechs Lieder für gemischten Chor, Op. 26. 2 Hefte.
—— Sonate in C moll für Pianoforte, Op. 28.
Ravnkilde (N.), Fünf Clavierstücke.
Rheinberger (J.), „Das Thal des Espingo“. Ballade von Paul Heyse, für Männerchor und grosses Orchester, Op. 50.
Stör (C.), Zwei Clavierstücke zu vier Händen.
Svendsen (J. S.), Concert in D dur für Violoncell und Orchester, Op. 7.
Thieriot (F.), „Durch die Puszta“. Reisebild für Pianoforte zu vier Händen, Op. 23.
Witte (G. H.), Sonatine in C dur für Pianoforte zu vier Händen, Op. 8.

[193.] Am 26. Juni erscheint im Verlage des Unterzeichneten

Richard Wagner's

neueste Composition

Der Tannenbaum.

Ballade von Scheuerlin.

Pr. 15 Sgr.

Vorräthig sind wieder von demselben Componisten:

3 Gesänge

No. 1. Schlaf ein, holdes Kind. No. 2. Die Rose. No. 3. Die Erwartung.

Preis à 15 Sgr.

Berlin, Behrenstrasse 13.

Adolph Fürstner.

[194.] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig:

Waldmärchen.

Concertskizze für Pianoforte

von

Josef Rheinberger.

Op. 8. 20 Ngr.

[195.] **Offene Stellen.**

Gesucht: Ein Capellmeister, ein Chordirector an ein Stadttheater. Adr.: **Ferd. Gleich** in Dresden. — Ein tüchtiger 1. Violinist ein do. 1. Violoncellist für das Tonhalleorchester in Zürich. Adr. **Carl Feller**, Fluntern, Zürich. — Zwei 1. Violinisten, ein 1. Violoncellist, ein Contrabassist für ein städtisches Orchester. Offerten unter D. No. 99 an **Seyffardt's Annoncen-Bureau** in Amsterdam. — Man beachte ebenfalls gef. das vorstehende, die Gründung eines Orchesters in Berlin betreffende Inserat.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 7. Juli 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22^1/_2$ Ngr. berechnet. [Nr. 28.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

Beiträge zur Erkenntniss von Richard Wagner's Kunstschaffen.

I. Die Grundidee des „Ringes des Nibelungen", des „Tristan" und der „Meistersinger".

II. Das Vorspiel der „Meistersinger".

Von **Heinrich Porges.**

Die Werke R. Wagner's tragen das Gepräge jener Nothwendigkeit und Allgemeingiltigkeit an sich, wodurch sie eben zu Schöpfungen ersten Ranges erhoben werden, und dies verleiht ihnen auch die Kraft, alle Schichten der Nation gleichmässig zu durchdringen und auf dem Gebiete des geistigen Lebens und Geniessens zu einem einigen Ganzen zu verschmelzen. Zur Erreichung dieses Zieles wirken in seiner Persönlichkeit zwei Eigenschaften zusammen, welche äusserst selten in so günstiger Weise sich durchdrungen haben: ein höchstes und reinstes Ideal der Form, vereinigt mit der intensivsten und ursprünglichsten Kraft des Lebensgefühls. Hierdurch ist er im Stande, die beiden entgegenstehenden Pole des Wesens des Menschen, Geist und Sinnlichkeit, zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen und damit in Wahrheit der grossen Forderung Schiller's an die Kunst, dass diese der ganzen Menschheit einen vollendeten Ausdruck geben solle, gerecht zu werden. Aus diesem Streben, das Ideal der Menschheit in sinnlichster Lebensfülle zu gestalten, ist der „Ring des Nibelungen" entstanden, dessen eigentlichen Mittelpunct der jugendliche Held Siegfried bildet. In diesem Werke hat der Dichter den Menschen als im vollsten Einklange mit der Natur stehend dargestellt. Dessen Streben ist hier darauf gerichtet, in sich dieselbe Harmonie und Kraftfülle, dieselbe Selbstgenügsamkeit und Nothwendigkeit zu empfinden, von der wir annehmen, dass sie der Natur bei allem ihren Wirken innewohne. Denn diese erstrebt nichts, wozu sie nicht auch die Kraft, es zu erreichen, besitzen würde, und dies verleiht ihren Gestaltungen jenen Charakter der Ganzheit und Abgeschlossenheit, jene Harmonie der Existenz, welche sie dem Menschen, in dessen Wesen immer ein Gegensatz zwischen Denken und Sein, Wollen und Vollbringen stattfindet, als etwas in ihrer Art Vollkommenes erscheinen lässt, zu dem er oft sehnsüchtig zurückblickt. Dies ist auch die Stimmung, welche den modernen Menschen am leichtesten erfasst, wenn seinem inneren Auge die Einheit der Natur sich darstellt. Sie ist tief in seinem Wesen begründet, wie dies Schiller in der (leider mehr berühmten als gelesenen) Abhandlung „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" so erschöpfend auseinandergesetzt hat.

Doch von diesem, auf dem unausgleichlichen Gegensatze von Reflexion und Lebensgefühl beruhenden Gemüthszustande findet sich im „Ringe des Nibelungen" kaum eine Spur vor; vielmehr hat Wagner in dieser Dichtung, und zwar mit höchstem Gelingen, den Schritt gethan, aus unserem modernen Leben heraus ein Werk zu schaffen, aus welchem uns derselbe wunderbare Einklang von Form und Inhalt entgegentönt, durch den die Kunst der Griechen zu dem höchsten Muster für alle Zeiten geworden ist. In dem Geiste des Helden dieses Werkes herrscht eine ungestörte Harmonie des Denkens und Thuns; ungetrübte Heiterkeit (dieses Wort in seinem höchsten Sinne genommen) bildet den Grundzug seines Wesens. Hierdurch steht er in geradem Gegensatze zu der von dem grössten Dichter unseres Volkes geschaffenen Gestalt des mit dem Räthsel unseres

Lebens ringenden Denkers und Menschen, wie sie uns im „Faust“ entgegentritt. Wie dieser zum typischen Ideale der ebenso nach geistiger Freiheit, wie sinnlicher Lebensfülle strebenden zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geworden ist (welches Streben Wagner so treffend als das „Drängen des Gedankens in die Wirklichkeit“ bezeichnet); so ist im Siegfried das Ideal des Menschen des 19. Jahrhunderts verkörpert. Siegfried ist der freie Mensch, der Goethe's Wort: „Im Anfang war die That“ nicht nur denkt, sondern lebt. Wie zwei complementäre Farben ergänzen sich diese beiden Gestalten und zeigen uns, welchen inneren Reichthum das deutsche Volk in sich birgt und wie es nach jeder Richtung hin berufen ist, der Träger der geistigen und sittlichen Bildung der Welt zu sein.

Wenn wir uns nun im „Ring des Nibelungen“ wenigstens vorwiegend in der äusseren Welt der Erscheinungen bewegen, wie sie sich der sinnlichen Empfindung darbietet, so hat Wagner in einem anderen Werke den Menschen dargestellt, der unmittelbar in das innerste Wesen der Welt einzudringen sucht. Er thut dies in der Tragödie: „Tristan und Isolde“. Die Helden dieses Dramas wollen im Leben selbst über dieses hinaus und bis auf den Grund desselben vordringen; sie wollen das Gefühl der höchsten Seligkeit, das der Denker empfindet, wenn sich seinem geistigen Auge die tiefe Wahrheit von der inneren Einheit des Wesens der Welt entschleiert, unmittelbar im sinnlichsten Gefühle erleben. Aber gerade weil sie sich das als Individuen zu eigen machen wollen, was dem Menschen nur dann wahrhaft auf die Dauer zu Theil wird, wenn er die Wurzel der blossen Individualität in sich vernichtet, so ist der tragische Bruch ein so furchtbarer und erfüllt uns mit so herzdurchbohrendem Wehgefühle. Weit aus einander, wie durch einen entsetzlichen Abgrund geschieden, tritt das Reich des Ideals und das Reich des wirklichen Lebens, welche beide im „Ring des Nibelungen“ scheinbar in unlöslicher Harmonie sich durchdrungen hatten. Wenn also der Kern dieses Werkes eine Einheit von Ideal und Wirklichkeit bildet, von der es sich allerdings zeigt, dass sie auf die Dauer nicht aufrecht erhalten werden kann und schliesslich zum Bruche führen muss, so ist im „Tristan“ dieser Bruch von vornherein gegeben. Hier fühlen wir vom ersten Momente an, dass das tragische Verhängniss hereinbrechen muss. Aber gerade dies verleiht den Charakteren jene hehre Todesweihe, welche ihrem Handeln und Thun einen so erhabenen Stempel aufdrückt. Es ist, als wenn von ihren Augen die Binde hinweggenommen wäre, welche im gewöhnlichen Dasein den Menschen nicht zum Wesen der Dinge dringen lässt. Nur deshalb können sie auch, ohne dass die edlere Seite der menschlichen Natur dadurch verletzt würde, „hellerschlossenen Auges“ in die Tiefen der Sinnlichkeit hinabtauchen. —

Auf der gleichen Grundlage des Widerstreites von Ideal und Wirklichkeit beruht auch der wesentliche Charakter der „Meistersinger von Nürnberg“. Es besteht aber dabei ein durchgreifender Gegensatz. Während im „Tristan“ das Ideal gleichsam das innere Wesen der Welt bedeutet, so repräsentirt es in den „Meistersingern“ die diesem entsprechend gestaltete äussere sinnliche Welt der Erscheinungen. Dies ist aber nichts Anderes als die **Kunst**, deren Aufgabe eben darin besteht, dem Leben alle Fülle der Sinnlichkeit zu lassen, es aber zugleich von den Banden der Wirklichkeit („dem Zwange der Welt“) zu befreien. Auch in den „Meistersingern“ streben die Helden mit bewusster Tendenz dem Ideale zu, wie dies eine der charakteristischen Seiten des „Tristan“ bildet. Während aber in diesem letzteren Werke die Helden sich es in unmittelbarer Weise — das ist: im Erlebnisse — sich zu eigen machen wollen, indem sie eine unendliche, das geistige und sinnliche Wesen in gleicher Weise umfassende Glückseligkeit anstreben, wird dieses Ideal in den „Meistersingern“ in der harmonischen Entfaltung des menschlichen Lebens gesucht, und damit treten wir auf das Gebiet des reinen, nicht auf einen bestimmten Zweck gerichteten Erkennens und hören auf, dem blinden Drange der Leidenschaft unbedingt unterworfen zu sein.

Ich habe in Vorstehendem versucht, in allgemeinen Zügen das Verhältniss zu bezeichnen, in welchem jene drei Werke R. Wagner's zum Ideale stehen, in denen er auch als Wort-Dichter zu einer solchen Vollendung der Form gelangt ist, dass er nun eine erste Stelle innerhalb der Literatur des deutschen Volkes einzunehmen berechtigt ist. Wir wollen nun in gleicher Weise die Lebensgrundlage zu erkennen suchen, auf der diese Dichtungen emporgewachsen sind. Denn nur wenn wir die wesentliche Willensrichtung der handelnden Persönlichkeiten erfassen, können wir hoffen, bis zu jenem tief verborgenen Puncte vorzudringen, aus dem der Künstler die Kraft, sein Werk zu gestalten, genommen hat.

Worin besteht nun der wesentliche Kern der Charaktere des „Ringes des Nibelungen“, welches ist das Ziel, welches diese in allen ihren Handlungen zu erreichen suchen? Diese Frage kann in Hinblick auf den Gesammtcharakter der Dichtung und die ihr zu Grunde liegende Haupthandlung in folgender Weise beantwortet werden. — Alle in diesem Weltdrama handelnden Personen streben nach **unumschränkter Freiheit und höchster Fülle des Genusses.** Um aber dies zu erreichen, suchen sie die Herrschaft über die Welt und über andere Menschen zu erlangen, und hierin liegt der Keim des Verderbens für alle. Der einzige Siegfried ist von diesem selbstsüchtigen Triebe frei, dies aber nur deshalb, weil er durch sein blosses Dasein, durch die innere Beschaffenheit seiner Natur das unmittelbar besitzt, was die Anderen vergebens anstreben. Aber auch er verfällt dem Untergange, und er verschuldet ihn selbst, weil die Genussfreudigkeit seiner Natur, die rückhaltlose Hingebung an jeden ihn mächtig erfassenden äusseren Eindruck ihn dahin bringt Verrath an dem ihm theuersten Wesen zu üben. Durch

dieses schwere Vergehen gegen eine andere Persönlichkeit, der dasselbe Recht auf Freiheit und Selbstbestimmung zukommt, ist auch er dem tragischen Verhängnisse verfallen. Denn so ist es: Jede Herrschaft des Menschen über den Menschen, die zu selbstsüchtigen Zwecken missbraucht wird, ist ein Unrecht gegen die Natur, und nur der vermag sie ohne Schädigung seines eigenen sittlichen Wesens zu üben, welcher sich in seinen Handlungen nur vom Geiste der höchsten Gerechtigkeit und einem unerschöpflichen Wohlwollen leiten lässt. — So wird im „Ring des Nibelungen" das Problem künstlerisch dargestellt, welches seit je den Inhalt der Geschichte gebildet hat, und als der innerste Kernpunct dieses Dramas tritt uns der Charakter des deutschen Volkes in seiner ewigen, von der Zeit unabhängigen Gestalt entgegen. Als das Wesentliche und besonders Eigenthümliche dieses Charakters kann man wohl das Streben bezeichnen: die eigene Individualität sich zu bewahren und dabei doch das Ideal zu erringen und sich zu eigen zu machen. —

Geht also die ursprüngliche Tendenz der handelnden Personen im „Ring des Nibelungen" auf Freiheit und Erringung einer unumschränkten Macht, so ist im „Tristan" das Streben der Helden von vornherein auf ein Ziel gerichtet, welches innerhalb der Schranken der wirklichen Welt gar nicht zu erreichen ist. „Tristan und Isolde" stehen als Charaktere vor uns, die zuerst in der grössten Freiheit auch die höchste Seligkeit zu finden glauben. Dieser Wahn konnte aber nur so lange bestehen bleiben, als sich Beide nicht Aug in Aug gegenübergetreten sind. Wie dies geschieht, so erfolgt mit unausweichlicher Nothwendigkeit die Brechung des ungemessenen Freiheits- und Selbständigkeitstriebes, und die Liebe, welche im „Ring des Nibelungen" als letztes Resultat mit höchstem Bewusstsein verkündet und von Brünnhilde durch ihr sühnendes Selbstopfer auch bethätigt wurde, durchströmt mit all ihrem entzückenden Wonnegefühle ihre Herzen. Und in dem Momente, wo ihnen diese höchste Offenbarung zu Theil geworden (es ist der Augenblick, wo sie den Liebestrank statt des Todestrankes nehmen), treten sie gleichsam aus dem Kreise der Menschen heraus und stellen sich diesen als etwas Höheres gegenüber. — Wenn wir aber den Zustand der Gesellschaft ins Auge fassen, wie er sich uns speciell im „Tristan" darstellt, so sehen wir, wie der Dichter den Adel, das ist: eine von den äusseren Lasten des Daseins befreite Classe, zur Grundlage seines Werkes gemacht hat. Diese Freiheit von der Sorge um das tägliche Leben ist es auch, was den Helden dieses Dramas jene harmonische Entfaltung der äusseren Erscheinung ihrer Persönlichkeit, jenes Gleichgewicht der geistigen und der sinnlichen Seite ihres Wesens ermöglicht, ohne die die wunderbare Idealität und Schönheit des Stiles dieses Werkes gar nicht hervortreten könnte. Wir überschreiten eben in jeder Hinsicht den Kreis des gewöhnlichen Daseins. Wäre es auch möglich, den furchtbaren Schmerz der Vernichtung zu ertragen, wenn nicht in demselben Momente, wo unser Gemüth tief umnachtet ist, sich dem Auge unseres Geistes ein Reich seligsten Friedens erschliessen würde? —

Wenn wir nun als die Lebensgrundlage des „Ringes des Nibelungen" den idealen Charakter des deutschen Volkes, so wie er seinem innersten Wesen nach beschaffen ist, erkannt haben; wenn im „Tristan" der adelige, das ist: der die Schönheit und Harmonie der äusseren Erscheinung besonders betonende Mensch (der damit, strenge genommen, aus dem Kreise jeder bestimmten Nationalität heraustritt) dem Werke seine besondere Eigenthümlichkeit verleiht, so bildet den Mittel- und Kernpunct der „Meistersinger von Nürnberg" der reale deutsche Charakter, so wie er wirklich ist, mit all seinen Vorzügen und Fehlern, mit all seiner inneren Gemüthstiefe, mit all seinen Ecken und Schroffheiten. In keiner Epoche der deutschen Geschichte ist aber bisher dieser reale deutsche Charakter mehr hervorgetreten, als im Zeitalter der Reformation, und da insbesondere in dem Leben der deutschen Reichsstädte. Ihr Wirken bildet einen Lichtpunct in unserer Geschichte, und ihre Thaten können uns in sittlicher wie künstlerischer Hinsicht als ein Vorbild dessen dienen, was wir auf freierer und erhöhter Grundlage zu erreichen haben, wenn wir der Mannhaftigkeit und Tüchtigkeit unserer Vorfahren nicht unwürdig erscheinen sollen. Als ein merkwürdiger Beleg für den tiefen Zusammenhang, in dem das Wirken Richard Wagner's mit dem innersten Wesen seines Volkes, mit dessen Vergangenheit und Zukunft steht, kann eine Stelle aus Fichte's „Reden an die deutsche Nation" dienen, in welcher dieser im Wesentlichen das, was Wagner in den „Meistersingern" vollbracht hat, als eine Aufgabe bezeichnet, deren Lösung ganz besonders dazu dienen würde, den deutschen Geist wieder zu heben. Die Stelle lautet:

„Unter den einzelnen und besonderen Mitteln, den deutschen Geist wieder zu heben, würde es ein sehr kräftiges sein, wenn wir eine begeisternde Geschichte der Deutschen aus diesem Zeitraume [nämlich der Blüthe der Reichsstädte] hätten, die da National- und Volksbuch würde, sowie Bibel und Gesangbuch es sind, so lange, bis wir selbst wiederum etwas des Aufzeichnens Werthes hervorbrächten. Nur müsste eine solche Geschichte nicht etwa chronikenmässig die Thaten und Ereignisse aufzählen, sondern sie müsste uns, wunderbar ergreifend und ohne unser eigenes Zuthun oder klares Bewusstsein, mitten hineinversetzen in das Leben jener Zeit, sodass wir selbst mit ihnen zu gehen, zu stehen, zu beschliessen, zu handeln schienen, und dies nicht durch kindische und tändelnde Erdichtung, wie es so viele historische Romane gethan haben, sondern durch Wahrheit; und aus diesem Leben müssten sie die Thaten und Ereignisse als Belege desselben hervorblühen lassen. Ein solches Werk könnte zwar nur die Frucht von ausgebreiteten Kenntnissen sein und von Forschungen, die vielleicht noch niemals angestellt sind, aber die Ausstellung dieser Kenntnisse und Forschungen müsste uns der Verfasser ersparen,

und nur lediglich die gereifte Frucht uns vorlegen in der gegenwärtigen Sprache, auf eine jedwedem Deutschen ohne Ausnahme verständliche Weise. Ausser jenen historischen Kenntnissen würde ein solches Werk auch noch ein hohes Maass philosophischen Geistes erfordern, der ebensowenig sich zur Schau ausstellte; und vor Allem ein treues und liebendes Gemüth."

Wer sieht nicht auf den ersten Blick, wie die Forderungen, die Fichte hier an das historische Kunstwerk stellt, strenge genommen nur von dem reinen Kunstwerke erfüllt werden können, wie nur dieses es vermag, uns „ohne unser eigenes Zuthun oder klares Bewusstsein" mitten hineinzuversetzen in das Leben einer vergangenen Zeit. Und gerade dies thut Wagner in seinem Drama in wunderbarer Weise. Obwohl die Handlung eigene Erfindung des Dichters ist, so lehnt er sich doch in allen Einzelnheiten an die Tradition der Geschichte an und reproducirt mit einer staunenswerthen Treue und Anschaulichkeit den culturgeschichtlichen Charakter jener Epoche, welche übrigens schon Goethe im „Faust" mit so unvergänglichen Zügen gezeichnet hat. Zwischen dem Colorit der beiden Werke besteht auch eine entschiedene Verwandtschaft, und besonders die Volksscenen im dritten Acte der „Meistersinger" sind unmittelbar neben die wechselnden Bilder zu stellen, die uns Goethe bei Faust's Spaziergang und in Auerbach's Keller vorführt.

Es ist kein Zufall, dass gerade der deutsche Bürger es ist, dessen Leben uns Wagner in den „Meistersingern" vor Augen stellt. Er wurde dazu angetrieben durch die tief empfundene Erkenntniss, dass der deutsche Bürger zugleich als der eminente Repräsentant des deutschen Wesens selbst gelten darf. Eine besondere Eigenthümlichkeit des bürgerlichen Standes besteht aber darin, dass dieser bestrebt ist, sich die Mittel zur Stillung der Bedürfnisse des Lebens immer durch eigene und stets wiederholte Thätigkeit zu erringen. Eben dies verleiht dem Menschen ein berechtigtes Selbstgefühl, und ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich behaupte, dass es gerade das Vorwalten dieses Charakterzuges, wodurch die Deutschen in Wissenschaft und Kunst an der Spitze aller Nationen stehen. Dies ist es, was ihren Leistungen den Stempel der Tüchtigkeit und Gediegenheit aufdrückt und sie davor bewahrt, in Leichtfertigkeit und Frivolität zu verfallen. Auf der anderen Seite ist allerdings gerade dieser Ernst wiederum die Ursache, dass die Entwickelung der Kunst beim deutschen Volke mit so vielen Schwierigkeiten zu kämpfen hat und noch so weit von ihrem wahren Ziele entfernt ist. Denn in beschränkten Naturen führt der an sich vortreffliche Trieb, Alles nur seiner eigenen Thätigkeit verdanken zu wollen, zu dem auf Eigensinn und Egoismus gegründeten Standpunct, fremde Leistungen nicht anzuerkennen, und zwar aus keiner anderen Ursache, als weil es eben f r e m d e Leistungen sind. Weniger der Mangel an Geistesfähigkeit, als vielmehr blosse Willkür ist der Grund, dass uns die Geschichte der deutschen Kunst und Wissenschaft immer von neuem Belege für diese Behauptung liefert.

Wir haben eben gesehen, dass das Wesen des Bürgerthums in seiner immer auf bestimmte Zwecke gerichteten Thätigkeit besteht. Es tritt damit in einen Gegensatz zu dem schaffenden Künstler, dessen Wirken keinen den Bedürfnissen des Lebens dienenden Zweck hat und haben darf, da ihm sonst die wichtigste Vorbedingung der Schönheit: die Freiheit, geraubt würde. Diesen Widerstreit zwischen dem Bürger und dem Künstler hat nun Wagner in den „Meistersingern" zum Inhalte seines Dramas gemacht, und auf ihm, der zugleich als Contrast von Ideal und Wirklichkeit erscheint, beruht auch der humoristische Charakter des Werkes. Um aber den Conflict zwischen dem bürgerlichen und dem künstlerischen Menschen zur Erscheinung zu bringen, stellt uns der Dichter den Ersteren im Streben nach dem Ideale dar, das ist: nach dem Ziele, welches nur der Letztere wirklich erreichen kann. Und in der Vergeblichkeit dieses Strebens erkennen wir das Eigenthümliche des in diesem Werke zu Tage tretenden Humors. Denn das Wesen des Humors besteht eben in nichts Anderem, als in dem vergeblich nach Gestaltung ringenden Ideale. Dieser Satz findet vielleicht bei keinem humoristischen Werke eine so unbedingte Anwendung, als eben bei den „Meistersingern". In diesem Drama hat der Dichter mit dem Tiefblicke des Genius den gemeinschaftlichen Boden entdeckt, auf dem der künstlerische und der im wirklichen Leben thätige Mensch zusammentreffen; und dieser gemeinschaftliche Boden ist: d i e F e i e r d e s L e b e n s. Es ist daher nichts blos Aeusserliches, sondern es hängt mit der Grundidee des ganzen Werkes aufs Innigste zusammen, dass die Feier des Johannisfestes den allgemeinen Rahmen bildet, innerhalb dessen die Handlung des Dramas sich vollzieht. Dieses Fest ist es, wo Ideal und Leben sich die Hand reichen, wo sie gleichsam unmerklich in einander übergehen. Das Leben bleibt in seiner ganzen Unmittelbarkeit bestehen, verliert aber den ihm sonst eigenen Charakter des blinden, blos von egoistischen Begierden geleiteten Triebes; das Ideal andererseits stellt sich der Wirklichkeit gar nicht als etwas Höheres gegenüber, sondern es nimmt den Anschein an, als wenn es selbst dem Leben dienen wollte. Es ist aber das Eigenthümliche einer jeden Feier, dass der Mensch bestrebt ist, all seinem Thun den Charakter des blos Zufälligen zu benehmen. Dies geschieht dadurch, dass er sich unter die Herrschaft des bewussten Geistes stellt, welcher aber nicht als abstracter Verstand dem Leben gegenüber als etwas Fremdes stehen bleibt, sondern es in seinen Aeusserungen derart beeinflusst, dass es unwillkürlich zu einem Abbilde des Ideals wird. In erster Linie wird sich die Herrschaft des Geistes in den Bewegungen des Menschen, in seinem Gange äussern, dieser wird maassvoll und ruhig werden; kurz, der Mensch ist bestrebt, sich nicht blos als Individuum geltend zu machen, sondern er will zugleich oder vielmehr vorzugsweise Repräsentant der Gattung sein.

Darum wird er in all seinem Gebahren von dem Bewusstsein geleitet, dass er in jedem Momente von einem ausser ihm befindlichen Auge beobachtet und beurtheilt werde.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

L. Ramann. Allgemeine musikalische Erzieh- und Unterrichtslehre der Jugend. Nebst einer speciellen Lehrmethode der Elementarstufen des Clavierspiels für Musikschulen und Musiklehrer überhaupt. — 208 Seiten. — Leipzig, 1870, Herm. Weissbach.

Wenn man die enorme Zahl der Werke für praktischen Musikunterricht betrachtet, welche als Schulen, Etuden oder unter irgend einem anderen Namen von Berufenen oder Unberufenen der musikalischen Welt geliefert wurden und noch werden, muss man sich wundern, dass selbst diejenigen, welche sich durch derartige Werke als wirklich Berufene documentirten, so selten Etwas geboten haben, um die so gar geringe Zahl gediegener Schriften über musikalische Pädagogik zu vermehren. Wohl sind dann und wann betreffende Artikel, welche einen Theil dieses grossen Ganzen besprechen, in den verschiedenen musikalischen Zeitschriften zu finden; doch sind dieselben immer blos einem kleinen Leserkreise zugänglich, und können deshalb grössere Abhandlungen immer nur in der Form des Buches eine allgemeinere Verbreitung finden; doch wie selten sind derartige gediegene Werke. Wollte man eine Auslese unter den speciell musikalische Pädagogik behandelnden Werken halten, so würden unter den bisher erschienenen sich vielleicht folgende als hauptsächlich nennenswerth finden: Fr. Brendel, „Geist und Technik im Clavierunterricht"; Joh. Kinkel, „Acht Briefe über Clavierunterricht"; Ad. Kullak, „Aesthetik des Clavierspiels"; A. B. Marx, „Allgemeine Musiklehre"; W. Tappert, „Musik und musikalische Erziehung"; Weitzmann, „Geschichte des Clavierspiels"; F. Wieck, „Clavier und Gesang". Desto erfreulicher aber ist es auch, wenn ein neues Werk sich bei unparteiischer Prüfung zugleich als ein vortreffliches ergibt. Als ein solches können wir das oben angeführte Buch von Frl. Lina Ramann, der Vorsteherin der Ramann-Volkmann'schen Musikschule zu Nürnberg, bezeichnen. Es sei uns erlaubt, hier einen kleinen Umriss des Inhalts zu geben. Derselbe zerfällt in sechs Hauptgruppen: Allgemeine Grundsätze der Erziehung; allgemein musikalische Erzieh- und Unterrichtslehre; der Lehrer; die Formen des Musikunterrichts; die Sammlung des Geistes; Lehrmethode des musikalischen Elementarunterrichts. In dem ersten dieser Abschnitte, welcher, gleich den anderen, betreffende Unterabtheilungen enthält, zeigt die Verfasserin, dass die Musik ein wesentliches Erziehungsmittel des Menschen sei, aber nur durch gemeinschaftlichen Unterricht eine wirklich gediegene Erziehung erzielt werden könne. Der zweite Abschnitt behandelt die Bildung des Verstandes, des Wissens, des Gehörs, des Gemüthes, des Willens, sowie die Einheitsbildung der verschiedenen Geisteskräfte in den verschiedenen Altersperioden. Im dritten Abschnitt sind des Lehrers Bildung, seine besonderen Fähigkeiten zum Lehrberufe und seine Stellung betrachtet. Die „Formen des Musikunterrichtes" sind in Erklärung und Vorspielen, Frage und Antwort, Wiederholung und Hausarbeit getheilt. Im folgenden Abschnitte ist nachgewiesen, „dass alle Wirkung des Unterrichtes, aller Fortschritt der Bildung und inneren Entwickelung nur auf der geistigen Sammlung des Schülers beruht". Der letzte Abschnitt enthält in detaillirter Weise die Lehrmethode, welche die Verfasserin in ihrer eigenen Erziehungsanstalt beim musikalischen Elementarunterricht anwendet und welche in 47 Unterrichtsstunden getheilt ist.

Das ganze Buch, von Anfang bis Ende, zeugt für die ausgezeichnete Beobachtungsgabe und die gediegene, in keiner Hinsicht durch Einseitigkeit beschränkte Bildung der Verfasserin. Die Aufgabe, welche sie sich stellte: „das Bewährte und Bleibende der musikalischen Unterrichtsmethoden zusammenzufassen und durch Anschluss an die allgemeine Erziehungslehre erziehlich zu vertiefen", ist vollständig befriedigend durch sie gelöst worden, sodass „das Bestreben, dem angehenden Lehrer ein praktisches Hilfsbuch zur Hand zu geben, wozu der Verfasserin reiche und lange Lehrthätigkeit, sowie die allgemeine Erfahrung von Fachgenossen das Material boten", in schönster Art verwirklicht ist. Wir können deshalb nicht umhin, Jeden, der sich für musikalische Erziehung und Bildung interessirt, auf dieses vorzügliche Werk aufmerksam zu machen. Möchte sich übrigens der Wunsch der Verfasserin, „dass ein musikalisch-pädagogisches Journal gegründet werde, welches sich die Aufgabe stellte, die Lehrmethoden aller musikalischen Einzeltheile, von Einem Gesichtspunct ausgehend, zu gestalten und zu ordnen", recht bald erfüllen.

E. W. S.

J. Muck. Rheinische Herbstlieder aus Roland's Zeit, Gedicht von L. Bauer, für Soli, Chor und Orchester. Leipzig, Robert Seitz. Partitur 5 Thlr., Clavierauszug 2 Thlr. 25 Sgr., Chorstimmen à 7½ Sgr., Orchesterstimmen in Abschrift zu beziehen.

Die Zahl der Herbstlieder ist acht. No. 1: „Winzerchor" ist ein Loblied des Weines, in dem der Rose Duft und des Sommers Gluth vereinigt aufgegangen, und des süssen Freudenbronnens, der füllet mit Wonnen. Naturgemäss nimmt in No. 2: „Schlossküperlied", vor dem Zu-viel-trinken des Mostes, der als Wein tausendfache Lust gewähren soll, warnend, der Küper das Wort. Schnell aber entpuppt sich aus ihm, den man sich mit rundem, Lederschurz-behangenem Bauche, rother Nase, kahlem Scheitel und in Nächten viel erprüften Alters vorstellen möchte, ein schalkhafter Amor und lehret: „Von junger Mädchen Lippen ewig nippen soll, wer halbvernünftig denkt", dem Leser überlassend, ob die „Hälfte der Vernunft" als Uebergang zur Vernunftlosigkeit, oder umgekehrt als halbvollendeter

Entwickelungs-, Bildungsgang aufzufassen. Was er der Jugend anempfohlen, das lässt uns No. 3: „Im Kahne" an zwei seligen Paaren gleich beobachten. Sie fahren im Abendglanz zu Thal, innig umfangen, in die kühle Nacht hinein (der Kühle scheinen sie trotzen zu wollen), küssen sich und sagen sich: „Dein bin ich bis zum Tod!" Da tönt es No. 4: „Vom Söller" hernieder. Eine Jungfrau klagt, dass das stolze Schloss so öd und leer, da ihr Ritter in die Ferne zog und Weh zurückliess; dass verwehet der Liebestraum und der Geliebte mit seinem Rosse, so gut und treu, ferne todt auf dem Rasen läge. Dem Klagegesang der Liebe, auf dem Söller des Felsenschlosses — wie es sich der Rheinfahrer auf der Rolandsecke mit der Phantasie ausmalen mag — antwortet No. 5: „Der Gesang der Nonnen" — welche also auf der lieblichen Insel Nonnenwerth gehaust haben mögen —, in den landläufigen, kleine Mädchenköpfe erhitzenden Schwärmereien die Mutter Gottes anrufend, und bereitet so einem Contraste das Feld, welcher durch No. 6, die „Rückkehr von der Jagd", hergestellt wird. Eine Jägerschaar, die mit Eins den Weih in der Höh, die Ente in dem See und den Vogel mit dem Falken erreichte, was gewiss anzuerkennen ist, kehrt heim, den Tafelfreuden obzuliegen, wobei der „Sänger", nicht bange um seinen Lohn — eine vieldeutige Nebenanspielung —, den „Sang" erheben soll. Diesen bringt No. 6, das „Lied des fahrenden Sängers". Es schildert den Fall Roland's im Thal von Ronceval und Carl's vergebliche Umkehr, da er dessen „drohenden Stoss ins Horn" vernahm, den jener, im Tode zuerst Hilfe suchend, sterbend vollführte. In der ernsten Stimmung des so empfangenen Eindrucks schliesst No. 8 den Cyklus ab: Selig ist der Held, der da ruht erschlagen, von Sängermund wird laut sein Ruhm in alle Welt getragen. Thränenschweres Lied klinge um das Grab der Helden!

> Wachend schaun Millionen Sterne nieder.
> Greifet zum Pokal! goldner Sterne Strahl
> Diesen edlen Wein verkläre!
> Ueber alle Zeiten blüh in Herrlichkeit
> Deutsche Treu und Waffenehre!

Diese acht Gesänge könnten ihren Kern-Inhalten nach ebensowohl selbständig und vereinzelt auftreten, als in einen Rahmen zusammenzufassen sein. Zwar kann sich, wer Lust dazu hat, auch einen pragmatischen Zusammenhang in die Reihe hineinlegen. Aus dem Weinberg in die von den Kelterern bevölkerten Kellergewölbe niedersteigend, beim Austritt aus den Gewölben durch den Nachen des Liebespaares lyrisch gestimmt, die Liebende (Roland's?) auf dem Söller belauschend, den von der Jagd heimkehrenden Reisigen in den Saal folgend und dort in dem Schlusschor, dem „Preisliede der verstorbenen Helden" das culminirende Ende findend, könnte er sich den Schauplatz, wie oben zum Scherz geschehen, localisiren und auch zu Roland in Beziehung stehende Personen den gar nicht bezeichneten allgemeinen Schemen, welche nach einander das Wort ergriffen oder in den Vordergrund geführt werden, unterlegen. Jedoch wäre das eine Zuthat seinerseits, die er auch mit und vor sich zu verantworten hätte; in der Dichtung liegt nichts, was dazu berechtigte oder wohl gar dazu zwänge.

Die Dichtung reiht ein allgemeines Stimmungsbild an das andere — ausgenommen ist hiervon nur das (Rolands-)Lied des fahrenden Sängers. In No. 1 wird gekeltert, in No. 2 vom Trink-Vergnügen zur Liebeslust hinübergescherzt, in No. 3 wird auf dem Wasser in Liebe geschwelgt, in No. 4 erscheint uns eine Klagende, deren Ritter im Kampfe geblieben, in No. 5 lassen Nonnen zur Abwechselung ihre Stimmlein erschallen, zu fernerer Unterhaltung durch Abwechselung zieht ein Jagdchor vorüber; dann singt diesem der fahrende Sänger ein Lied vor (die oben beregte Ausnahme No 7), welches die Roland-Sage in einer neuen, sehr mittelmässigen, gegen die bekannten classischen recht übel contrastrirenden Fassung wiedergibt, und endlich entpuppt sich aus dem ernstesten Gedanken der gefallenen Krieger — ein Toast! „Greifet zum Pokal" etc. Jedenfalls nicht übel — unsere Herren-Gesangvereine pflegen die Pokale nicht fern zu haben. Ein Trunk in Ehren (nicht — wer will ihn wehren), der mundet namentlich zum Schlusse fürtrefflich. Kann man ihn aber auf deutsche Treue und Waffenehre thun, so mag er darum auch etwas grösser sein, er wird sicher nicht schlechter schmecken.

Freilich heisst der Titel ja auch nur „Rheinische Herbstlieder aus Roland's Zeit", und wird also vom Dichter von vornherein kein innerer Zusammenhang in Aussicht gestellt. Da aber eine jegliche Nummer auf die andere hinarbeitet, wie denn der Componist ja auch den Schluss einer jeglichen sofort in den Anfang der folgenden „interludirend" hinüberleitet, so haben wir es mit Bildern zu thun, die nicht selbständig dastehen, aber auch nicht Theile eines Ganzen sind, welche ferner wohl so viel Rücksicht auf einander nehmen, um sich selbst dadurch zu geniren, doch aber keinen wirklichen Zusammenhang haben. Ob das eine glückliche Form für ein grösseres Ganze ist, wird sich der Leser selbst sagen. Kein Bild befriedigt für sich, und das Ganze befriedigt erst recht nicht. Der Gang aus dem Weinberg in den Keller, auf den Strom, beim Söller vorbei, ein Kloster entlang, einem Jagdzug entgegen, mit ihm in den Zechsaal, ist wirklich eine zu planlose Bummelei, als dass man durch den Schlusschor wieder zu einer einigermaassen leidlichen Sammlung kommen könnte, selbst wenn er statt eines viel verübten Toastes einen etwas glücklicheren und erhebenderen Endgedanken gebracht hätte.

Allein es heisst ja ferner noch „aus Roland's Zeit"! Möchte der Ton der „Herbstbilder" nicht in dem Stempel dieser schönsten und grössten Zeit des mittelalterlichen Deutschthums ein genügendes Aequivalent für das Vermisste aufweisen? Wohl wäre das möglich! Roland's Name genügt, um in jeder deutschen Brust romantischen Schauer und stolze Gefühle aufsteigen zu machen! Wie mag der Rhein mit seinen Klippen, Engen und

unbewehrten Niederungen damals geschäumt und gebraust haben, wie wild und trotzig schauten die ritterlichen Warten über die unverletzten Bergwälder herab, wie dröhnte die Erde unter den Füssen der Streitrosse, voll heutigen Tages verloren gegangener Kraft und Kampfesgeübtheit, wie glänzten die Gewänder der Ritter und ihrer Frauen bei den Banketten, wie glühten die Wangen dieses in der Natur mit allen Leidenschaften überschäumender Kraft genährten ritterlichen Halbgötter-Geschlechtes, wie mögen die Töchter solcher Geschlechter im Kerker der Klöster als Nonnen geschmachtet haben! etc. etc. Wohl könnten Bilder einer solchen Zeit durch ihr Gepräge so viel bieten, dass man den Fehler einer grösseren Dichtung, die einen Faden und doch keinen hat, übersehen möchte. Allein leider ist es nun auch gerade noch das, was den Bildern durchaus nicht zugesprochen werden kann. Die Lieder sind so — modern —, nein, das soll unserer Zeit nicht angethan werden, — sie sind so farblos, dass sie im bösen Sinne keiner Zeit angehören. Ein Gemeinplatz löst den anderen ab, ein jeglicher mit einer Dreistigkeit sich vorstellend und mit so erhabener Ruhe dem folgenden weichend, dass es auch das härteste Herz erweichen muss. Wanderer, der du die schön ausgestattete Partitur in die Hand bekommst und bemerkst, dass höchst lobenswerther Weise der Text in grosser, fetter Schrift übersichtlich auf ein Blatt vorausgedruckt steht; — du seist gewarnt. Liesest du ihn, so verfällst du den Polizisten: grämlichste Langweil und boshafter Aerger. Zumal, wenn du selbst zu den Sängern des deutschen Vaterlandes gehörtest, welche hier trotz des grossen Reclame-Titels mit so wässeriger Speise bedient werden. — Möge der Dichter die deutschen Sänger doch etwas höher rangiren!

In der Gesangsmusik ist der Text ein integrirender Theil des Kunstwerkes, darf daher bei der Kritik nicht übersehen werden. Deshalb wurde ihm auch hier eingehende Betrachtung gewidmet, wennschon dieselbe zu seinem Nachtheile ausfiel. Das eigenthümliche Verhältniss dieser Kunstgattung, welche das Vorstellungs- und das Gefühls-Vermögen zu gleicher Zeit beschäftigt, verweist die Erzeugnisse derselben vor zwei Gerichtshöfe. Ebenso wie es der Beispiele gibt, wo unsere schönsten Texte — wie die Leiche des Hektor durch den Schmutz geschleift — in dem schlammigen Flusse trübseligster Musik mit fortgezerrt werden, so bleibt noch die Alternative, dass trotz eines schlechten Textes der Tondichter im Gegensatze zu seinem verbündeten Wortdichter gute Musik liefert. In diesem Falle sind zwei Möglichkeiten denkbar.

Entweder ist der Dichter nicht Herr der Form gewesen, jedoch glücklich in der Disposition der Dichtung. Ein solcher Fall ist die bekannte und dieserhalb auch oft besprochene Mozart'sche „Zauberflöte". Das Beste und immer die Wirkung im besten Sinne für sich habende Wesentliche dieses Textes ist der Grundgedanke, dass die leidenschaftsfreie Liebe zum Nebenmenschen, welche nur dessen höchstes Wohl will, selbst wo sie straft und beherrscht, über Laune und Willkür siegt, selbst wenn diese von berechtigtster Seite, hier von der Mutter aus nach der Tochter sich überträgt. Schon das Scenarium (die dramatische Disposition also) bietet einerseits in Folge der Entstehungsart der Oper — bekanntlich war der Plan zuerst ein anderer und musste geändert werden, weil derselbe von anderer Seite her indessen mit Glück in die Oeffentlichkeit gebracht worden war — andererseits überhaupt, wie die kritische Analyse ergibt, mancherlei grosse Schwächen. Unter aller Kritik ist endlich der Wort-Ausdruck, die letzte Fassung, die Diction. (Allerdings sind das auch drei verschiedene Dinge, und ein Zusammenarbeiten von Kräften, welche in jeder einen dieser Richtungen ihre Stärke besitzen — wie es in Frankreich bei der dramatischen Poesie neuerer Zeit häufiger statthat — ist hierauf basirt.) Trotzdem ist die „Zauberflöte" nicht nur durch die Musik etwa dem deutschen Volke so lieb geworden, sondern jener Grundgedanke ist so volksthümlich, dass ein Jeder an seiner poetischen Illustrirung gleichzeitig die grösste Freude empfindet, während das Puppentheatermässige des Scenariums und die haarsträubende Schülerhaftigkeit der Diction auf Rechnung jenes übersehen werden, oder selbige etwa sogar humoristisch berühren.

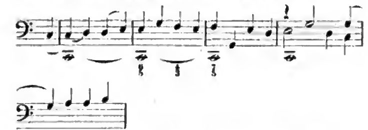
Hier steht es anders. Versprochen werden uns hier „Rheinische Herbstbilder aus Roland's Zeit". Statt deren erhalten wir „wässerige, charakterlose Bilder aus einer x-beliebigen Zeit". Das Erste also, was wir verlangen konnten, ist uns nicht gewährt worden; dagegen aber bekundet — und dieses ist die andere Möglichkeit — der Dichter eine gewisse Geschicklichkeit der Ausarbeitung, insofern die Gliederung seiner Stimmungsbilderkette keine misslungene zu nennen ist, und auch des Ausdrucks, insofern wir zwar niemals durch eine originelle oder einigermaassen poetische und charakteristische Wendung freudig berührt, dafür allerdings aber auch nirgends durch Unschönheiten und Unnatürlichkeiten zurückgestossen werden. Das kann zum Lobe des Dichters gesagt werden. Freilich ist es wenig! Wohl dem, der sich damit begnügt. —

Es liegt bezüglich des Zusammenwirkens von Ton- und Dichtkunst nur die Möglichkeit vor, dass der Componist dieses mit Gemeinplätzen bedeckte Blatt des Dichters für ein leeres genommen und als solches mit grossen und kernigen Musik-Gedanken überschrieben. Zwar bliebe dann als untilgbarer Mangel zum Anstosse des Kunstgeniessenden die Incongruenz der beiden Kunstfactoren noch stehen; allein dem Ohre, welches die Musik hört, könnte nach Abstraction noch ein Genuss gewährt und dem Kunstwerke ein bedingter Pass in die Welt mitgegeben werden. Dieses werde jetzt geprüft.
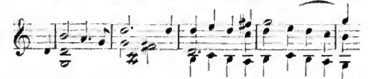
(Schluss folgt.)

Max Bruch. „Morgenstunde" von H. Lingg, für Sopransolo, Frauenchor und Orchester, Op. 31, No. 2. Leipzig, Fr. Kistner.

Weniger hervorstechend in Beziehung auf sinnliche Klangwirkung, aber interessanter in ihrer formellen Anlage und im Erfassen der Stimmung als das „Rorate coeli" und die „Flucht nach Egypten" ist die uns vorliegende Composition (Andante, C dur). Den Inhalt des Gedichtes bildet die Schilderung des Gegensatzes der aus morgengrauender Dämmerung erwachenden und zur vielgestaltigen Fülle des Tageslebens sich entfaltenden Natur; hier ist es besonders die erstere Seite des Naturlebens, welche in ausdrucksvollen Zügen musikalisch charakterisirt ist. Zu dem im Orchester in Nachahmungsformen ausgesprochenen Hauptmotiv, welches die noch in dämmernden Halbschlaf versunkene Natur schildert:



tritt der dreistimmige Chor gleichsam schüchtern, erst einstimmig mit liegenden Tönen, dann mit kleinen, unansehnlichen Harmonieschritten hinzu, ohne an der eigentlichen musikalischen Entwickelung Theil zu haben. Nach einem förmlichen Schluss auf der Tonica tritt mit der erwachenden Natur die Solostimme auf, allmählich breiten sich melismatisch zusammenhängende Wendungen mehr und mehr aus — während auch hier die eigentlich thematische Bewegung nur im Orchester fortgeführt wird; aber erst mit der Begrüssung der völlig erwachten Frühstunde (in der Dominant-Tonart) erfasst auch der Vocal-Tonkörper — Solo und Chor — den eigentlichen musikalischen Gedankengehalt. Die Schilderung der zum Tagesleben erwachten Natur steht gegen den vorausgegangenen Theil etwas zurück; dem Hauptmotiv, welches wir vergleichungsweise im Auszuge hersetzen,



fehlt es an der erwarteten Kraft und Fülle, welche auch die gesteigerte Figurativ-Bewegung im Streichorchester nicht zu ersetzen vermag. Nach einem Abschluss in der angeschlagenen Dominant-Tonart folgt eine zusammengedrängte Wiederholung der bisherigen Entwickelung. Wieder tritt das erste Motiv nachahmend in verschiedenen Stimmen im Orchester auf und leitet über einen Orgelpunct auf dem Dominant-G in die Haupttonart (C dur) zurück, wo dann sogleich das zweite Motiv erscheint und bis zum Schluss maassgebend bleibt. Wie und warum der Dichter den Entwickelungsgang der Gedanken von dem hohen Standpunct der allgemeinen Betrachtung in den Schlussworten der vierten Strophe:

> Hell leuchtet der Himmel, ein Demantschild,
> Mit der Alles entflammenden Liebe Bild.

wieder abwärts und zurück zur erneuten Schilderung des einzelnen Kleinlebens in der Natur leiten konnte, ist uns nicht ganz verständlich; der Componist konnte diese letzte fünfte Strophe um so weniger am Schluss gebrauchen, als die Motive der erwachenden und sich belebenden Natur als blosse Durchgangs- und Neben-Gedanken auf dem Hauptwege der musikalischen Entwickelung vom ersten zum zweiten Hauptmotiv bereits ihre angemessene Verwendung gefunden haben und hier nicht noch ein Mal sich in den Vordergrund drängen durften. Von diesem formalen Gesichtspuncte aus hat der Componist Recht gehabt, die fünfte Strophe in den Charakter der zweiten Motiv-Entwickelung hineinzuziehen und mit den oben angeführten Worten zu schliessen.

A. Maczewski.

G. Vierling. „Wenns Ostern wird am Tiberstrom", Gedicht von Hermann Allmers, für sechsstimmigen Chor a capella, Op. 38. Berlin, W. Müller.

Vierling's Compositionen zeichnen sich stets durch eine gewählte Haltung aus, welche den Einlass zur besten Gesellschaft eröffnet; sie ist das Kennzeichen eines fein gebildeten künstlerischen Gefühls, welches die Reinheit der künstlerischen Form am grössten wie am kleinsten Werke zu wahren trachtet. Aus der hochgehenden Fluth der Compositionen für gemischten Chor ragt das vorliegende Werkchen durch diese bestimmt ausgesprochene formelle Abrundung und Ausarbeitung hervor. Fügen wir noch hinzu, dass das Gesetz des musikalischen Wohlklanges bei den Accordlagen und -Verbindungen in erster Linie zur Geltung kommt, und zwar nach der Seite der extensiven Fülle, wozu die nächste Veranlassung in der sechsstimmigen Vertheilung des Chores zu erkennen ist. Von anderen Vierling'schen Vocalcompositionen unterscheidet sich diese noch durch die Abwesenheit technischer Schwierigkeiten; wir empfehlen sie daher jedem Chorverein zur Berücksichtigung.

A. Maczewski.

Franz Liszt. Phantasie und Fuge über das Thema BACH für das Pianoforte. Leipzig, C. F. W. Siegel (R. Linnemann). 1 Thlr.

Wie Liszt in seinen symphonischen Werken die überlieferte Sonaten-(Symphonie-)Form unter Beibehaltung ihrer Grundzüge erweitert, elastischer gemacht, in freieren Fluss gebracht und zur Aufnahme des Schaffensinhaltes des Künstlers der Gegenwart befähigt hat, so gibt er auch in der vorliegenden Fuge nicht ein streng nach den Regeln der bisherigen Theorie ausgeführtes Muster dieser Kunstform, vielmehr erscheint auch die Fuge bei ihm im Sinne des Ideals der Gegenwart gleichsam wiedergeboren.

Die innere Bedeutung der Fugenform, wie sie vorzugsweise durch Bach zur Ausbildung gebracht worden ist, lässt sich dahin bezeichnen, dass sie ein Abbild der Welt darstellt, in welcher die einzelnen gleichberechtigten Individuen der unmittelbare Reflex des Allgeistes sind. Die Ausführung erscheint hier als ein Spiel der zu einer Idee und in einem Sinne zusammenwirkenden Kräfte, „die auf und nieder steigen und sich die goldenen Eimer reichen". Der Fuge in dieser Gestalt ist der Charakter strengster Objectivität eigen. In der in der Folgezeit zur Herrschaft gelangenden Sonatenform gewahren wir an Stelle jener unmittelbaren Einheit, in welcher die Individuen sich als kritiklose, mit unbewusster Nothwendigkeit wirkende Ebenbilder des Allgeistes darstellen, eine Zweiheit der Subjecte, die aber zunächst, wie bei Haydn und Mozart, noch keine schroffe Gegensätzlichkeit in sich schliesst. Der Mensch als solcher erfasst sich selbst im Unterschiede von seiner Umgebung, aber ohne in Opposition zu derselben zu treten. Ein jedes der beiden Themen, in welchen die zweifache Beziehungsweise des Menschen — zu der ihm gegenüberstehenden Aussenwelt und auf sich selbst — sich verkörpert, zieht jetzt alle mitwirkenden Kräfte in den Bereich seines persönlichen Ausdrucks; die einzelnen Stimmen, ihrer früheren Selbständigkeit verlustig, dienen insgesammt zur Darstellung eines jeden der beiden Subjecte für sich. Man kann insofern beziehungsweise (gegenüber der objectiven Polyphonie der Fuge) von einem wesentlich homophonen Stil der Symphonie reden. Die Entwickelung und Fortbewegung wird jetzt durch die Zweiheit der Subjecte bedingt und vollzogen. Die Fugenform tritt in der Hauptsache nur noch episodisch auf, in den sogenannten Durchführungen, und zwar in ausdrücklichem Gegensatz zur relativen Homophonie der anderen Haupttheile des Ganzen. Bei Haydn und Mozart erscheinen diese fugirten Theile wie ein übermüthiges Spiel des sich freiwillig in seine einzelnen Elemente scheidenden und dann dieselben wieder in sich zurücknehmenden und zum neuen Genuss seiner Einheit zurückkehrenden Subjects. Anders bei Beethoven. Wie dieser sich zu seiner Umgebung in schroffen Gegensatz stellt und dem entsprechend im Verlaufe seiner künstlerischen Entwickelung die beiden Hauptthemen in Charakter und Inhalt sich immer schärfer von einander absondern, so sind auch seine episodischen Fugensätze in der Regel Darstellungen eines leidenden Zustandes, einer Zerklüftung des Innenlebens, einer Verfassung, in welcher die innere Einheit verloren ist und die Kräfte, welche vorher in dem Ausdruck der ungebrochenen Persönlichkeit zusammengefasst erschienen, sich verselbständigen. Die Fuge vertritt hier gleichsam eine dramatische Krisis. (Dass wir in dem grossen Fugensatze der „Hammerclavier-Sonate" und in der Quartettfuge keine Muster zu betrachten haben, sondern ein Spiel — natürlich im edelsten Sinne des Wortes — der schrankenlosen Subjectivität, braucht kaum ausdrücklich erwähnt zu werden.) In diesem Sinne wendet auch Liszt die Fugenform an im „Purgatorio" der „Dante-Symphonie" und in der symphonischen Dichtung „Prometheus". (In dem dritten Satze der „Faust"-Symphonie hat die Fuge ironische Bedeutung; der negationslustige Mephistopheles vollzieht mittelst ihrer gleichsam die anatomische Zersetzung der Faust-Subjectivität. — Wenn nun Liszt neuerdings die Fuge wieder als selbständige Kunstform behandelt, so kann das bei der gänzlich verschiedenen Weltanschauung beider Künstler unmöglich in dem Sinne von Bach geschehen. Das Leben der Gegenwart in seinem innersten Kern hat die Beseitigung des Zwiespaltes zwischen dem Individuum und der objectiven Welt, wie er bei Beethoven zu Tage getreten war, zur Voraussetzung, das Heraustreten des Individuums aus dem blos passiven Verhalten, aus dem allgemeinen, einfachen schroffen Gegensatzbewusstsein des Individuums zur Welt in ein thätiges, handelndes, gestaltend eingreifendes Verhalten, in ein fortwährendes Bethätigen des individuellen Lebens, und zwar auf Grund des freien Selbstbestimmungsrechtes des sich ganz auf sich selbst stellenden, selbstschöpferischen Individuums. Auf diese Weise wird nun auch die reine Musik, das „weibliche" Element, durch Vermählung mit dem frei thätigen, zeugenden „männlichen" Element der Poesie zur „Programmmusik" (die sonach die einzig dem Ideal der Gegenwart entsprechende Form der Instrumentalmusik ist, und welcher auch unsere „absoluten" Symphoniker, wenn sie nur einigermaassen von den inneren Bewegungen der Gegenwart sich berührt zeigen, ohne es zu wissen und zu wollen, sich zuwenden) — und so schreibt eben Liszt auch Fugen in seinem und nicht im Bach'schen Stil*). Das

*) Ohne Zweifel werden andere Leute sagen, Liszt könne keine „ordentlichen" Fugen schreiben. In einem gewissen Sinne ist das zuzugeben, insofern es nämlich für Liszt eine innere Unmöglichkeit ist, seiner vollkommen berechtigten, weil dem Leben der Gegenwart entsprechenden künstlerischen Weltanschauung einen anderen Ausdruck zu geben, als den durch diese letztere nothwendig bedingten; dass Liszt aber das technische „Handwerk" versteht, welches ja doch jeder mässig begabte Conservatorist sich aneignen kann, — dass er nicht nur einen correcten Contrapunct schreiben kann, sondern, was noch mehr und nicht Jedermanns Sache ist, denselben auch geistvoll zu behandeln weiss, davon kann sich Jeder, der ein Interesse daran hat, selbst überzeugen, wenn er die weiter oben genannten Fugensätze eingehend prüft. (Hat doch selbst J. C. Lobe, den man gewiss nicht als Mann der Partei hinstellen kann, in seiner „Compositionslehre" die Fuge aus der „Dante-Symphonie" einer Analyse für werth befunden. – Ebenso beruht es beiläufig auf einer ganz falschen, abstracten Voraussetzung, wenn neuerdings der Kritiker der Wiener „N. fr. Pr." die Behauptung aufstellt, Wagner habe sich, nachdem und weil er durch den „Rienzi" seiner Unfähigkeit bewusst geworden, im Stile der Oper zu schaffen, dem „Musikdrama" zugewendet. Dass Wagner in der „Oper" nicht in seinem Element war, kann man ohne Scrupel unterschreiben. Durchaus willkürlich ist jedoch die von dem Kritiker beliebte Bestimmung des Zusammenhanges, in welchem dieser Umstand mit Wagner's späterer Entwickelung stehen soll. Wagner war von vornherein zum Musikdramatiker prädestinirt, ohne dass ihm dies zunächst selbst klar gewesen wäre, und weil dieser sein Beruf im Hintergrunde seines Wesens gewissermaassen latent war, leistete er in der Oper, in welcher er sich ausdrücklich als bewusster Nachahmer bekennt und in der somit nicht der innerste Kern seines unwillkürlichen Wesens zur Erscheinung

Wesen dieser Liszt'schen Fugenform wollen wir sogleich näher bezeichnen.

Wir haben hier nicht eine Gliederung in drei oder vier gleichberechtigte Subjecte, sondern ein Subject, in dessen Ausdruck alle mitwirkenden musikalischen Factoren, ohne Anspruch auf selbständige Bedeutung aufgeben. (So bildet auch das Individuum der Gegenwart eine in sich selbst ruhende Welt, eine Welt für sich.) Während nun bei Bach die Entwickelung des Themas lediglich die Verschiedenheit des Verhältnisses ist, in das es, im Uebrigen unveränderlich, durch das Zusammen- und Nebeneinanderwirken der einzelnen Subjecte gebracht erscheint, wird bei Liszt die Durchführung auf dem Wege einer stetigen charakteristischen Metamorphose des einen, in sich beschlossenen Subjectes bewirkt. An Stelle jenes Mit- und Durcheinander tritt die Entwickelung des einen Subjectes aus sich selbst heraus im stetigen Nacheinander (entsprechend der Weltstellung des modernen Individuums, welches, zu vollem Selbstbewusstsein gelangt, seine mannichfaltigen Lebenstriebe frei bethätigt). Das Ganze ist ein dramatisch bewegtes, in den Situationen wechselvolles Bild, in dem von Anfang bis zu Ende das Thema in den hervortretenden Hauptgestaltungen sowohl, wie in den untergeordneteren Zügen den stofflichen Kern abgibt, und selbst die Gegensätze aus sich heraus bildet. Dadurch unterscheidet sich Liszt's Fuge als solche von der blos symphonischen Thematik, welche sich eines mannichfaltigeren Materials bedient.

Nachdem in Vorstehendem die Hauptgesichtspuncte für die Beurtheilung des Werkes bezeichnet und dasselbe im Allgemeinen wenigstens charakterisirt worden, würde es die Aufgabe des Ref. sein, um dem Leser das Bild zu verlebendigen, eine ausführlichere Analyse zu unternehmen. Obschon im hohen Grade verlockend, würde dieselbe jedoch zu weit führen; wir beschränken uns daher darauf, die Entwickelung des Werkes in allgemeinen Umrissen zu zeichnen.

Die der Fuge vorausgehende Phantasie gibt die Exposition. Leidenschaftliches Anstürmen und gewichtiges

kommen konnte, nicht das, was ein Mozart, dem die Opernform für seine Zeit nothwendige Ausdrucksform war, leistete. Wie wenig es Wagner damals darum zu thun und definitiver Ernst damit war, seinen künstlerischen Schaffensinhalt in die überlieferten Formen zu giessen, das beweist schlagend die zu gleicher Zeit mit dem „Rienzi" componirte und seiner innersten Stimmung entsprossene „Faust"-Ouverture, in der sich bereits Wagner's Tendens auf das Drama hin entschieden ausspricht. Man sieht also, die Frage, ob der Musikdramatiker Wagner auch die Opernform zu „beherrschen" vermöge, ist eine ganz müssige, unfruchtbare, abstracte, und ihre Beantwortung, mag sie ausfallen, wie sie will, hat nicht das geringste Interesse; diese Frage kann nur von Solchen aufgeworfen werden, die — eben keine Künstler sind; die, ausserhalb aller Fühlung mit dem individuellen Leben der Zeit stehend, an dem Hirngespinnst einer Kunstform festhalten, welche von allem Zeitinhalt unabhängig sein und alle historische Entwickelung überdauern soll — einer Kunstform, die gleichwohl doch erst von den Kunstwerken einer bestimmten Epoche abstrahirt worden ist. — Der Leser verzeihe diese längere Abschweifung, auf die uns jedoch der Gegenstand ganz von selbst hinführte.

Pathos wechseln wiederholt. Wir gewinnen die Anschauung eines mit noch unvermittelten Gegensätzen kämpfenden Charakters. Diese sehr bewegte Exposition schliesst mit einer Abspannung, einem klagenden Zurücksinken. Die Fuge beginnt (S. 9, Andante) *pp* in der Tiefe, und zwar wird das Thema, wie in der herkömmlichen Fuge, von vier Stimmen nach einander eingeführt. Diese Behandlungsweise, hier ganz entsprechend das innerliche Arbeiten und in sich webende Brüten versinnlichend, wird jedoch bald verlassen. S. 10 könnte man als „Zwischensatz" betrachten. Die düstere (homophone) Fassung des Themas (G moll), das in die tiefsten Lagen des Instrumentes verlegt ist, verflüchtigt sich in aufschwebenden Sexten-Triolen, die wieder in verminderten Septimenaccorden sich nach der Tiefe senken. Dieses Alterniren wiederholt sich. Zum dritten Mal beginnend, wachsen die düsteren Accorde immer drohender an und münden endlich S. 11 in ein Allegro con brio (E moll), in welchem der Kampf aufs Neue entbrennt. Das Thema erscheint hier als Sechszehntel-Triole mit nachfolgendem Achtel auf dem Emoll-Dreiklange. S. 13, 2. Zeile (Des dur) verdichtet sich das leidenschaftliche Stürmen wieder mehr in kräftige Accente, wächst aber damit zugleich zu immer gewaltigerer Intensivität, die S. 14, 2. Zeile in den zermalmenden Accorden auf dem Orgelpunct cis ihren Höhepunct erreicht. Von nun an wird die Bewegung gleichmässiger, wenn ihr auch der Charakter kräftiger Erregtheit verbleibt. Das Thema (Fis moll) tritt, von einem Contrapunct in Achteln begleitet, in halben Noten auf. Von S. 15, dem letzten Takt an (H moll) erscheint dasselbe in einem etwas marschmässig gefärbten Rhythmus, und zwar im Bass in seiner Urgestalt, in der Oberstimme in der Umkehrung. S. 16, 3. Zeile tritt es wieder in die Gegensätze kräftiger Gehaltenheit und keck ungebundenen Wesens aus einander. S. 17, 3. Zeile ballt sich alle dramatische Wucht zusammen, bis endlich S. 18 (Maestoso) das Thema in vollem instrumentalen Glanze strahlend hindurchbricht. Noch einmal fasst der Tondichter den Ernst alles Vorangegangenen in schwer gewichtigen Accorden zusammen (Andante, S. 19) und lässt dann das Thema wieder in Sechszehnteloctaven in die Höhe stürmend erbrausen.

Das Werk ist ein Prachtstück, voll unaufhaltsamen Zuges und feurigen Schwunges und bei aller Mannichfaltigkeit der Stimmungsgliederung durchaus einheitsvoll. An kunstvollen thematischen Experimenten ist die Liszt'sche Fuge in ihrer Art ebenso reich als irgend eine andere Fuge alten Stils. Auch hier, wie bei jeder neuen Schöpfung Liszt's, überrascht die Eigenthümlichkeit der Erfindung, so sehr sie durchweg das scharfe Gepräge der Liszt'schen Individualität trägt. Manche harmonische Wendungen werden auch hier für den Anfang Anstoss erregen, wie die Harmonik Liszt's überhaupt eine der Seite in seinem Schaffen ist, welche das Verständniss seines Wesens erschweren; man hüte sich aber, sofort einen Vorwurf

daraus gegen Liszt abzuleiten und das Object der Beurtheilung für die ungenügende Vorbereitung des eigenen Urtheils verantwortlich zu machen. Für den, welcher sich in Liszt's Individualität wirklich eingelebt hat — und ein hierauf gerichtetes Bestreben kann man billiger Weise von Jedem verlangen, der überhaupt ernstlich mitreden will — erscheint sein Stil als ein solcher, der eben nur so und nicht anders sein kann; und die Berechtigung seiner Individualität wird doch Niemand einem Liszt abstreiten wollen. — Man wird ferner vielleicht bemerkt haben, dass die Einheit der Tonart nur wenig, ja weniger als in irgend einem anderen Werke Liszt's gewahrt erscheint. Dies ist unseres Erachtens vollkommen begründet in dem schillernden Charakter des Themas, welches der strengen Zugehörigkeit zu einer bestimmten Tonalität widerstrebt und darum auch dem Tondichter eine grössere Freiheit in der bezeichneten Hinsicht gestattet. **F. Stade.**

Friedrich Reichel. „Am Meer", Introduction und Allegro für Pianoforte. Weimar, T. F. A. Kühn. 20 Sgr.

Vorliegende Composition ist ein in der gewöhnlichen Form geschriebener erster Sonatensatz mit einer entsprechenden Einleitung. Er ist feurig und leidenschaftlich gehalten, und wenn den vielen Passagen auch nicht das Majestätische, von weit her Ausholende eigen ist, welches der Titel „Am Meer" erwarten lässt, so schadet das der Composition weiter nichts, da ein vom Winde bewegter Binnensee auch immer noch interessant genug ist. Was der Composition Reichel's entschiedene Bedeutsamkeit verleiht, ist die motivische Verarbeitung. Wir sehen hier einen Wanderer auf dem geraden Wege nach dem Parnass. Wie weit er gelangt, kann man nicht sagen, aber der Weg ist der richtige. Es ist schade, dass Reichel nicht den etwas zu langen genauen Wiederholungen ausgewichen ist, oder wenigstens dieselben nicht variirt hat, welches das einzige Mittel ist, längere Wiederholungen so interessant zu machen, dass sie auch bei noch so häufigem Anhören nie den Reiz verlieren, was eben nur dem in stetiger Fortentwickelung und Veränderung Begriffenen zukommt, nie aber der mechanischen Wiederholung. Im Uebrigen sei das vorliegende Werk Reichel's allen Clavierspielern aufs wärmste empfohlen. **P. W.**

Feuilleton.

Sinnreiches und Charakteristisches aus Schriften über Musik und Musiker.

Zusammengetragen von **J. N. Dunkl.**

(Zweiter Auszug.)

Es ging diesen strengen Theoretikern mit dem absoluten Quintenverbote wie den Proktophantasmisten in „Faust", als er gegen den Tanz eifert: „es wird fortgetanzt". Fanden sich solche Dinge bei einem hochverehrten Meister, so wurden die seltsamsten Entschuldigungen hervorgesucht. Zelter erzählt in dem Briefwechsel mit Goethe davon ein lustiges Histörchen. Als Zelter im ersten Choral in Graun's „Tod Jesu" Quinten auffand, wurde ihm entgegnet, es hiesse ja an jener Stelle im Texte: „zur Freveltha t entschlossen." Ambros.

* * *

Man erkennt die schlechte Erziehung eines Orchesters und seine musikalische Mittelmässigkeit an dem lästigen Lärm, welchen es während der Ruhepuncte einer Oper oder eines Concertes vernehmen lässt. Berlioz.

* * *

Der erste Eindruck der Schriften Wagner's war ein entscheidender, durch den alle Widerstrebenden gewonnen wurden. Aber eine allgemeine Verständigung ergab sich keineswegs als sofortige Folge. Im Gegentheil, es entspann sich ein Kampf, grösser und folgenreicher noch als jener, der einst, veranlasst durch Gluck's Reform, lange Zeit hindurch geführt worden ist, grösser und folgenreicher aus dem Grunde, weil die angestrebte Umgestaltung eine viel tiefer greifende genannt werden muss und weit über die engen Grenzen des Musikalischen hinausstrebt. Es waren zunächst politische Gegner, die Wagner hassten, gleichviel, welche Ansichten er aussprach, rein künstlerische und politische Bestrebungen mit einander vermengend; Schriftsteller, Dichter erscheinen neidisch gegen die Musik, weil man dieser Kunst nicht gönnen wollte, dass von ihr eine Umgestaltung auch der Poesie ausgehen sollte, wie man denn überhaupt von dieser Seite her der Musik, als der herrschenden Kunst, entgegenzutreten öfter bestrebt gewesen ist, wohl mit Recht, öfter mit Unrecht. Brendel.

* * *

Das Kunstwerk gewinnt seine wahre Bedeutung erst, wenn es die Macht, die der Künstler ihm verlieh, vor aller Welt wirklich üben kann: dieser hat seine Pflicht gethan, mögen nun die, welche sich seine Nachfolger nennen, die ihre thun! Robert Franz.

* * *

Wer sich den Genuss des Kunstwerks dadurch verbittern lässt, dass sein Schöpfer ein ästhetischer oder politischer Ketzer ist, wem Parteidoctrinen im Genusse entgegentreten, der steht auf dem Standpuncte des Judenthums mit seinem Speiseverbote: er verschmäht eine von der Geschichte gebotene Gabe, die er sich selbst zu ersetzen vollkommen ausser Stande ist. Hinrichs.

* * *

Das Ideal der Tugend hat der am wenigsten erreicht, der es am unerbittlichsten von Anderen fordert. Mendelssohn's Vater.

* * *

Als man 1817 den „Titus" in Mailand aufführte, schmeidigte der Capellmeister zuvor die „harmonischen Härten", ja selbst der Priestermarsch der „Zauberflöte" ward in der Harmonisirung corrigirt. Riehl.

* * *

Man kann von Meistern dritten und vierten Ranges lernen, von Strauss und Lanner. Schumann.

* * *

Eher soll man nicht urtheilen, ehe man ein Stück nicht in seiner vollkommensten Ausführung sich denken kann, oder es so gehört hat. Schumann.

* * *

Wer in der Literatur nicht das Bedeutendste der neuen Erscheinungen kennt, gilt für ungebildet. In der Musik sollten wir auch so weit sein. Schumann.

* * *

Es ist mehr werth, die Zustimmung eines einzigen Mannes von Geschmack zu verdienen, als durch unkünstlerische Mittel den Beifall eines ganzen Saales voll gewöhnlicher Zuschauer. Shakespeare.

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Graz.

Es ist eine bewegte Zeit bei uns; der Kampf ums Dasein, welchen Sie draussen (unheimlich klingendes Wort!) so glänzend beendet haben, ist bei uns noch lange nicht ausgekämpft; in der Wagenburg sind sie bei uns aufgehäuft, die herrlichen Schätze deutschen Geistes und deutscher Cultur, und alle Kampffähigen herum, sie zu schützen. Verstohlen nur schleicht der Blick manchmal zurück, Erholung und neue Kraft ihrem Glanze zu entnehmen. Dass wir zu den kostbarsten dieser Schätze die deutsche Musik rechnen, bedarf wohl keiner Bestätigung. Vom alten deutschen Reich mit seinen Themen und Contrathemen bis zur Zukunftsmusik hat sie sich in allen ihren Stadien in unseren Herzen eingebürgert, unbekümmert um die scheelen Blicke, mit denen man bei uns (nicht blos aus musikalischen Gründen) Zukunftsmusik zu betrachten pflegt. Doch, ich soll Ihnen Bericht erstatten und damit, nach W. Schlegel's Bezeichnung, „Prophet mit rückwärts gewandtem Antlitze" werden. Schweigt daher, Zukunftsklänge, die Propheten mit dem rückwärts gewandten Antlitze haben das Wort.

In dieser Eigenschaft kann ich auf musikalischem Gebiete vorwiegend Gutes prophezeien. Wir hatten seit meinem letzten Briefe der Concerte nicht viele, allein es wurde Gediegenes geboten und dankbar aufgenommen. Der Musikverein bessert sich, soweit es bei den hiesigen Verhältnissen überhaupt möglich ist. Er brachte uns unter Anderem die „Faust"-Ouverture von R. Wagner und die Adur-Symphonie von Beethoven, beide in sehr gelungener Ausführung, letztere mit verstärktem Orchester. Die Ouverture „Loch Lomond", mit welcher sich unser artistischer Director, Hr. F. Thieriot, bei uns als Componist einführte, fand allseitig verdienten Beifall. Das Werk bezeugt gediegenen Sinn und meisterhafte Behandlung der Form sowie des Orchesters.

Grössere Compositionen von Interesse brachten noch der Akademische Gesangverein („Das Glück von Edenhall" von Schumann und „Acis und Galathea" von Händel) und der Männergesangverein („Frithjof-Scenen" von M. Bruch).

Der Singverein hatte sein zweites diesjähriges Concert aus kleineren Nummern zusammengesetzt, darunter Chöre hiesiger Componisten (Dr. Mayer, v. Herzogenberg, Jensen) und die reizenden „Liebeslieder" von Brahms, welche in glücklich gewählter Abwechselung bald vom Chore, bald von einem Soloquartette vorgetragen wurden.

Die Kammermusik fand ihre Pflegestätte wieder in den von den HH. Treiber, Prager und Korél arrangirten Kammermusikconcerten. Die Programme derselben nehmen vorzüglich auf neuere Componisten Rücksicht; Reinecke, Brahms, Rheinberger, Rubinstein und Goldmark waren darin vertreten. Rheinberger wurde uns Grazern zum ersten Male vorgestellt, und zwar mit dem Trio in Dmoll, Op. 25. Das Werk ist gediegen, wenngleich nicht sehr bedeutend; seine Motive sind nicht überraschend, wenngleich nicht entlehnt, in der Durchführung verräth sich der Meister; am besten gefiel das Scherzo. Einen gänzlich verschiedenen Eindruck machte das Trio von Rubinstein in Amoll. Rubinstein's Genius wird darin zum wilden Reiter, der jeden Ansatz eines guten Gedankens tollwüthig niederpeitscht. Den Torturen, welche der gewiss mit Recht hochgeschätzte Componist in diesem Werke einem harmoniegewohnten Ohre zumuthet, fehlt es nicht an Raffinement; befreunden kann man sich mit dieser Art, der Langeweile vorzubeugen, nicht.

Als Gast beherbergten wir einige Tage den hochbegabten Violinisten Robert Heckmann, welcher durch seine sowohl technisch als auch geistig meisterhaften Leistungen den Enthusiasmus des Publicums und die Bewunderung der Kunstkenner errang. Man hofft mit Sicherheit, den liebenswürdigen jungen Künstler bald wieder bei uns zu sehen.

Um auch der emporstrebenden Kräfte zu gedenken, erwähnen wir, dass ein Frl. von Frommüller, Pianistin, Schülerin des vielverdienten Hrn. Evers, bei wiederholtem Auftreten durch ihren schönen zarten Anschlag, ihre perlende Technik und ihre innige, wahre Begabung verrathende Auffassung gerechtes Aufsehen erregte. Die junge Dame gedenkt nach Wien überzusiedeln, wohin sich auch ihr Meister, Hr. Evers, in Kürze begibt. Bei anhaltendem Streben kann ihr ein sehr günstiges Prognostikon gestellt werden.

Im Stadttheater gastirte Fr. Artôt, deren vollendete Leistungen selbst durch die zum Ekel überschwengliche Kritik unserer Tagesblätter nicht in Schatten gestellt werden konnten. Gleichzeitig trat im Landschaftlichen Theater Frl. Minnie Hauck auf, deren graziöses Spiel und leichte Coloratur insbesondere das männliche Publicum in Entzücken versetzte. Die Stimme ist leider in der Mittellage farblos. Quintus Octavius.

Leipziger Concertberichte.

Leipzig. Die am 2. Juli vom Riedel'schen Verein in der Nicolaikirche veranstaltete geistliche Musikaufführung gestaltete sich durch die das Interesse mannichfach anregende Reichhaltigkeit des Programmes sowohl wie durch die künstlerische Ausführung desselben zu einem der auserlesensten Genüsse. Wir geben zunächst das Programm: 1) „Praeambulum legatura" für Orgel von Girolamo Frescobaldi; 2) „Lamentation" und „Jerusalem", von Gregorio Allegri und Giovanni Biordi; 3) Violinsoli mit Orgelbegleitung: a) Largo und Allegro von Giuseppe Tartini, b) Preludio von Archangelo Corelli und Air von Händel (sämmtlich in der zur Zeit noch nicht im Druck erschienenen Bearbeitung von F. David); 4) Drei Compositionen für gemischten Chor: a) „Crucifixus", sechsstimmig, von Antonio Lotti; b) Weihnachtslied: „In einem kripfly lag ein Kind"; c) Engelspiel: „Ich weisz ein liplich engelspiel", die letzten beiden Nummern aus den Gesängen des Heinrich von Laufenberg*), für Chor gesetzt von C. Riedel; 5) Toccata und Fuge (Dmoll) für Orgel von J. S. Bach; 6) „Ich lasse dich nicht", achtstimmige Motette für zwei Chöre von Johann Christoph Bach (1643—1703); 7) „Gott sei mir gnädig", Bassarie aus „Paulus" von Mendelssohn; 8) Zwei Werke für Chor: a) „Media vita in morte sumus" von J. Rheinberger; b) „Ach wie flüchtig", Choral-Motette für Alt und Männerstimmen von Peter Cornelius; 9) Präludium und Fuge (Gmoll) für Violine solo von J. S. Bach; 10) Zwei geistliche Chöre von F. Liszt: a) „Ave Maria", für gemischten Chor; b) „Die Seligkeiten", für Baritonsolo und gemischten Chor. Das Programm bot, wie man sieht, in seiner historischen Anordnung ein abgerundetes Bild. Es umfasste die ältere römische Schule mit ihrer ruhigen, sich breit ergiessenden Erhabenheit und ihren mehr verschwimmenden Umrissen, ferner die venetianische Schule, welche in dem sie vertretenden „Crucifixus" von A. Lotti jene in weiten Dimensionen sich ergiessende Erhabenheit zu grösserer Knappheit verdichtet zeigt und intensivere charakteristische Züge hervortreibt, ohne dass indess der allgemeine Grundzug idealer Hoheit dadurch beeinträchtigt würde. Einen charakteristischen Contrast zu den italienischen Schulen bildet die deutsche mit ihrer Gemüthsinnigkeit und Naivetät, wie sie in den Laufenberg'schen Gesängen (deren Harmonisirung Prof. Riedel mit dem ihm eigenen historischen Feingefühl vollzogen hat) zu Tage tritt. Bei Joh. Christoph Bach (1643—1703) gibt sich der Ernst des Inhaltes in leicht fliessender Form und mit verhältnissmässiger Anmuth. Die letzten vier Chornummern gehören ganz der neuesten Zeit an. Der Rheinberger'sche Satz, wenn auch in der Conception nicht bedeutend, zeigt doch durchgehends angemessene, verständige Charakteristik, die einzelne sehr sinnige Züge herausbildet. In der Choral-Motette von Cornelius spricht sich in gleicher Weise ein innig-schönes, warmes Empfinden wie geistvolle Auffassung aus. Sehr passend,

*) „Heinrich von Laufenberg (H. Loufenberg) war Priester zu Freiburg im Breisgau, seit 1445 im Johanniterkloster zu Strassburg. Er hat wahrscheinlich bereits vorhandene weltliche Texte in geistliche umgedichtet und zwar um der dazu gebräuchlichen, damals allgemein bekannten und gesungenen (also wohl kaum von Laufenberg selbst herrührenden) Melodien willen, welche letztere vermuthlich ins 14. Jahrhundert zurückreichen und sich nebst Laufenberg's Gedichten in einem werthvollen Codex der jetzt verbrannten Strassburger Bibliothek befanden." (Programmnotiz.)

im Einklang mit dem Inhalt des Textes, ist die tiefere Stimmlage gewählt; die Hinzuziehung des Altes, während sie einerseits der technischen Ausführung zu Gute kommt, verstärkt andererseits noch das beabsichtigte fahle Colorit des Ganzen. Durchweg ausdrucksvoll in der Erfindung, bietet das Werk besonders in harmonischer Beziehung Anziehendes, stellt aber dabei zugleich etwas ungewöhnliche Ansprüche an die Ausführung. Die zwei geistlichen Chöre von Liszt, wie sie den Schluss des Programms bildeten, rundeten zugleich dasselbe bedeutungsvoll ab und schlossen es zusammen, insofern man in Liszt den Regenerator der katholischen Kirchenmusik, deren ältere Muster das Programm einleiteten, zu erkennen berechtigt ist. Liszt hat in seinen kirchlichen Schöpfungen — die Graner Messe bleibt hier ausgeschlossen, da dieselbe wie der Mitarbeiter d. Blts., Hr. Musiol, ganz richtig auseinandergesetzt hat, mehr von rein künstlerischer Bedeutung ist, als der Stellung der Musik im katholischen Cultus Rechnung trägt — der katholischen Kirchenmusik wieder ein festes und zugleich der Gegenwart entsprechendes Ideal gegeben. Liszt's Schaffen auf diesem Gebiete hat die bisherige grosse Entwickelung der weltlichen Musik zur Voraussetzung. Im Gegensatz zur altitalienischen Kirchenmusik, welche von der Religion allein ausging und sich sozusagen in einer unnahbaren Sphäre erhielt, erscheint bei Liszt das Reinmenschliche, wie es in der Kunst der neueren Zeit seine Darstellung gefunden hat, noch als Hintergrund, oder vielmehr in die religiöse Sphäre zurückerhoben. Wir begegnen daher in Liszt's Kirchenmusik nicht jenem hie und da noch als allein berechtigt hingestellten ascetischen Purismus; er bedient sich im Gegentheil mit voller Freiheit der Kunstmittel, welche die geschichtliche Entwickelung mit sich gebracht hat, natürlich aber in einem durch die Rücksicht auf Gegenstand und Zweck gebotenen Maasse. Zugleich aber ist auch eine religiöse Weihe über Liszt's Schöpfungen gebreitet, die uns sofort den Eindruck der ernsten Wahrhaftigkeit der Empfindung, des rückhaltlosen Aufgehens in dem Göttlichen mittheilt. Insbesondere erkennen wir jenes mystisches Element darin wieder, welches der katholischen Kunst so eigenthümlich ist. Namentlich weht es uns aus den „Seligkeiten" entgegen. Dieses Werk ist nach Art der Responsorien angelegt, und zwar so, dass der Solobariton intonirt und der Chor antwortet. Man wird ebenso die Treue des Ausdrucks, der Charakteristik in der Auseinanderhaltung der verschiedenen Momente des Textes, wie die Wahrung der religiösen Gesammtstimmung bewundern müssen. Die Schönheit der harmonischen Führung, der Adel der Melodik, der sinnliche Klangzauber, alles dies wirkt zu einem weihevollen Eindruck zusammen. Dabei baut sich das Ganze streng einheitlich auf; ein edles Motiv zieht sich von Anfang bis zu Ende hindurch. Das „Ave Maria" ist in seiner keuschen Einfachheit zugleich von einer lieblichen, sozusagen weiblichen Anmuth. — Die Ausführung der Chorwerke war eine in jeder Hinsicht ausgezeichnete und stellte die Sorgsamkeit und Accuratesse, mit der das Studium vorgenommen worden war, in helles Licht; sie liess erkennen, wie unermüdlich der Dirigent bestrebt ist, seinem Chore eine immer grössere Vollkommenheit zu geben. Besonders überraschte uns diesmal in den altitalienischen und in den Liszt'schen Chören die hier allerdings als wesentlich geforderte Klangschönheit der Stimmen. Auch in der elastischen, freien Bewegung der Stimmen bei aller Ruhe und allem feierlichen Ernst der Haltung, in der Freiheit und Gleichmässigkeit der Schattirungen und in der Reinheit der Intonation fand man alle Anforderungen erfüllt. Namentlich glauben wir, dass die Wiedergabe der Liszt'schen Nummern bei dem anwesenden Autor kaum einen Wunsch übrig gelassen hat. Leider trat im „Ave Maria" eine sehr bedauerliche Störung ein, die durch das Nachklingen der Orgel veranlasst war. Rasch entschlossen liess der Dirigent die Nummer ohne Begleitung wiederholen, und der Chor bewies, dass er auch ohne diese Unterstützung seine Aufgabe in schönster Vollendung hinstellen konnte. — Hr. von Milde, der die Arie aus „Paulus" und das Solo in den „Seligkeiten" sang, ist als ausgezeichneter Interpret bekannt; der Adel und die treffliche Schulung seiner Stimme nicht minder wie das Stilvolle seiner Auffassung bewährten sich besonders in der schwierigen letzteren Partie. — Auch Hrn. Heckmann gebührt uneingeschränkte Anerkennung für seine Leistungen, in welchen er sich durch die technische Vollendung und Beseelung und Feinheit der Darstellung als bedeutender Vertreter seines Instrumentes bewies. Die Orgelsoli wurden von Hrn. Organist Höpner klar und correct ausgeführt. Die Begleitung hatte Hr. Organist Papier übernommen, der bedauerlicher Weise oft mit Störungen im Instrumente zu kämpfen hatte.

F. St.

Leipzig, am 3. Juli. Vergangenen Sonnabend Abend machte Herr G. H. Witte, ein seit vorigem Herbst hier lebender, sehr strebsamer Componist, einen zahlreichen Kreis von eingeladenen Hörern mit einigen seiner neueren Arbeiten für Kammermusik bekannt. Im Saale des Conservatoriums fanden nämlich am genannten Tage ein Clavierquartett in Adur, mehrere vierhändige Charakterstücke in Walzerform und ein Quintett (Streichquartett mit Horn) in Gdur, Compositionen des Herrn G. H. Witte, durch die Herren Concertmeister Röntgen, Kammer (Violine), Hermann (Viola), Hegar (Violoncell), Kogel und den Concertgeber (Pianoforte) eine treffliche Ausführung. Das durch die Theilnahme und Beifallsäusserung der Anwesenden über diese Werke, von denen die beiden ersteren im Druck erschienen sind, abgegebene Urtheil lautete höchst günstig, und zwar mit Recht; spricht doch aus ihnen sofort bei der ersten Bekanntschaft der tüchtige Musiker, nobler Sinn, geschicktes Formtalent und anmuthiger Charakter den Hörer wohlig an. Eine vorzügliche Begabung und durch Bildung erlangte Compositionsbefähigung documentirten die kleineren Pièen, in deren Erfindung und Gestaltung Herr G. H. Witte getrost mit den derzeitig besten Namen um den Wettpreis ringen könnte. Eine in demselben Concerte zu Gehör gebrachte Instrumentirungsspecialität (Quartett mit Horn, oder wie Herr Witte lieber zu wollen scheint, Quintett genannt), die man in unserer Zeit als antiquirt betrachtet, deshalb und auch wegen ihrer sachlichen Gefährlichkeit wenig versucht, hatte Herr Witte mit wechselndem Glücke angewandt; organisch dem Gewebe der stets geschickt, effectvoll und doch keusch verwandten Quartettstimmen eingefügt erschien das Horn im Andante, mehr als unnöthige äussere Zuthat dagegen im ersten Satze. Herr Witte, der im Clavierquartett und in den Charakterstücken auch am Flügel als Virtuos thätig war, erwies sich hierbei trotz der von dem nicht guten Instrumente bereiteten Hindernisse als tüchtiger Pianist.

—.

Concertumschau.

Augsburg. Festconcert am 17. Juni: „Friedensfeier"-Festouverture von Reinecke, „Kampf und Sieg" von Weber, Sinfonia eroica von Beethoven, Marsch und Chor aus den „Ruinen von Athen" von Beethoven, Hallelujah aus dem „Messias" von Händel.

Baden-Baden. Musikalische Matinée am 30. Juni: 5. Symphonie von Beethoven, „Oberon"-Ouverture von Weber, Liebeslied für Streichinstrumente von Taubert, Concertstück von Vieuxtemps und Adagio von Spohr für Violine (Hr. Heermann), Gmoll-Concert für Clavier von Mendelssohn (Frl. Faller).

Berlin. Extra-Soirée des Tonkünstlervereins: „Gesang der Geister über dem Wasser" von Hiller, „Schön Ellen" von Bruch etc.

Breslau. Symphonie-Concert der Breslauer Concert-Capelle am 30. Juni: Esdur-Symphonie von R. Schumann etc.

Cöln. Musikabende des Tonkünstlervereins am 19. u. 26. Juni: Violinsonate von A. Dietrich, Serenade Op. 25 von Beethoven, 2. Clavierquartett von Gernsheim, Violinsonate von Wilh. (?) Bargiel, Violinromanze von B. Scholz, Gdur-Claviertrio von J. Raff.

Jena. 29. Concert des Akademischen Gesangvereins: Cantate für Soli, Chor und Orchester und Air für Violoncell von Bach, „Benedictus" (aus der „Krönungsmesse") für Violine, „Die Seligkeiten" für Baritonsolo, Chor und Orgel und „Requiem" von F. Liszt, „Bethania" und „Joseph's Garten" (aus den „Palmblättern" von Gerok) für fünf Solostimmen und Orgel von E. Lassen.

Leipzig. 57. Aufführung des Dilettanten-Orchestervereins: „Don Juan"-Ouverture von Mozart, Arie von Mozart, Symphonie in D dur von Haydn etc. — Vereinsabende des Tonkünstlervereins

am 24. v. und 1. d. M.: Streichquintett von B. Hopffer, Streichquartett in Amoll von O. Eichberg (die HH. Heckmann, Rauchfuss, Klesse, Pfitzner und Riedel).

Sondershausen. 6. Lohconcert: Ouverture und zwei Entr'acts zu dem Drama „Rosamunde" von Schubert, Ouverture zu „Egmont" von L. v. Beethoven, Vorspiel zu „König Manfred" von Reinecke. Symphonie No. 3 von L. Spohr.

Stralsund. Concert von Helene Otto (Gesang) und A. Hensel (Piano) mit Claviercompositionen von Schubert (Cdur-Phantasie), Schumann (Toccata), Wilborsky, Liszt, Raff und Rubinstein, sowie Arien von Mozart und Beethoven etc. — Frühlingsfest des Dornbeckter'schen Gesangvereins mit Vocalcompositionen von Mendelssohn, C. Reinthaler, Wuerst u. A. und Clavierstücken von Chopin, Raff und Weber-Tausig.

Stuttgart. Concert des Vereins für classische Kirchenmusik in der Stiftskirche am 2. Juli: „Jephta und seine Tochter", Oratorium von C. Reinthaler.

Wernigerode. Friedensfeier des Gesangvereins für geistliche Musik: 3. Theil aus „Judas Maccabäus" von Händel, „Friedensfeier"-Festouverture von Reinecke, Kaiser-Marsch von Wagner, Vocalwerke von Löwe, Mendelssohn und Weber („Kampf und Sieg").

Zutfen. Concert der HH. M. A. und L. F. Brandts Buys: Chöre von Mendelssohn, G. H. Heinze („Die Schwalbe"), L. F. Brandts Buys, W. Bargiel („An den Frühling") und M. A. Brandts Buys („Im Walde"), „Einzug der Gäste auf der Wartburg" von Wagner-Liszt, Clavierstücke zu 4 Händen von G. J. v. Eyken etc.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Im Kroll-Theater setzen Frl. Lauterbach und die HH. Formes, Speigler vom Hoftheater zu Carlsruhe und Himmer aus New-York ihre Gastdarstellungen fort. Das Gleiche ist in Bezug auf das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater von Frau Dumont-Suvanny zu berichten. — **Dresden.** Frl. Orgeni verabschiedete sich von hier am 3. Juli als Valentine in den „Hugenotten", nachdem sie zuvor noch am 28. Juni als Amina („Nachtwandlerin") und am 30. als Leonore („Troubadour") aufgetreten war. Im Sommertheater gastiren gegenwärtig Frl. Lina Mayr aus St. Petersburg und Hr. Eduard Heyer vom Lemberger Stadttheater mit Erfolg in Offenbach'schen Operetten. — **Frankfurt a. M.** Am 26. Juni („Zauberflöte") traten im Stadttheater Frl. Domasi und Hr. Maurer nochmals auf; Erstere als Königin der Nacht, Letzterer als Papageno. — **Hannover.** Ihr Gastspiel im Hoftheater fortsetzend, sang Frl. Wsekerlin am 26. Juni die Donna Anna („Don Juan") und am 28. die Elisabeth („Tannhäuser"). — **Magdeburg.** Am 30. Juni beschloss Frl. A. Stahlhenar vom Thalia-Theater zu Hamburg als Grossherzogin von Gerolstein eine Reihe von Gastdarstellungen im hiesigen Victoria-Theater. — **München.** Am 25. Juni errang Frau Mallinger als Gretchen („Faust") im Hoftheater einen ausserordentlichen Erfolg. Der allgemeine Wunsch des hiesigen Publicums, die Künstlerin wieder dauernd für unsere Bühne gewonnen zu sehen, spricht sich immer lebhafter aus. — **Stuttgart.** Frl. Ehnn beschloss am 27. Juni mit nochmaliger Darstellung der Mignon in Thomas' gleichnamiger Oper ihr hiesiges Gastspiel. — **Wien.** Der von uns kürzlich erwähnte Contract der Hofoperndirection mit Hrn. und Frau Robinson ist nachträglich wieder gelöst worden.

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 1. Juli: 1) „Wenn in Leidenstagen" (für Kinderstimmen) von M. Hauptmann. 2) „Des Herren ist die Erde" von Jadassohn. — b) Nicolaikirche am 2. Juli: „Des Staubes eitle Sorgen", Cantate von J. Haydn. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 18. Juni: 1) Psalm 100 und 2) „Nun danket alle Gott", Chor von Mendelssohn. 3) „Lobe den Herrn, meine Seele", von M. Hauptmann. Am 25. Juni: 1) „Ein feste Burg ist unser Gott", Chor von H. L. Hassler. 2) Fragmente aus der grossen Liturgie für Doppelchor von Mendelssohn. — **Dresden.** a) Kreuzkirche am 1. Juli: 1) „Domine ad adjuvandum me festina" von A. Homilius. 2) „Lauda Sion" von C. G. Reissiger. — b) Frauenkirche am 2. Juli: „Te deum laudamus" von Hasse. — **Torgau.** Am 2. Juli: „Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben" von Mozart. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 29. Juni: 1) Messe in B, 2) Graduale („Constitues") und 3) Offertorium („Tu es Petrus") von Gottfr. Preyer. Am 2. Juli: 1) Messe in D von Preindl. 2) Graduale („Laudamus") und 3) Offertorium („Ave Maria") von L. Rotter. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 29. Juni: 1) Messe von R. Führer. 2) Graduale (Alt- und Violinsolo) von Joh. Stohl (?). 3) Offertorium (Sopransolo) von Joh. Krall. Am 2. Juli: 1) Messe und 2) Graduale (Duett) von Mozart. 3) Offertorium (Sopransolo) von Alessandro Stradella. — c) Dominicanerkirche am 29. Juni: 1) Festmesse in C von R. Führer. 2) Graduale (Arioso aus „Paulus") von Mendelssohn. 3) Offertorium (Chor) von Umlauf. Am 2. Juli: 1) Messe in Es von Horak. 2) Graduale (Sopransolo in A) von L. Weiss. 3) Offertorium („Amavit eum", Chorfuge) von Mozart. — d) Italienische Nationalkirche am 29. Juni: 1) Messe in D von Kempter. 2) Graduale („Salve regina") von Schubert. 3) Offertorium (Sopran- und Violoncellsolo) von Randhartinger. 4) Altsolo von Cherubini. — e) Pfarrkirche zu St. Ulrich am 29. Juni: 1) Grosse Messe in D von Drobisch. 2) „Tantum ergo" von Schneider. 3) Graduale (grosses „Allelujah") von Händel. 4) Offertorium („Ad te levavi") von Preindl. Am 2. Juli: 1) Nelson-Messe und 2) Sturmchor („Domine auxiliator noster") von Jos. Haydn. 3) Offertorium („In aeternum", Chor) von Hummel. — f) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 29. Juni: 1) Messe in B von Horak. 2) Graduale (Tenorsolo) von Joh. Krall. 3) Offertorium von L. Rotter. — g) Pfarrkirche zu Mariahilf am 29. Juni: 1) Mariazeller Messe von Jos. Haydn. 2) Graduale („Beati estis") von R. Führer. 3) Offertorium („Domine exaudi") von Diabelli. Am 2. Juli: 1) Preismesse in D (für gemischten Chor mit obligater Orgel) von G. E. Stehle. 2) Graduale von Mendelssohn. 3) Offertorium von Carl Freiherr von Savenau. — h) Pfarrkirche zu St. Peter und Paul in Erdberg am 29. Juni: 1) Deutsche Messe (in der Originalgestalt: für gemischten Chor mit Begleitung von Blasinstrumenten) von Fr. Schubert. 2) Festpräludium von Baumert. — i) Pfarrkirche zu Meidling am 29. Juni: Deutsche Messe von J. Schweizer. — k) Pfarrkirche zu Rossau am 29. Juni: 1) Messe in G von Mozart. 2) Graduale von A. Kosch. 3) Offertorium (Sopran- und Violinsolo) von Wenusch.

Opernübersicht.

(Vom 22. bis 30. Juni.)

Leipzig. Stadtth.: 27. Afrikanerin; 30. Nachtlager von Granada. — **Berlin.** Kroll's Th.: 25. Jüdin; 28. und 30. Hugenotten; 29. La Traviata. Réunionth.: 25., 27. und 30. Teufels Antheil. Walhalla-Volksth.: 25. Barbier von Sevilla; 27. Weisse Dame; 29. Wildschütz. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 25. Grossherzogin von Gerolstein; 27. Perichole; 28. Schwätzerin von Saragossa; 30. Prinzessin von Trebisonde. — **Breslau.** Lobe-Th.: 25. und 28. Banditen; 29. Pariser Leben; 30. Hanni weint, Hansi lacht. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 28. Nachtwandlerin; 30. Troubadour. Sommerth.: 27. u. 29. Pariser Leben. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 26. Zauberflöte; 29. Die beiden Schützen. Thalia-Th.: 29. Insel Tulipan. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 26. Don Juan; 28. Tannhäuser. — **Magdeburg.** Stadtth.: 25. Jüdin; 27. u. 29. Lohengrin. Victoria-Th.: 30. Grossherzogin von Gerolstein. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: Figaro's Hochzeit; 28. Johann von Paris. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 25. Margarethe; 27. Rienzi; 29. Norma; 30. Nachtlager von Granada. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 25. und 29. Prinzessin von Trebisonde; 27. Barbier von Sevilla. Novomestské

divadlo: 27. Kryspin à Kmotra (Ricci); 29. Prodaná nevesta (Smetany). Letni divadlo: 25., 26., 29. und 30. Princezna Trebisondská. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 25 Lucrezia Borgia; 27. Mignon.

Rückblick.

Im Laufe des Monates Juni waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 71 Vorstellungen mit 11, Meyerbeer in 20 V. m. 5, Auber in 17 V. m. 4, Wagner in 16 V. m. 4, Suppé in 16 V. m. 3, Donizetti in 14 V. m. 4, Verdi in 14 V. m. 3, Lortzing in 10 V. m. 5, Mozart in 10 V. m. 3, Gounod in 10 V. m. 2, Rossini in 10 V. m. 1, Boieldieu in 9 V. m. 2, Flotow in 7 V. m. 2, Weber in 7 V. m. 1, Bellini in 4 V. m. 2, Halévy und Kreutzer in je 4 V. m. 1, Adam und Gluck in je 3 V. m. 2, Thomas in 3 V. m. 1, Hopp, Nessler, Ricci und Smetany in je 2 V. m. 1 verschiedenen Werken und Herold, Hervé und Nicolai je einmal vertreten.

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 26. Rich. Wagner's neueste Schriften. I. Ueber die Aufführung des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen". — Berichte und Notizen. — Musikbeilage: I. Theil einer Messe von J. des Prez.

Caecilia (Haag) No. 11. Der Bach-Verein in den Niederlanden. — Berichte und Notizen.

Echo No. 26. Nochmals die Oper „Ezio" von Gluck. — Musikalische Reiseskizze von H. M. — Kunstnachrichten. — Beilage: Nachrichten und Notizen.

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik No. 6. Actenstücke, den Allgemeinen deutschen Cäcilienverein betreffend. — Einladung zur 3. Generalversammlung dieses Vereins.

Neue Berliner Musikzeitung No. 26. Drei Tage in Weimar. Von O. Lessmann. — Recensionen (Compositionen von G. Jensen [Op. 2], J. P. Gotthard (Op. 61], B. Tours [Jugendalbum] und L. Köhler [Op. 160 und 163]). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 27. Ueber neuere Ausgaben älterer Claviermusik von C. H. Döring. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger (Lieder, Op. 2, von W. A. Remy und „Fünfzig Jahre deutscher Dichtung" von Ad. Stern).

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* In Mannheim hat sich nach dem „M. Journal" ein Wagner-Verein gebildet, dessen Zweck die Unterbringung von Patronatsscheinen zu den (von uns in No. 25 erwähnten) Bayreuther Aufführungen von R. Wagner's „Ring des Nibelungen" ist. Die Theilnehmer, deren Zahl allein in Mannheim selbst an die Hundert heranreicht, erlegen einen jährlichen Beitrag von 5 Fl., die mit diesem Gelde gelösten Scheine werden später verloost. — Wir können von Leipzig aus mittheilen, dass die Bildung eines gleiche Ziele verfolgenden Vereins auch hier im Gange ist. Näheres über die erzielten Resultate behalten wir uns für später vor. — Diese Beispiele werden hoffentlich auch in anderen Städten Nachahmung finden, da durch Theilnahme an derartigen Vereinigungen auch der weniger bemittelte Verehrer des Meisters sein Scherflein zur Förderung dieses nationalen Unternehmens beitragen kann. — Bis zum Sommer jener Unternehmung wird auch die Gesammtausgabe der Wagner'schen Schriften dem Publicum vorliegen. Ein nächstens erscheinender und zur ausgedehntesten Versendung gelangender Prospect soll ausführliche Nachricht in dieser Beziehung geben.

* Der bekannte Pariser Dirigent Pasdeloup hat mit einem am 19. v. M. geleiteten Concert das mit grosser Bestimmtheit seinerzeit uns mitgetheilte Gerücht, in Zukunft keine deutsche Musik in seine Programme aufzunehmen, in schöner Weise widerlegt, indem dasselbe u. A. Sätze aus Beethoven's A moll-Symphonie, Weber's „Oberon"-Ouverture und das Allegro agitato von Mendelssohn bot.

* Die deutsche Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten, deren erste Generalversammlung wir in letzter Nummer als nahe bevorstehend anzeigten, zählt zu Mitgliedern unter den Componisten u. A. die HH. M. Bruch, Fr. von Holstein, R. von Hornstein, C. Reinecke, J. Rheinberger und B. Scholz.

* Für die beiden ersten von der Musikalischen Gartenlaube im vor. J. ausgeschriebenen Preise (150 und 100 Thlr.) sind je zwei Compositionen für werth befunden und sind dieselben deshalb zu gleichen Theilen an die HH. H. Stiehl und J. Fischer (Wien) und E. Fischer (Dresden) und A. Krug (Leipzig) ausgezahlt worden.

* Das österreichische Unterrichtsministerium hat in das Ordinarium des Finanzbudgets eine jährliche Subvention von 10,000 Fl. für das Wiener Musikconservatorium in Anerkennung des verdienstlichen Wirkens dieses Institutes eingestellt.

* Am 15. d. M. findet in Bonn das 7. Gesangfest des Rheinischen Sängervereins gleichzeitig mit der 25jährigen Stiftungsfeier der dortigen „Concordia" statt.

* In Innsbruck kam Weber's „Freischütz" vier Mal im vorigen Monat zur Aufführung und zwar durch die dortige Liedertafel, welcher Umstand diese Vorführungen der besonderen Notiznahme werth macht.

* Hans Schläger, dessen romantische Oper „Ilse" gegenwärtig an einigen kleineren Bühnen zur Aufführung vorbereitet wird, vollendete soeben die Partitur einer zweiten Oper „Haidekukuk", deren Libretto nach Otto Roquette's gleichnamiger Dichtung bearbeitet ist.

* Das Stadttheater zu Frankfurt a. M. ist für die Zeit vom 30. Juni bis 21. Juli geschlossen worden.

* Offenbach's „Prinzessin von Trapezunt (Trebisonde)" ist die neueste musikalische Speise, welche die Leipziger Theaterdirection dem dasigen (auf Messfremde kann augenblicklich nicht Rücksicht genommen werden) kunstsinnigen Publicum aufzutischen für geboten hält. Der neue Kunsttempel muss sich zu dieser Novität bequemen. — Die gen. Direction trägt somit ebenfalls rechtschaffen das Ihrige dazu bei, dass Offenbach trotz seiner Aftermusik als der von den deutschen Bühnen bevorzugte Componist angesehen werden muss.

* Der königl. preuss. Domsänger Ed. Sabbath schied aus dem Berliner Domchor, dem er viele Jahre hindurch angehörte, am 1. Juli aus, um sich von nun an seiner bisher nur nebenbei geübten Thätigkeit als Gesanglehrer und Liedercomponist ausschliesslich zu widmen.

* Heinrich Proch hat die Hofburgtheaterdirection um Entlassung aus seiner Stellung ersucht.

* In dem am 23. Juni stattgehabten ersten der fünf Cursaal-Concerte zu Wiesbaden erntete der königl. sächs. Hofopernsänger Hr. Scaria aus Dresden stürmischen Beifall.

* August Wilhelmj wirkte kürzlich in drei vom russischen Hof zu Ems veranstalteten Soiréen unter grossem Beifall mit. Derselbe erhielt ausserdem für nächsten Winter eine Einladung nach St. Petersburg.

* F. Liszt beabsichtigt, wie nach dessen eben in Leipzig abgestattetem Besuch die „L. N." melden, nach Rom zu reisen, um dort seine Wohnung zu kündigen, und wird dann seinen Aufenthalt abwechselnd in Deutschland und Ungarn nehmen. — Zur Begrüssung des berühmten Künstlers in Leipzig war auch der Claviertitan Tausig von Berlin gekommen.

✱ Das ungarische Amtsblatt bringt die Ernennung Fr. Liszt's zum königl. Rath.

✱ Der Tenorist Nachbaur aus München gastirt gegenwärtig auf der Leipziger Bühne.

Auszeichnungen. Dem Violinisten A. Wilhelmj in Wiesbaden ist neuerdings von Seiten des russischen Kaisers die Decoration des Stanislausordens 3. Classe geworden. — Der Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha hat den Componisten Prof. Fr. Gernsheim in Cöln durch Verleihung der Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft am grünen Band ausgezeichnet.

Musikalien- und Büchermarkt.

In Sicht: „Siegfried", 2. Theil des „Ringes des Nibelungen" von Rich. Wagner. Clavierauszug.

Briefkasten. *R. M.* in *St.* Von den beregten Novitäten findet auf Verlangen und bei Aussicht auf Erfolg Versendung natürlich auch nach Ihrer Stadt statt. Die unter denselben enthaltene und von Ihnen angemerkte Sonate werden Sie sich bei Kenntniss anderer Werke dieses Componisten selbst rubriciren können. Für ein eingehenderes Urtheil ist an dieser Stelle überhaupt kein rechter Platz. — 6. in *St.* Wir werden leider auf Ihren Wunsch nicht mehr eingehen können, da die betr. Compositionen zum Theil schon ausgetheilt sind. Wenn Sie glaubten, sich als Correspondent unseres Blattes auf alle Fälle lobender Besprechungen Ihrer Werke in demselben zu vergewissern, so war Ihre Voraussetzung ebenso falsch wie naiv und lässt bei Ihnen auf bessere Erfahrungen bei anderen Blättern schliessen.

Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 14. Juli 1871.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 29.

Die Grundlagen der speculativen Kritik auf musikalischem Gebiete.

Von **Otto Tiersch.**

(Fortsetzung.)

Noch übler würde aber der Künstler berathen sein, wenn er glaubte, nach diesen Principien schaffen zu können. Diese Thatsache ist so allgemein anerkannt, dass es fast für einen ästhetischen Grundsatz gilt, „der Künstler schaffe gesetzmässig ohne bewusstes Gesetz", „zweckmässig ohne bewussten Zweck", ja es sei die Einwirkung der bewussten Ueberlegung auf die Anordnung der einzelnen Theile eines Kunstwerkes nur nachtheilig für den ästhetischen Werth desselben. Das künstlerische Schaffen hat sich daher bis jetzt auch nach dieser Seite hin wie überhaupt jeder wissenschaftlichen Untersuchung entzogen. Kant („Kritik der Urtheilskraft") versucht eine psychologische Erklärung gar nicht; „der Genius besitze durch eine von der Natur geschaffene Stimmung des Gemüthes die Fähigkeit, seines Verfahrens ganz unbewusst, Werke zu bilden, welche für Andere exemplarische Vorbilder werden, deren Erzeugung aber nach keiner Regel erlernt werden könne". Fries („Neue Kritik der Vernunft") fand in dem Vermögen zur Erzeugung des Schönen „den Geschmack — oder das Vermögen der ästhetischen Beurtheilung, — den Geist — oder die Fähigkeit, sich lebendig auszusprechen, — und das Genie — oder die Kraft der lebendigen Darstellung. Das letztere theilte er in zwei Vermögen; das eine schaffe die Anschaulichkeit der Darstellung, das andere bringe dieser Darstellung die geforderte Form der Schönheit und Erhabenheit. Und über diese nicht allzuklare Darstellung, die der Kritik gar keine Anhaltspuncte bietet, ist man nicht hinausgekommen; „es ist aber der Psychologie bis jetzt unmöglich gewesen, die Vorgänge im psychischen Mechanismus nachzuweisen, welche zur Erzeugung einer künstlerischen Productionskraft nothwendig sind".

Die specielle musikalische Aesthetik ist diesen Fragen kaum nahe getreten, wenigstens aber ist sie zu neuen selbständigen Resultaten nicht gelangt. Auch hier stehen sich in Bezug auf die Definition des Schönheitsbegriffes etc. die beiden Parteien der Idealisten und der Formalisten gegenüber, und zwar schroffer als in irgend einem anderen Theile der Kunstlehre. Die Kämpfe, in welchen die Vertreter dieser Ansichten noch stehen, haben weder vermocht, das Wesen des Musikalisch-Schönen klarer zu stellen, noch haben sie letzte Gründe für die Entstehung des musikalischen Interesses beibringen können, die nicht schon in der allgemeinen Aesthetik bekannt wären.

Ueber die Frage, „wie und warum ein musikalisches Kunstwerk unser Interesse erregt", sind in der Musikwissenschaft die Meinungen sehr getheilt gewesen. Von der Beantwortung dieser Frage aber ist der Standpunct der speculativen Kritik mit abhängig.

Die Griechen, sowohl die Anhänger des Pythagoras als auch dessen Gegner, der bedeutendste griechische Theoretiker Aristoxenus und seine Schule, schrieben der Musik sittliche Wirkungen zu. Dabei stellte Aristoxenus in Theorie und Praxis das Ohr als einzigen Richter hin. Die Pythagoräer dagegen entdeckten in den musikalischen Consonanzen Zahlenverhältnisse, die sich aus ihrem Vierzahlsysteme ergaben. Sie glaubten hiermit die Beziehungen zwischen dieser sinnlichen Eigenschaft der Töne und den geistigen, seelischen

Wirkungen zu entdecken. „Diese musikalische Harmonie fanden sie in Himmel und Erde, in Natur und Geist wieder". Uebertrugen sie doch die Tonverhältnisse ihres Heptachords (Siebengetöns auf die sieben ihnen bekannten Sphären unseres Planetensystems; dieselben sollten in ihrem Umschwunge im Weltraume eine Sphärenmusik bilden. —

Die christlichen Geistlichen des Mittelalters setzten an Stelle der heidnischen Vierzahl die durch die Dreieinigkeit geheiligte Dreizahl, schlossen sich aber im Uebrigen an die Griechen an. — „Alle diese Versuche entsprangen aus dem Bestreben, zwischen den physikalischen und den psychischen Seiten der Tonwelt eine Brücke zu schlagen". Während der Blüthezeit des Contrapunctes liessen sich die Theoretiker auf ästhetische Fragen entweder gar nicht ein (so Tinctoris, „Terminorum musicae diffinitorum"), oder sie gingen auf die Phantastereien der Pythagoräer zurück (so Gafurius, „Practica musicae"). — Auch für Kepler, Leibnitz und Euler („Tentamen novae theoriae musicae") bestand die Musik aus Zahlenverhältnissen, und nur das unbewusste, von der Seele angestellte Zählen der Tonschwingungen galt ihnen als die Ursache des Genusses, den man bei Anhörung eines Tonstückes empfinde. Die Denker Kant und Herder, Hegel und Krause etc. traten dieser Erklärung der Gemüthsreize auf mathematischer Grundlage entgegen, und „weder die neueren Philosophen noch die neueren Physiker sind darauf zurückgekommen". Unter den Letzteren ist wohl nur die Ansicht Helmholtz' („Lehre von den Tonempfindungen") zu allgemeinerer Anerkennung gelangt. Dieser Forscher basirt alle Einzelnheiten auf den Vorgang im Gehörnerven. Das Wohlgefallen an der Consonanz beruhe einzig auf dem störungslosen und ungehemmten Abflusse der Klangmasse; die Dissonanz werde durch die zwischen ihren einzelnen Tönen und zwischen deren Obertönen entstehenden Schwebungen unangenehm.

„Die Dissonanzen können daher nur dazu dienen, das Angenehme der Consonanzen hervorzuheben und zu steigern". Damit sind allerdings annehmbare physiologische Bedingungen gefunden, unter denen der Reiz der Consonanzen den Nerven angenehm, derjenige der Dissonanzen unangenehm werden kann. Dass aber hierauf selbst das Wesen des Unterschiedes zwischen Consonanz und Dissonanz allein nicht beruht, erkennt man aus mancherlei Erscheinungen. So macht sich ein harmonisch figurirter dissonirender Accord, bei dem also die Schwebungen ziemlich wegfallen, dennoch als Dissonanz geltend; in einer der schärfsten Dissonanzen ferner, in dem übermässigen Dreiklange nämlich, entstehen in der temperirten Stimmung nicht mehr, ja unter Bedingungen sogar viel weniger Schwebungen, als in mancher Umlagerung des Mollaccordes. Man muss daher Lotze's Meinung bestimmen, dass „zur Erklärung der musikalischen Erscheinungen die Kenntniss dessen nicht hinreicht, was im Nerven geschieht", „selbst wenn man keine Erklärung darüber fordert, „wie das Geschehende auf die Seele wirken kann und in welcher Weise es von ihr aufgenommen wird", sondern es als selbstverständlich annimmt, „dass Vorgänge, die den Nerven stören, nach dem Maasse dieser Störung auch der Seele Unlust erregen". Mit Recht behauptete daher schon Herbart, „dass die Musik nicht Nervenkitzel sei", und mit noch grösserer Entschiedenheit Moritz Hauptmann („Natur der Harmonik und Metrik"), „dass sich das Wesen der Musik aus dem Gegensatze zwischen Wohl- und Missklang nicht ergründen lasse, da Missklänge in der Musik von Rechtswegen gar nicht zulässig seien".

Weder Herbart noch Hauptmann aber haben die Sache positiv klarer gestellt. Herbart betrachtet die Musik nur als „einen Genuss für ein musikalisches Denken". Den Unterschied zwischen Consonanz und Dissonanz erklärte er durch die Hypothese, „dass zwei gleichstarke, doch verschiedene Vorstellungen eine dritte schwächere ganz aus dem Bewusstsein verdrängen, wenn ihre Stärke sich zu der letzteren wie $\sqrt{2} : 1$ verhält". Den Raum einer Octave theilt er in zwölf gleichgrosse Intervalle. „Jeder Ton werde dem Grundtone im geraden Verhältnisse seines Abstandes von ihm unähnlicher, bis in der Octave die Aehnlichkeit ganz schwinde und nur noch voller Gegensatz übrig bleibe". Erklingen nun z. B. die beiden Töne der Quinte c : g zugleich, so ist der Gegensatz des g zu c durch 7 messbar, dagegen die Gleichheit des g mit c durch 5, da g von c, dem vollen Gegensatze von c, nur 5 Stufen absteht; umgekehrt ist auch der Gegensatz von c zu g = 7, seine Gleichheit mit ihm = 5. So verhält sich die Stärke der beiden gleichstarken Gegensätze zur Gleichheit wie 7 : 5, d. h. sehr annähernd wie $\sqrt{2} : 1$, denn $5 \sqrt{2} : 5 = 5.\ 1{,}41 : 5 = 7{,}05 : 5$. Die Vorstellung der angestrebten Gleichheit ist also ganz gehemmt, und die beiden Töne laufen neben einander ohne weitere gegenseitige Störung ab, sie consoniren. Bei dem Zusammenklange von c und fis dagegen ist Gleichheit und Gegesatz durch 6 zu messen; „die drei Kräfte sind also gleich, der Conflict zwischen dem Streben nach Einheit und dem Widerstreben der Gegensätze unversöhnbar, und die falsche Quinte bildet daher mit dem Grundtone die schlimmste Dissonanz". „Das ästhetische Urtheil trifft nach Herbart nur die Form eines Verhältnisses; unsere Lust oder Unlust an der Wahrnehmung dieser Form, sowie deren sonstige ideale Bedeutung erscheint ihm unwesentlich". Will man sich aus diesen Hypothesen heraus die Entstehung des musikalischen Interesses erklären, so muss man als selbstverständlich noch hinzufügen, „dass das Gefallen oder Missfallen von dem Nutzen oder Schaden abhänge, den die wahrgenommenen Verhältnisse für die Oekonomie unseres Vorstellens haben", d. h. inwieweit die Eindrücke mit den Formen unserer Seelenthätigkeit übereinstimmen oder ihr widersprechen, „und man kommt somit auf Kant's Auffassung zurück". Ausserdem aber wäre das musikalische Interesse schliesslich auch nichts Würdiges, wenn uns Tonverhältnisse nur gefielen oder miss-

fielen, jenachdem sie unserer Seele bequem oder unbequem wären. — In eine ähnliche Einseitigkeit jedoch nach entgegengesetzter Seite hin verfiel die Hegel'sche Schule, als deren Hauptvertreter in musikalischen Dingen man wohl M. Hauptmann ansehen darf. Für diese Partei haben sinnliche Eindrücke nur dann ästhetischen Werth, wenn sich „aus ihrer Eigenthümlichkeit abstracte Momente der Idee herausschälen lassen". „Wenn sich aber die ganze Eigenthümlichkeit des sinnlichen Eindrucks durch Begriffe wiedergeben liesse, so wäre er nicht mehr als eine blosse Wiederholung des Gedankeninhalts, den er ja nicht wiederholen, sondern versinnlichen soll". Die Auffassung der Hegelianer ist also eine sehr einseitige. — Uebrigens hat auch Moritz Hauptmann in Folge der bereits gerügten Mängel der Hegel'schen Methode in Beziehung auf die Erklärung musikalischer Erscheinungen trotz seiner anerkannt feinen Beobachtungsgabe durchaus nicht so viel positive Resultate erzielt, als uns seine Anhänger und Verehrer glauben machen möchten. Wenn die Tonkunst nur die nach Hauptmann's Theorie erklärbaren gesetzmässigen Wendungen benutzen wollte, so würden sich — nach dem eigenen Geständnisse M. Hauptmann's — alle Tonstücke „ebenso gleichen wir die ägyptischen Sculpturen".

Nach Lotze's Ansicht könnte nur eine Vereinigung der beiden Standpuncte, als deren Vertreter Herbart und Hauptmann genannt wurden, befriedigen. „Aesthetisch wirken Consonanzen und Dissonanzen nicht blos, weil sie solche Momente der Idee enthalten, und auch nicht blos, weil sie unserer geistigen Organisation bequem sind, sondern deswegen, weil sie eben den einsehbaren Werth jener idealen Verhältnisse uns zu einem unmittelbaren Gefühl eines charakteristischen Wohl oder Wehe verdichtet erlebbar machen". —

Habe ich hiermit nur referirt, so gedenke ich in dem Folgenden mit den Folgerungen aus dem Referirten meine eigenen Ansichten über die betreffenden Gegenstände zu verbinden, und ich hoffe dadurch über die Grundlagen der speculativen Kritik auf musikalischem Gebiete einiges weitere Licht verbreiten zu können.

Ein Tonsatz kann in uns nur Interesse erregen, sofern er auf uns wirkt. Wir stehen ihm zunächst gegenüber, wie wir der Aussenwelt überhaupt gegenüberstehen. Dass wir derselben eine dreifache Empfänglichkeit entgegenbringen, wurde schon oben im Anschlusse an Lotze's Auslassungen dargelegt. Auch ein musikalisches Kunstwerk erregt zunächst sinnliche Empfindungen, veranlasst dann unsere Seele zur Verknüpfung des Mannichfaltigen in der Vorstellung und kann endlich nur noch Gedankenassociationen in unserem Geiste, Stimmungen etc. in unserem Gemüthe und Entschlüsse in unserem Willen veranlassen. Davon nun, ob die erregten Empfindungen, Vorstellungen und Reflexionen den Gesetzen entsprechen, nach denen der sie verarbeitende Mechanismus wirkt, hängt unser Gefallen und Missfallen an den musikalischen Urformen und Urverhältnissen sowohl, wie auch der schwer zu zergliedernde ästhetische Eindruck ab, den wir von einem zusammengesetzten Werke unserer Kunst empfangen.

Ueber die Abhängigkeit unserer ästhetischen Elementarurtheile von der Einwirkung der musikalischen Urformen und Urverhältnisse auf unsere sinnliche Empfindung hat wohl am eingehendsten von allen Forschern Helmholtz gesprochen. Er führt aus, dass in allen Sinnesorganen intermittirende Eindrücke Unlust erzeugen, und vergleicht die Rauhigkeit von Tönen, denen er durch eine künstliche Vorrichtung einen intermittirenden Verlauf gegeben, „mit dem Unangenehmen des Kratzens und Kitzelns und mit dem Quälenden des flackernden Lichts". Hierauf wird das Unangenehme der sinnlichen Empfindung wenigstens in vielen Fällen thatsächlich beruhen, selbst wenn Helmholtz' Erklärung dieser Thatsache nicht die richtige wäre. Seine Erklärung ist aber kurz folgende: „Bei einer gleichmässig fortdauernden Einwirkung eines Sinnenreizes stumpft sich die Empfindlichkeit des erregten Nerven so ab, dass derselbe vor einer zu anhaltenden und heftigen Erregung dadurch geschützt wird. Bei intermittirenden Reizen dagegen stellt sich in den Pausen die Empfindlichkeit immer wieder her, und die Wirkung ist daher viel intensiver, als wenn der Reiz in derselben Stärke dauernd gewirkt hätte". Er begründet dieses noch durch die physiologische Hypothese: „Von den zahlreichen merkwürdigen Fasern des Corti'schen *) Organs (im inneren Ohre) vermittelt jede einzelne die Empfindung eines einzigen Tones von bestimmter Tonhöhe; sie kann jedoch auch von Tönen, welche diesem Tone nahe liegen, in einem geringeren Grade der Lebhaftigkeit mit erregt werden". — Fügt man nun noch hinzu, was in Helmholtz' eigenen Behauptungen liegt und was schon Lotze hervorgehoben hat, „dass nämlich jede Nervenerregung Quelle um so grösserer Lust ist, je formell mannichfaltiger die Bewegungen sind, in welche sie den Nerven innerhalb der Bedingungen seiner dauernden Functionsfähigkeit versetzt", so hat man in der That ein Mittel, sich das Angenehme und das Unangenehme der sinnlichen Empfindung in Beziehung auf Urformen und Urverhältnisse des musikalisch Wirksamen soweit zu erklären, als es die bis jetzt noch herrschende vollkommene Unkenntniss des Nervenprocesses nur irgend zulässt. Unreine, kratzende, schwankende Töne werden unangenehm, weil sie als getrennte Tonstösse oder durch abwechselnde Steigung verschiedener Nervenfasern intermittirend wirken, und nur reine, edle und gleichmässig abfliessende Klänge sind angenehm; einen gut verwerthbaren sinnlichen Eindruck ferner machen nur die Töne, welche, wie die Töne der meisten Instrumente, von einer Anzahl mit-

*) In der neuerdings erschienenen dritten Auflage seines Werkes ändert Helmholtz diese seine Ansicht (S. 227) etwa folgendermaassen ab: Nach den neueren anatomischen Vermittelungen von V. Hensen und Hasse ist es wahrscheinlich die verschiedene Breite der Membrana basilaris der Schnecke, auf der diese Abstimmung beruht, da die Vögel und Amphibien die Corti'schen Bogen nicht haben.

klingender Obertöne begleitet werden, und bei denen daher eine Vielheit der mannichfaltigen unterscheidbaren Eindrücke vorhanden ist, die ohne Störung neben einander wahrgenommen werden". Erklingen nun zwei Töne gleichzeitig, die nur wenig in der Tonhöhe verschieden sind, „so reizen sie dieselben Corti'schen Fasern, und ihre Schwingungen müssen sich verstärken, so oft gleiche Phasen derselben zugleich eintreten, sie führen also dem Nerven einen intermittirenden Reiz, nämlich eine Erregung von abwechselnder Stärke zu". So entstehen zwischen den beiden Tönen die sogenannten Schwebungen. Weiter aus einander liegende Töne können Obertöne enthalten, welche gleiche Fasern erregen und so Schwebungen erzeugen. Aus diesem Grunde wirkt ein unreiner Zusammenklang stets, eine Dissonanz aber mehr oder minder unangenehm auf unsere sinnliche Empfindung. Die reinen Consonanzen dagegen wirken sinnlich angenehm, weil sie durch Schwebungen entweder gar nicht, oder doch kaum vernehmbar gestört werden. Einzig die Consonanzen haben nun nach Helmholtz' Ansicht „ein selbständiges Recht zu existiren", „die Dissonanzen aber sind nur als Durchgangspunct für Consonanzen erlaubt". „Wenn in mehrstimmigen Sätzen mehrere Stimmen neben einander und zugleich melodisch sich bewegen sollen, so wird im Allgemeinen die Regel festgehalten werden müssen, dass dieselben Consonanzen mit einander bilden müssen". „Indessen diese Regel ist nicht ohne Ausnahme". „Denn wenn auch das sinnlich Angenehme ein wichtiges Unterstützungsmittel der ästhetischen Schönheit ist, so ist es damit doch nicht identisch. Im Gegentheil brauchen wir in allen Künsten seinen Gegensatz, das sinnlich Unangenehme, vielfach, theils um durch den Contrast die Lieblichkeit des ersteren heller hervorzuheben, theils um einen kräftigen, leidenschaftlicheren Ausdruck zu erreichen. In demselben Sinne werden die Dissonanzen in der Musik gebraucht. Theils sind sie Mittel des Contrastes, um den Eindruck der Consonanzen hervorzuheben, theils Mittel des Ausdrucks, und zwar nicht blos für besondere und einzelne Gemüthsbewegungen, sondern sie dienen ganz allgemein dazu, den Eindruck des Fortschreitens und Vorwärtsdrängens in der musikalischen Bewegung zu verstärken, indem das von Dissonanzen gequälte Ohr sich nach dem ruhigen Dahinfliessen des Stromes der Töne in reinen Consonanzen zurücksehnt". — In allen einzelnen Puncten, mit Ausnahme freilich seiner Verwerfung der Dissonanzen als an sich berechtigt, stimme ich Helmholtz bei. In der That sind die Consonanzen sämmtlich angenehmer als die Dissonanzen, und dass die Tonkunst das sinnlich Angenehme mit zur Erweckung eines musikalischen Interesses verwerthen darf, ist nicht zu leugnen. Dass dieses sinnliche Element bei Entstehung unseres Interesses für musikalische Kunstwerke wirklich mitwirkt, geht schon daraus hervor, dass unser Geschmacksurtheil von ihm ganz entschieden beeinflusst wird. Dieses letztere ist nun bis jetzt noch von keiner Seite genügend in Rechnung gezogen, wiewohl es für die Erklärung der Entstehung verschiedener Geschmacksrichtungen sehr wichtig ist. Bekanntlich lässt sich unser Nervensystem an allerlei sinnliche Eindrücke nach und nach bis zu einem gewissen Grade gewöhnen, wie es andererseits durch Uebung gegen gewisse Eindrücke immer empfindlicher gemacht werden kann. So gibt es Musiker, deren Gehörnerven, nur an die reinen Dreiklangsverbindungen der Niederländer und alten Italiener gewöhnt, durch das sinnlich Unangenehme der Dissonanzen veranlasst werden, bei Anhörung Beethoven'scher Compositionen nichts weniger als Genuss zu empfinden. Und sie wären mit ihrem Geschmacksurtheile im Rechte, wenn die Aufgabe der Tonkunst nur darin bestände, eine angenehme Reizung unserer Nerven zu verursachen und allenfalls durch dieselbe in uns das Gefühl der Lust zu erregen. Aber das Angenehme der Sinnlichkeit, sofern es nur darin gefunden würde, eine Erregung der Sinne hervorzurufen, welche mit der Empfänglichkeit der letzteren übereinstimmt, hat an sich gar keinen ästhetischen Werth. Sinnlich Angenehmes in dieser Bedeutung, z. B. das Accordgeklingel gewisser Tagescomponisten, kann sehr trivial und langweilig werden, während wiederum mancher bedeutende Meister das sinnlich Angenehme vernachlässigt hat, ohne damit seinen Schöpfungen ihr hohes ästhetisches Interesse zu rauben. Die Musik hat eben auch auf unsere Vorstellung etc. zu wirken, und nach dieser Seite hin sind die Dissonanzen an sich eben so berechtigt, wie die Consonanzen, wenn ihnen auch der unangenehmere sinnliche Eindruck nicht ganz genommen werden kann. Unsere sinnliche Empfindung darf daher auf unser Geschmacksurtheil nur einen sehr untergeordneten Einfluss haben. Sie hat ihren ästhetischen Werth nur, weil sie einestheils zur Erweckung von Lust- und Unlustgefühlen dienen, anderentheils geradezu Mittel des Ausdrucks werden kann, und nach dieser Seite hin ist sie auch bei ästhetischen Urtheilen im Rechnung zu ziehen. Man muss daher Thibaut's Recht zu dem ästhetischen Gesammturtheile anerkennen, dass die Dreiklangsharmonien eines Lasso oder Palestrina am besten geeignet sind, die erhabenen Stimmungen des frommen Gemüthes in der Kirche zu begleiten, weil eine Häufung von Dissonanzen theils zur Erzeugung von Unlust dient, theils auch als Ausdrucksmittel zu grelle Tonfärbungen ergibt, und beides in der Kirche nicht am Platze ist. Diejenigen aber haben entschieden Unrecht, welche der Musik überhaupt diese Enthaltsamkeit predigen, weil sie von den Dissonanzen sinnlich unangenehm berührt werden, denn sie stehen mit ihrem Urtheile kaum noch auf künstlerischem Standpuncte.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

J. Muck. Rheinische Herbstlieder aus Roland's Zeit, Gedicht von L. Bauer, für Soli, Chor und Orchester. Leipzig, Robert Seitz. Partitur 5 Thlr., Clavierauszug 2 Thlr. 25 Sgr., Chorstimmen à 7½ Sgr., Orchesterstimmen in Abschrift zu beziehen.

(Schluss.)
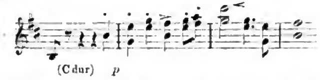
Das Werk beginnt mit einer Instrumental-Einleitung, „Introduction", bestehend aus: Andante grave, ♩ = 72, 19 Takte, Un poco più mosso, ♩ = 80, 37 Takte, und Tempo primo, 22 Takte, dessen letzter Takt bereits die Auftaktnote (ein Achtel) des folgenden Stückes in sich begreift. Das Hauptmotiv des Andante bringen sogleich die B-Clarinetten. Es lautet:



Ueber dem einsetzenden cis der B-Clarinetten (= h) liegen Oboen und Hörner mit

fp

Man schlägt unwillkürlich die Augen auf, die Decoration zu sehen, so oft haben solche Schauerklänge uns schon aus der Versenkung vor den Lampen her entgegengeschallt. In diesem Ton, bald stärker, bald schwächer, geht es fort bis zum letzten Takte, wo plötzlich die im Ganzen festgehaltene F moll-Tonart verlassen und auf der Dominante zu D moll abgeschlossen wird, mit welcher das bewegtere — übrigens in Anbetracht der vorkommenden Noten-Werthe doch nur mässige Tempo beginnt. Wiederum die B-Clarinetten beginnen in D moll, wie folgt:



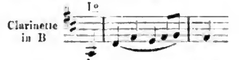
Die Hörner schliessen sich an, und nun beginnt ein kleines, unschuldiges Fugato darüber. Oboen-Thema in D moll, Flöten in G moll, Hörner in F dur und Bässe in B dur. Ein kurzes Zwischenspiel mit neuem kleinen Thema führt uns aus A dur nach E und Cis dur — in welcher Tonart das fugirte Thema, das eine zweite Veränderung erfährt — zum Tempo primo zurück. Nach dem angeführten Einsatz erhielt es nämlich diese Gestalt:

mf

wurde also von f an verändert, jetzt erscheint es sogar so:

f

Oder sollte das etwa einen neuen musikalischen Gedanken vorstellen? Das würden wir der ersichtlichen Erfahrenheit des Componisten nicht zuschreiben können; denn als neuer Gedanke ähnelt er zu sehr dem eben verarbeiteten und entbehrt darum der Selbständigkeit. Das Tempo primo bringt in der zuerst ohne zwei Kreuze, seit dem Più mosso mit solchen versehenen B-Clarinetten das bekannte Motiv, ein wenig verändert wiederum; denn statt lautet die rhythmische Gliederung der Anfangsnoten jetzt , und es schliesst sich hieran ein Orgelpunct, auf dem das fugirte Thema in neuer Veränderung, so nämlich lautend:

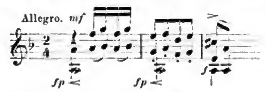


erscheint. Nun einige dissonirende Klänge im Forte, dann ein paar Abschlussphraschen und endlich der zum F dur von No. 1, dem „Winzerchor", benöthigte Septimen-Accord über C. Dass die musikalischen Gedanken, sofern man unter solchen den melodischen Antheil versteht, durch Originalität oder durch irgend sonstige Bedeutsamkeit hervorstächen, wird Niemand behaupten können. Das Angeführte wird Jedem gezeigt haben, dass Motiv und Thema kaum irgend einen Anspruch auf Werth erheben dürfen. Dagegen ist das Umspringen mit den Tonarten und die Instrumentation bemerkenswerth und nicht ohne Geschick.

No. 1 „Winzerchor", F dur, 3/4, ♩ = 100, ist construirt wie folgt: Vorspiel 8 Takte; erster Theil, F dur, 24 Takte; Verbindungssatz 8 Takte; zweiter Theil, B dur, 28 Takte; Verbindungssatz 2 Takte; dritter Theil (Wiederholung des ersten) 24 Takte und Coda 19 Takte mit Nachspiel 1 und 10 Takte. — Vor- und Nachspiel sind kleine, muntere Sätzchen für sich, die etwas auffällig mit dem Vocal-Satze contrastiren, ja fast dessen zu spotten scheinen. An vieles im Opernhause Gehörte erinnernd, nähme man sie namentlich gern hin, wenn gleichzeitig ein Vorhang vor uns aufginge und vor einer schönen Gropius'schen Decoration ein geschmückter Chor uns durch reizvolles Aussehen überraschte. Der erste Theil in etwas Schumann'scher Weise geschrieben. Der Wechsel von Des und F dur Seite 11 und der Abschluss mit Benutzung des rhythmischen Motivs 3/4 sind mit Geschick ausgeführt. Dem weich gehaltenen, an die Worte „Die letzte Ros ist längst verblüht" sich mit einem leichten Hauch von Wehmuth anlehnenden ersten Theil tritt der muntere, den deutschen Wein preisende zweite in B dur gegenüber; doch entspricht schon die Wahl der Unterdominante als Tonart dem auch hier sehr gemässigten Charakter des Jubels. In der Mitte werden, wie vorhin Des und F dur, B und D dur nahe aneinandergefügt. Ein tonaler Effect, den Muck den Italienern mit Vorliebe nachmacht. Die Chor-Coda sucht beide Stimmungen zu vereinigen.

Kann nicht gesagt werden, dass hervorstechend Neues geboten wird, so kann dem Gegebenen doch auch nicht der Vorwurf absoluter Abgedroschenheit gemacht werden. Unberührt von der weichlichen Sentimentalität, zu welcher der Chor durch die „Rosen" verleitet worden, vertritt das lustig abschliessende Orchester das von diesem Culturgedanken nicht angefressene Winzerthum.

No. 2 „Schlossküperlied" ist natürlich sehr anders, als die Roland'schen Schlossküper sie gesungen haben mögen; allein auch keineswegs so, dass uns eine jener derben und kernigen Figuren in moderner Einkleidung wieder entgegenzutreten schiene. Ein gar kleines Tonfigürchen, einige Male transponirt, bildet das Vor-



spiel, dann hebt das Trinklied wieder, noch zahmer als das Orchester in der Einleitung auftretend — also ähnlich wie in No. 1 —, meno mosso in zierlicher und coquett sentimentalisirender Weise an. Statt einer fliessenden Melodie setzt sich ein Stückchen an das andere. Fast von 8 zu 8 Takten gibt es etwas Neues, und so entbehrt das Ganze, wennschon eine gewisse Gleichartigkeit der gebotenen Theile sich nicht verkennen lässt, des wahren inneren Zusammenhanges. Zwar contrastiren die kleinen Sätzchen ganz artig unter einander; allein dieses unausgesetzte „etwas-Anderes-zu-hören-bekommen", dieses unaufhörliche Anschlagen neuer und doch sehr bekannter Anklänge, dieses unermüdliche Auftauchen nur wenig origineller Gedanken wird allmählich ermüdend und verbreitet die grimmige Kälte der Langweil, zumal des absichtlichen Suchens nach mittelalterlichem Colorit halber, welches einen süsslichen Schleier über Alles wirft und jeden Bissen in Syrup taucht, bevor er präsentirt wird. Diesem Suchen nach musikalischen Mitteln, welche den Nebel der Zeitferne heraufziehen sollen, begegnen wir besonders in dem Nachspiele, welches nach No. 3 hinüberleitet. Auf monotonen und planlos geführten Bass-Vierteln paradirt das rhythmische Motiv ³/₄ [Notenbeispiel] und eines à la Chopin in 5 Achteln mit einigen fremdartigen Harmonien, dass wir in hohler Schwärmerei zu No. 3: „Im Kahne" gelangen; einem Chor mit eingelegtem Soloquartett, welches paarweise — je ein Männlein mit einem Fräulein — gruppirt ist. Das Arrangement in dieser Beziehung bleibt bei der Doppel-Angehörigkeit der Vocalmusik an die Reiche der Dicht- und Tonkunst auch eine Sache der Willkür. Unsererseits können wir uns von der Wirklichkeit (der künstlerischen natürlich), welche das Wort schafft, niemals genügend losreissen, um Freiheiten der musikalischen Wirkung zu Liebe correct zu finden. Sollen wir uns dareinfinden, dass eine Schaar kräftiger Männer die Seufzer einer hysterischen Jungfrau vorträgt, so müssen wir einen Zwiespalt zwischen der durch die Worte hervorgerufenen Vorstellung und dem durch das Ohr Vernommenen ignoriren. Das scheint uns aber weder der Zweck der Worte, welche doch Bestimmtes bezeichneten, noch der Töne, welche diesem Bestimmten helfend zur Seite treten. Von unserem Standpuncte ist die Wahl eines Chores mit zwei bevorzugten Liebespaaren — gleichsam also ein Corso mit zwei Solokähnen — dem Gedicht bei dessen musikalischer Wiedergeburt nicht gerade günstig. Abgesehen hiervon zeigt die Musik dieselben Vorzüge und dieselben Schwächen. Vorzüge wären: eine gewisse Glätte, Eleganz des Ausdruckes, Durchsichtigkeit der Instrumentation, Klarheit der Form und Beweglichkeit des Geistes. Schwächen: der Mangel an Tiefe, Mangel an Bedeutsamkeit der Gedanken, welcher mit dem „gewählten" Ausdruck unangenehm contrastirt, subjective Monotonie und potpourrisirende Zersplitterung der musikalischen Erfindungskraft. Das Nachspiel leitet wieder mit Hinzunahme einiger Motive, die ebenso unerwartet auftreten, als sie unbeklagt verschwinden, einen etwas kräftigeren, etwas ritterlichen Stimmungston anschlagend (selbst zwei Trompeten müssen für je acht Noten resp. vier Takte ihre Instrumente an die Lippen führen), zu der folgenden Nummer über.

„Auf dem Söller" (No. 4) erscheint das Fräulein (ehrerbietig ziehen sich die beiden vorlauten Trompeten zurück) und singt einen schmachtenden Wehklagegesang, der nur in Anbetracht dessen, dass der Geliebte fern erschlagen liegt, trotz aller zahlreichen kleinen Ausdrucksmittel keinen tief gehenden Eindruck zu machen fähig ist. Geschick und musikalische Gewandtheit in einer Art kann dem Componisten nirgends abgesprochen werden, namentlich hat er die Schumann'sche Harmonik und leider auch seine in den schwächeren Werken namentlich stark blühende „zerrissene" Schreibart mit Vorliebe gepflegt. Das erworbene grosse Geschick dieser Art verführt ihn aber, überall dasselbe auszuüben, wodurch dieses unglaublich Buntscheckige der Composition entsteht, in welchem schliesslich keine Farbe mehr die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Bezüglich Schumann's Cultus bleibt zu bemerken, dass gerade dessen Schreibweise ohne den ernstesten Hintergrund von dessen leidenschaftlich durchglühter Tiefe gar bald wirkungslos und monoton erscheint. — Uebrigens entspricht der Subjectivismus des Tondichters der Stimmung dieser Nummer mehr, und es tritt deshalb gerade hier derselbe zum Vortheile der Composition berechtigter hervor.

Weniger lässt sich das von No. 5: „Gesang der Nonnen" sagen. Das ist weder schmerzvolle Resignation, noch exstatische Schwärmerei, was uns hier die Musik entgegenbringt. Nicht in grobe Stoffe gehüllte trauernde Mädchen, nicht sehnsüchtige, thränenfeucht verlangende Blicke gen Himmel sendende Entsagende, nein, aus Blasirtheit klösterlich costumirte, süsslich sich selbst mit frömmelnden Empfindungen schmeichelnde, vom Welt-

schmerz angenehm ergriffene Kinder unserer modernen Liebenswürdigkeit singen diesen Chor. Zum Nachspiel tremulirt mit heiligem Geschauer das Quartett zwar noch im Gebet-Tone nach; doch erschrecken uns Trompeten und Piccoloflöte, welche dem Jagdhorn vorausgeeilt sind, nicht gar zu sehr. Er befindet sich auf der Rückkehr von der Jagd (No. 6) und „singt sich 'was dabei". Die Sachen sind nun einmal so lose aneinandergehängt, dass man es mit den Worten, die gerade in die Feder fliessen, nicht ernst nehmen kann. Trotz des Titels, der in Rücksicht auf den Text gewählt ist und diese No. so recht eigentlich zu einem armen Dinge in der Schwebe, nicht Jagd noch Daheim, nicht Wald noch Heerd macht, trotzdem ist die Musik augenscheinlich — oder richtiger ohrenscheinlich — ein Jagdstück. Die Factur ist ganz die Schumann'sche und erinnert namentlich an die Chöre in „Der Rose Pilgerfahrt" und den vier Balladen „Vom Pagen und der Königstochter", nur freilich fehlt das Pathos Schumann's. Alles ist abgeglättet, entwürzt und nur in den äusseren Formen wiedergegeben. Leider bleibt so nur das Unterbrochene, dieses in der Nachahmung so dünn klingende Wechseln von Chor und Orchester, das Steife in den synkopirten Stellen und das Unbefriedigende in den Abschlüssen. Dabei klingt Alles übrigens so wohlanständig, so manierlich und geschniegelt, dass man sich in der besten Gesellschaft fühlt. Allein was hilft die gesellschaftliche Glätte, wenn sie nicht mit Geist und Gemüth befruchtet ist? Reizt es im Gegentheil nicht um so eher zu einer schärferen Kritik, wenn bei vorhandener äusserlicher Bildung der innere Gehalt mangelt? Sollte jemand, der sich so wohlanständig auszudrücken weiss, nicht sehr vorsichtig sein und lieber zurückhalten, als sich gelegentlich eben genügen, mit schönen Worten — so wenig zu sagen? Ein Fehler, der übrigens noch ausser dem Gesagten gerügt werden muss, ist die strophische Behandlung des Textes, wobei es denn sich fügte, dass das Jagd-„Hallo" mit den Schlussworten: „das brachte reiche Beute" beim Schluss in noch jagdlicherer Färbung mit den Worten: „Heb an (Sänger), wir lauschen deiner Kunde" auftritt. Jagdlust und Lausche-Vergnügen sind doch zwei so verschiedene Dinge, dass dazu schon verschiedene Musik, die kein Glas ist, aus dem man alles trinken kann, unerlässlich nöthig ist. Im Nachspiel verliert sich das alla caccia, und wir kommen so in den Romanzen-Ton von No. 7: „Lied des fahrenden Sängers" hinein. Dem weichen Gemüth unseres Componisten und Sängers entsprechend, tritt sein Erwählter (Roland heisst das) gleich klagend auf, und das ist auch gut so, denn Muck's Harfe ist entschieden zu Klageliedern am besten gestimmt. Neue Gesichtspuncte für die Beurtheilung des Tondichters gewährt diese No. nicht, wie es dagegen die letzte No. 8 „Schlusschor" allerdings gestattet. Die Worte gaben hier Gelegenheit, einen tüchtigen, oratorischen Chor zu schaffen. Sehen wir, wie Muck sie behandelte. Zuerst hält er sich streng von jeder Polyphonie fern und sucht durch Originalität der eintretenden Gedanken, Modulationen, Instrumentation und Contraste zu genügen. Der Chor beginnt nicht ohne Charakter; nach sechs Takten tritt nun aber sogleich das leidige Frage- und Antwort-Spiel zwischen Chor und Orchester wieder ein. Zweimal begegnen wir wiederum dem Anfange, einmal nach einer anderen Tonart modulirend, das dritte Mal auf einem Orgelpuncte motivisch benutzt; ausserdem besteht die ganze Schlussnummer nur aus Anläufen, die der Chor nimmt und auf die das Orchester dann stets sein „von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen" bereit hält. Zwar haben die Orchester-Zwischenspiele Bezüglichkeit zu dem Vorgehenden, auch sind die Chorsätzchen zumeist in einer gewissen Anschmiegung an die Wortgedanken entstanden; allein für den „gesunden" Appetit ist das doch immerhin etwas magere Kost. —

Kein Componist mag so frivol schaffen, dass es ihm gleichgiltig ist, wie er in seinen Schöpfungen dasteht. Ein Jeder gibt in diesen ein Product seines innersten Wesens, sein Herzblut hin; daher ist es wahrlich kein Vergnügen, sich nicht lobend auslassen zu können; denn es ist allerdings, wie Goethe am 29. November 1795 an Schiller schrieb, „eine sehr angenehme Empfindung, mit (sich selbst und) seinen Zeitgenossen nicht ganz unzufrieden zu sein". Allein im Interesse der Kunst darf nicht, sei es aus Schwäche gegen sich selbst, sei es aus Gefälligkeit für den Tondichter, falsche Milde geübt werden. — Und schliesslich wäre diese Gefälligkeit auch nicht einmal nöthig oder etwa zweckdienlich.

Wer Grosses anstrebt, der fürchtet nichts mehr, als seinen kritischen Blick verdunkelt zu sehen; denn ein jeder übersehene Schade, eine jede schonend verdeckt gelassene Schwäche rächen sich in der Folge dadurch, dass sie sich vergrössern und wie Unkraut das Korn des Guten und Richtigen mehr und mehr ersticken.

Wer dagegen nicht hohen Zielen nachlebt, sondern moderne Zwecke verfolgt, wem ein Mode-Erfolg genügt, wen die billige Beliebtheit in untergeordneten Kreisen anlockt, der liest so ernste und gewissenhafte Prüfungen mit sammt seinem Publicum gar nicht. Um so lehr- und erfolgreicher sind und bleiben sie aber für den, der sie anstellt und hier bei einem fremden Werke objectiv und ungetroffen urtheilen kann.

Dieses ist so recht ein Werk, an dem zu sehen ist, wohin Schumann's Stil, einseitig aufgefasst, führt. Dieser einen Seite der Schumann'schen Muse gehört so manches schöne und bleibende Werk an; allein gerade sie war der rein subjective Ausdruck des Meisters und kann für die Kunst im Allgemeinen keine Verwerthung finden. Das fühlte auch Schumann selbst, und seine strengen Arbeiten bezeugen, dass er selbst fürchtete, mit dieser Manier in eine Sackgasse zu kommen. Der Kritik gebührt es nicht, neue Bahnen vorzuschreiben, das ist Sache des schaffenden Genies; allein wohl ist sie verpflichtet, abzuwehren, wo die Kunst in falsche Bahnen gedrängt werden soll.

Es ist nicht unmöglich, dass auch das vorliegende

Werk seine Freunde findet. Sie seien ihm gegönnt, und mögen die Kinder der Zeit sich mit diesem Producte unserer Zeit ergötzen. Trotzdem hoffen wir den begabten Verfasser diese Bahn verlassen und die einer strengeren thematischen Behandlung einschlagen zu sehen. Dann wird das Genrehafte schwinden und Bedeutsameres wird sich entwickeln.

Albert Hahn.

Biographisches.

Hector Berlioz.

(Mit Portrait.)

In Hector Berlioz stellt sich uns eine der eigenthümlichsten Erscheinungen der Kunstgeschichte dar. Franzose von Geburt und in seiner Ausdrucksweise, in seinem individuellen Gebahren diese seine Nationalität nicht verleugnend, gehört er doch seiner innersten Natur nach, zur grösseren, fundamentalen, tief schöpferischen Hälfte seines Wesens Deutschland an. Daher hat es ihn selbst, den in seinem eigenen Vaterlande Unverstandenen, immer wieder nach dem Land hingezogen, das sein Vorbild — Beethoven — hervorgebracht, hier seine eigentliche geistige Heimath ahnend. Obschon ihm denn auch Deutschland im Ganzen eine gerechtere Würdigung hat zu Theil werden lassen, als Berlioz' eigene Nation, so ist er doch auch hier noch keineswegs zu der Anerkennung gelangt, die einem Künstler von seiner Bedeutung gebührt. In der That treffen wir in der Geschichte selten auf Beispiele, wo einem Künstler das Durchdringen so schwer gemacht worden wäre, wie Berlioz. Den Grund hat man eben in jener Doppelseitigkeit seines Wesens zu suchen, und es liegt etwas Tragisches darin, dass gerade die nationellen Eigenthümlichkeiten der Berlioz'schen Schöpfungen für die beiden Nationen, die Tiefe und Gewalt der Conception für die Franzosen, das scharf Charakteristische, zum Realismus Hinneigende, verstandesmässig Pointirte für die Deutschen das Haupthinderniss des Verständnisses bilden. —

Hector Berlioz ward am 11. December 1803 im südlichen Frankreich zu Côte-Saint-André, einer kleinen Stadt nahe bei Grenoble im Departement der Isère geboren. Sein Vater, ein geachteter Arzt, bestimmte ihn für das Studium der Medicin, liess ihm aber auch vom 12. Jahre an Musikunterricht ertheilen, in weiter keiner anderen Absicht, als um der allgemeinen Sitte zu genügen. Schon nach sechs Monaten sang der junge Berlioz vom Blatte und blies auch so leidlich die Flöte. In dem Grade, als er sich dem Zeitpunct näherte, wo er sich dem Studium der Medicin ernstlich widmen sollte, wuchs seine Abneigung gegen dasselbe immer mehr, und es bedurfte der zärtlichsten Bitten von Seiten seines Vaters, dass er sich zwei Jahre lang der Leitung desselben überliess. Aber der Genius der Musik war in ihm nicht zu ertödten. Insgeheim studirte er theoretische Werke, ohne jedoch, bei dem Mangel jeder Anleitung, wesentlichen Nutzen daraus zu ziehen. Ebensowenig war er in seinen Compositionsversuchen glücklich, die wegen ihrer Seltsamkeit von den Musikfreunden seiner Vaterstadt, denen Berlioz sie zur Ausführung anvertraut hatte, ausgelacht wurden. Erst das Anhören und Studium eines Haydn'schen Quartetts brachte Licht und Leben in die rohe und ungeordnete Masse des von ihm aufgenommenen theoretischen Wissensstoffes und gab Berlioz die Anregung zu einem ähnlichen Werke, welches lebhafte Anerkennung fand. Indessen kam die Zeit heran, wo Berlioz zur Vollendung seiner medicinischen Studien nach Paris gehen musste. Hier zog ihn die Oper mächtig an. Namentlich waren es Gluck, Spontini, Weber, die seine ganze Seele erfüllten. Er unterbrach nicht selten die Ruhe im Sectionssaale durch die leidenschaftliche Mittheilung dessen, was er im Theater gehört, und er begleitete den Rhythmus der Säge oder des Hammers, mit denen er hantirte, mit den Melodien der „Vestalin" oder des „Cortez". Endlich gelangte sein Entschluss, sich ganz der Kunst zu widmen, zur Reife. Die Folge hiervon war ein fast vierjähriges Zerwürfniss mit seinen Eltern und die Entziehung jeder Unterstützung von Seiten der Letzteren, sodass Berlioz der bittersten Armuth preisgegeben war und sich nur dadurch retten konnte, dass er an einem der Pariser Theater eine Stelle als Chorist annahm. Er blieb es nur drei Monate. Er fand einige junge Leute, die Gesangunterricht bei ihm nahmen, und ihr Honorar ermöglichte es ihm, die Bühne zu verlassen. Er nahm nunmehr Unterricht bei Levasseur und componirte eine Oper „Die Vehmrichter", von der jedoch nur die Ouverture bekannt geworden ist. Der Vater, versöhnt, unterstützte ihn fortan wieder, sodass er jetzt in das Conservatorium eintreten und seine Studien unter Lesueur und Reicha beendigen konnte. Hier erhielt er später — trotz der Anfeindungen des bekannten Fétis, Mitgliedes der Jury über die Compositionsclasse am Conservatorium — den ersten Preis für seine Cantate „Sardanapal" und damit zugleich ein Stipendium zur Reise nach Italien.

Bei den mannichfachen Anfeindungen, Demüthigungen und Enttäuschungen aller Art, die er zu erleiden gehabt, war ihm die Aussicht, seinen ihm verbitterten Aufenthalt in Paris wechseln zu können, nur willkommen. Es waren aber nicht die eben genannten Gründe allein, die ihn lebhaft dazu bestimmen mussten; mehr noch war es die glühende, unerwiderte Liebe zu einer jungen, ausgezeichneten irländischen Schauspielerin, Miss Smitson, die ihn aus seinem Vaterlande forttrieb. Alle Annäherungen an dieselbe waren vergeblich gewesen. Fast schon drei Jahre hatte er mit seinem Herzen gerungen, als einige unkluge, verleumderische Aeusserungen, die einer seiner Freunde über die Geliebte fallen liess, Berlioz an ihrem Werth irre machen mussten und ihn in grenzenlose Verzweiflung stürzten. Berlioz verschwindet plötzlich, man wird besorgt um sein Leben, man sucht ihn allenthalben, — vergebens. Plötzlich

erscheint er wieder, verstört, zum Tode ermüdet, stumm auf alle Fragen, die man an ihn richtet. Was er in diesen qualvollen Tagen und Nächten erlebt und gelitten hat, sprach er nur in Tönen aus. Sechs Monate später hatte Berlioz seine „Phantastische Symphonie" („Episode aus dem Leben eines Künstlers") vollendet. So hatte er in den Ausbrüchen der Verzweiflung die Kraft zu diesem Riesenwerk gefunden. — Auch nach Italien (wo er, beiläufig erwähnt, Mendelssohn's Bekanntschaft machte) begleitete ihn seine Liebe, er suchte Vergessen und fand es nicht. Das phantastische, genussreiche Leben in der herrlichen Natur Italiens eröffnete jedoch in seinem Innern neue und reiche Quellen. Sein Schmerz klärte sich ab, er gesundete an Leib und Seele und feierte in einem zweiten Theile zur „Phantastischen Symphonie", einem „Melolog" (dessen einzelne Sätze durch Declamation verbunden sind) seine „Rückkehr zum Leben". 1832 kamen beide Werke im Pariser Conservatorium zur Aufführung. Paganini war anwesend, und sichtlich ergriffen schloss er Berlioz in die Arme mit den Worten: „Monsieur, vous commencez par où les autres ont fini!" Auch Miss Smitson war in diesem Concerte zugegen, und welcher Art die Eindrücke waren, die sich ihrer bemächtigten, ergibt sich aus der Thatsache, dass sie bald nachher sich mit Berlioz vermählte. In künstlerischer Beziehung war übrigens jener Erfolg keineswegs nachhaltig und für Berlioz bahnbrechend. Das Publicum huldigte im Allgemeinen einer ganz anderen Art von Musik, als dass man tiefere Empfänglichkeit für solche Schöpfungen, wie die von Berlioz, hätte erwarten können. So entschloss sich Berlioz im Winter von 1842—43 eine



Hector Berlioz.

Reise nach Deutschland zu unternehmen und an den Hauptorten Aufführungen seiner Werke zu veranstalten. In Deutschland hoffte er für seine künstlerischen Bestrebungen einen günstigeren Boden zu finden. Bereits im Jahre 1837 war Berlioz' Name in Deutschland aufgetaucht; die „Euterpe" in Leipzig führte damals unter C. G. Müller die Ouverture zu den „Vehmrichtern" auf, zu welcher Schumann die Partitur verschrieben hatte. Einige Wochen später war Weimar mit Aufführung der nämlichen Ouverture gefolgt, und Prof. J. C. Lobe, damals Kammermusicus, hatte, des mächtigen Eindruckes voll, den Berlioz' Werk auf ihn hervorgebracht, in der „Neuen Zeitschrift für Musik" einen von schwärmerischer Begeisterung dictirten offenen Brief an den Componisten gerichtet. Braunschweig hatte sich dann im Jahre 1839 mit der Aufführung der Ouverturen zu den „Vehmrichtern" und zu „König Lear" den genannten Städten angeschlossen. Indess blieben diese Aufführungen eben nur vereinzelt. Durch sein eigenes Erscheinen in Deutschland wollte Berlioz dem Publicum einen umfassenderen Einblick in sein Schaffen ermöglichen. Seine Reise erstreckte sich auf Stuttgart, Hechingen, Mannheim, Weimar, Leipzig, Dresden, Braunschweig, Hamburg, Berlin. Jedoch entsprach der Erfolg dieser Reise im Ganzen nicht den von Berlioz gehegten Erwartungen. Das Publicum war damals noch lange nicht hinlänglich für seine Neuerungen vorbereitet. Insbesondere nahm man an der massenhaften Besetzung des Orchesters, an den ungewohnten Instrumenten, wie sie Berlioz verlangte, Anstoss; man erblickte in ihm schliesslich nur einen Lärmmacher, der nicht anders als mit einem Heer von Instrumenten auftreten könne etc. Nur wenige Orte waren es, in denen er eine entschieden nachhaltige Anerkennung errang, so namentlich Braunschweig und Weimar*). Seine zweite musikalische Reise nach Deutschland unternahm Berlioz im Jahre 1852, und zwar auf Veranlassung Liszt's, der ihn nach Weimar einlud und grossartige Aufführungen veranstaltete. In der „Berlioz-Woche" im November des genannten Jahres wurden unter des Componisten eigener Leitung die Oper „Benvenuto Cellini", sowie die dramatische Symphonie „Romeo und Julie" und „Faust" zu Gehör gebracht. Diese Aufführungen gestalteten sich für Berlioz zu grossartigen Triumphen. Ebenso waren die im Jahre 1854 nach Braunschweig, Hannover, Dresden und Leipzig unternommenen Kunstreisen von glänzendem Erfolge begleitet. Im Februar des Jahres 1855 kam Berlioz zum dritten Male nach Weimar, um hier abermals zuerst in Deutschland sein neuestes Werk, eine biblische Trilogie „Die Kindheit des Herrn" (die in Paris am 10. Decbr. 1854 mit so ausserordentlichem Beifall aufgenommen worden war, dass sie vierzehn Tage darauf wiederholt werden musste) zur Aufführung zu bringen. Die reizende Episode „Die Flucht aus Egypten", mit welcher bekanntlich Berlioz die Pariser Classicisten in ähnlicher Weise mystificirt hatte, wie Michel Angelo seiner Zeit die Antiken-Schwärmer, indem er, Berlioz, nämlich dieses Fragment einem gewissen Pierre Ducré vom Jahre 1679 zuschrieb und es zufällig bei der Restauration einer alten Capelle gefunden zu haben vorgab — war schon das Jahr zuvor in Deutschland bekannt und verbreitet worden. In die letzte Zeit von Berlioz' Leben fallen die in Folge von Einladungen unternommenen Concertreisen nach Löwenberg (1863), Wien (1866) und Petersburg (1867), bei denen er überall enthusiastische Aufnahme fand. Die letzte Aufführung grösserer Werke von ihm fand im Jahre 1868 in Altenburg bei Gelegenheit der vom „Allgemeinen deutschen Musikverein" veranstalteten Tonkünstlerversammlung statt, wo die „Phantastische Symphonie" und — bedeutungsvoll genug — das Requiem zur Aufführung gelangten. Schon seit Jahresfrist an einer schmerzhaften Krankheit leidend, raffte ihn endlich am 9. März 1869 der Tod dahin.

*) Nach beendigter Reise veröffentlichte Berlioz in dem „Journal des Débats" eine Reihe von Briefen, in denen er seine Erlebnisse und Erfahrungen mittheilte und die auch später als Brochure erschienen sind unter dem Titel „Musikalische Reise durch Deutschland".

(Schluss folgt.)

Feuilleton.

Unsere Classiker und die Kritik ihrer Zeit.

„Das ist die grosse Lehre der Geschichte, dass die Leute nichts aus ihr lernen." Die Wahrheit dieses von Franz Brendel gelegentlich ausgesprochenen Wortes hat die mit „Zopf und Schwert" gegen die neueste Entwickelung der Tonkunst ankämpfende Kritik auf das Schlagendste dargethan. Man traut kaum seinen Augen, wenn man in den Annalen der Musikgeschichte genau über dieselben Vorwürfe gegen unsere Classiker berichtet findet, wie sie von der heutigen Kritik gegen die Spitzen der neudeutschen Schule gerichtet werden. Weit entfernt, durch das von der Zeit bereitete Fiasco ihrer Vorgänger zur Vorsicht und Behutsamkeit gemahnt worden zu sein, setzen die Kritiker unserer Tage vielmehr das alte Schauspiel neu in Scene, um natürlich ganz demselben Schicksale zu verfallen, wie ihre weiland Gesinnungsverwandten. — Die nachfolgenden kritischen Proben aus der Zeit unserer Classiker sind dem verdienstvollen Werke „Richard Wagner und das Musikdrama" (Leipzig, 1861) von Franz Müller entnommen. (S. 60 ff.)

„Der Stuttgarter Hofmusicus Johann Baptist Schaul ruft („Briefe über den Geschmack in der Musik") unter Anderem aus: Welch ein Unterschied ist zwischen einem Mozart und einem Boccherini (Trio-, Quartetten- etc. Schreiber)! Jener führt uns zwischen schroffen Felsen in einen stachlichen, nur spärlich mit Blumen bestreueten Wald; dieser hingegen in lachende Gegenden mit blumigen Auen, klaren rieselnden Bächen, dichten Hainen bedeckt, worin sich der Geist mit Vergnügen der süssen Schwermuth überlässt, die ihm auch von ferne von jenen anmuthigen Gegenden noch süsse Erquickung gewährt. Ja, ich bewundere die sinnreiche Kunst jenes musikalischen Dädalus (Mozart), der so grosse undurchdringliche Labyrinthe zu bauen gewusst hat, aber ich kann die Ariadne nicht finden, die mir den Faden reicht, um den Eingang, noch weniger den Ausgang zu entdecken!

Schade, — sagt eine Stimme aus Wien (Januar 1787) —

dass Mozart sich in seinem künstlichen und wirklich schönen Satze, um ein neuer Schöpfer zu werden, zu hoch versteigt, wobei freilich Empfindung und Herz wenig gewinnen. Seine neuen Quartette, die er Haydn dedicirt hat, sind doch wohl zu stark gewürzt, und welcher Gaumen kann das lange aushalten? — Sarti (derselbe, dem Mozart in seinem zweiten Tafelmusik-Thema des 2. „Don Juan"-Finales ein Stückchen Unsterblichkeit verliehen) suchte in einer leidenschaftlichen Kritik nachzuweisen, der Componist dieser Quartette habe durch die auffallendsten Verstösse gegen Regel und Gehör ganz unerträgliche Musik geschrieben. — Nägeli machte die „Cantabilität" Mozart zum grössten Vorwurfe, der ein unreiner Instrumental-Componist zu nennen sei, der die Cantabilität mit dem freien instrumentalischen Ideenspiel auf tausendfache bunte Art vermenge und vermische, vermöge seiner Erfindungsgabe, seines Ideenreichthums eine ungeheuere Fermentation in das ganze Kunstgebiet hineingebracht und dadurch vielleicht mehr missbildend als bildend, aber mächtig aufregend gewirkt habe. — Die C dur-Symphonie unterzog Nägeli einer bitteren Kritik, um zu zeigen, dass Mozart stillos, oft flach und verworren sei.

In Berlin, wo „Don Juan" am 20. December 1790 zum ersten Male aufgeführt wurde, referirte und urtheilte man: Ist je eine Oper mit Begierde erwartet worden, hat man je eine Mozart'sche Composition schon vor der Aufführung mit Posaunenton bis zu den Wolken erhoben, so war es eben dieser „Don Juan". Man ging sogar so weit und sagte, seit Adam in den Apfel gebissen bis zum Reichenbacher Congress sei nichts Grösseres, nichts Vortrefflicheres, nichts so unmittelbar von Euterpe inspirirt worden, als eben dieser „Don Juan". Nicht Kunst in Ueberladung der Instrumente, sondern das Herz, Empfindung und Leidenschaften muss der Tonkünstler sprechen lassen, dann schreibt er gross, dann kommt sein Name auf die Nachwelt, und ein immergrünender Lorbeer blüht ihm im Tempel der Unsterblichkeit. Grétry, Monsigny und Philidor werden davon Beweise sein. Mozart wollte bei seinem „Don Juan" etwas Ausserordentliches, unnachahmlich Grosses schreiben; so viel ist gewiss, das Ausserordentliche ist da, aber nicht das unnachahmlich Grosse. Grille, Laune, Stolz, aber nicht das Herz war „Don Juan's" Schöpfer. — In einem Berliner Berichte im „Journal der Moden" (1791, S. 76) heisst es: Die Composition dieses Singspiels ist schön, hie und da aber sehr künstlich und mit Instrumenten überladen. — Niemand, heisst es ferner in der „Musikalischen Monatsschrift" — wird in Mozart den Mann von Talenten und den erfahrenen und angenehmen Componisten verkennen. Noch habe ich aber von keinem gründlichen Kenner der Kunst ihn für einen correcten, viel weniger vollendeten Künstler halten sehen, noch weniger wird ihn der geschmackvolle Kritiker für einen in Beziehung auf Poesie richtigen und feinen Componisten halten.

In Berlin wurde Dittersdorf's „Doctor und Apotheker" dem „Figaro" und „Don Juan" vorgezogen und die „Liebe im Narrenhause" in öffentlichen Anzeigen als das erste musikalische Kunstwerk angepriesen.

In Florenz — der Geburtsstätte der Oper überhaupt — wurde der „Don Juan", wie man erzählt, nach sechsunddreissig Proben als unausführbar bei Seite gelegt und später, nach den ersten Vorstellungen im Jahre 1818, machte er Fiasco; im Jahre 1857 pfiff man dort „die veraltete hyperboreische Musik" so nachdrücklich aus, dass sie nicht zum zweiten Male sich hören lassen durfte. In Mailand wurde die Oper nach der ersten Vorstellung im Jahre 1814 ebenfalls ausgepfiffen, wie denn auch die „Zauberflöte", den Italienern eine „musica scelerata ohne alle Melodie", an beiden Orten 1816 und 1818 durchfiel.

Die oben erwähnten Mozart'schen Quartette wurden als von Stichfehlern wimmelnd aus Italien dem Verleger zurückgesandt, und der Fürst Krazalkowitz, ein grosser Musikliebhaber Wiens, zerriss die Stimmen derselben als unsinnige, ungereimte Musik, während er an den Symphonien von Gyrowetz sich sehr erbaute. —

Und Beethoven? Ihm sollte ebenfalls sein reichliches, ja noch reichlicheres Theil unerspart bleiben. Wir greifen auch bei ihm nur Einzelnes aus der stattlichen Fülle heraus.

Die ersten Trios und die erste Symphonie waren der Kritik confuse Explosionen dreisten Uebermuthes eines jungen Mannes von Talent. Bei den Sonaten Op. 10 bemerkt die „Leipziger musikalische Zeitung" 1799: Die Fülle von Ideen veranlasst Beethoven noch zu oft, Gedanken wild auf einander zu häufen und sie vermittelst einer etwas bizarren Manier dergestalt zu gruppiren, dass nicht selten eine dunkle Künstlichkeit hervorgebracht wird; — und über die drei Sonaten für Pianoforte und Violine Op. 12 lautet der Richterspruch: Gelehrte Masse ohne gute Methode, keine Natur, kein Gesang, ein Wald, wo man durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten wird, erschöpft, ohne Freude herauskommt; ein Anhäufen von Schwierigkeit, dass man alle Geduld verliert. Wenn Beethoven sich nur mehr selbst verleugnen und den Gang der Natur einschlagen wollte: so könnte er bei seinem Talent und Fleiss uns sicher recht viel Gutes liefern. — Die zweite Symphonie bezeichnete Spazier in Leipzig als ein grosses Ungeheuer, einen angestochenen, unbändig sich windenden Lindwurm, der nicht sterben will und selbst verblutend noch mit aufgerecktem Schweife vergeblich wüthend um sich schlägt. — Nach den ersten Aufführungen der siebenten (A dur-) Symphonie in Wien 1813 erging das Urtel in alle Welt dahin: Nun haben die Extravaganzen dieses Genies das Non plus ultra erreicht und Beethoven ist nun ganz reif für das Irrenhaus. — „Fidelio" fiel in Wien 1805, scheiterte auch in seiner theilweisen Umarbeitung 1806 und ward erst bei der Aufführung 1814 verstanden und gewürdigt. Die zweite Ouverture vornehmlich war der Stein argen Anstosses. Der Spruch lautete: Alle parteilosen Musik-Kenner und Freunde waren einig, dass so etwas Unzusammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes schlechterdings noch nie in der Musik geschrieben worden sei. Die schneidendsten Modulationen folgen auf einander in wirklich grässlicher Harmonie, und einige kleine Ideen, welche auch jeden Schein von Erhabenheit daraus entfernen, worunter z. B. ein „Posthornsolo" gehört, das vermuthlich die Ankunft des Gouverneurs ankündigen soll (dafür nahmen die guten Leute in köstlicher Naivetät das Trompetensolo), vollenden den unangenehmen, betrübenden Eindruck.

Ein Londoner Urtheil über die neunte Symphonie (im „Harmonicon" 1828, No. 3) lautet: In der philharmonischen Gesellschaft hatte man vor Kurzem Beethoven's letzte Symphonie an einem Abend zweimal gespielt. Es ist eine bizarre Composition, und die heissesten Bewunderer dieses grossen Meisters, wenn sie nur etwas Vernunft besitzen, müssen bedauern, dass sie zur Oeffentlichkeit gebracht worden ist. Es ist allerdings unmöglich, dass ein so grosser Componist wie Beethoven hunderte von Seiten schreiben könnte, ohne einen Funken von Genie durchblicken zu lassen. Aber sie sind in so geringer Anzahl in diesem Werke, dass man nicht den Muth hat, sie aufzusuchen. Die Freunde, welche ihm gerathen haben, dieses absurde Stück herauszugeben, sind gewiss die grausamsten Feinde seines Rufes.

Ernst Woldemar, ein Berliner Kunstrichter, erliess an die Redaction der „Cäcilia" in Mainz 1828 eine Aufforderung, gegen die letzten Werke Beethoven's öffentlich und unumwunden zu Felde zu ziehen, und sagt unter Anderem: Ob ein alltäglicher Klingklangsheld auf seiner sterilen Bahn irre geht, hat ebenso wenig auf sich, als ob sich ein mitleidswerther Versifex an der gesunden Vernunft versündigt. Allein ob sich ein Mann von ebenso reicher als excentrischer Einbildungskraft, wie Beethoven, dermaassen in düstere, leere, trockene, plan- und geschmacklose Speculationen mit der schönsten der Künste, mit der Musik, verliert, dass man nicht blos das Ruder des allgemeinen gesunden Menschensinnes, sondern selbst das seines eigenen früheren Verstandes darin vermisst: das hat allerdings sehr viel zu bedeuten, denn das kann die deutsche Nation um den schönen Ruhm bringen, auf den sie mit Recht bisher so stolz war, nämlich: in den Schöpfungen der Harmonie wie der Melodie die erste der ganzen gebildeten Welt zu sein. Während Beethoven, ohne Gehör, in düstere Grübelei und Melancholie versunken, noch unter den Lebendigen mehr vegetirte, als eigentlich schuf, da hiess es, man dürfe dem hochverdienten Mann mit dergleichen scharfen Aeusserungen nicht wehe thun. Nach seinem Hinscheiden soll mich aber weiter nichts abhalten, bei jeder Gelegenheit laut zu erklären, dass ich den unglücklichen melancholischen, düsteren

und verworrenen Grübeleien, welche dieser ausgezeichnete Kopf kurz vor seinem Tode ausbrütete, nicht nur nicht den geringsten Geschmack abgewinnen kann; sondern dass mir auch bei deren Anhörung nicht anders zu Muthe ist, als ob ich mich in einem Irrenhause befände, und dass ich sie in der That höchst abschreckend, geschmacklos und entsetzlich finden muss. — Und diesem Urtheile schloss sich im Wesentlichen die Redaction der „Cäcilia“ an.

Hat er sich nicht auch noch später von Hrn. Ulibischeff und Consorten unter Anderem als den Mann armseliger Rechenexempel, absichtlicher Trivialitäten, den Mann, der zur trunkenen Strassenmenge, zu den Bierkneipen herabsteigt etc., als Verirrten, Geisteskranken, Wahnsinnigen, als einen Menschen unfruchtbarer Träumereien, des Wollens und Nichtkönnens, trübsinnig verworrener, mit dem Schleier der Nacht zu bedeckender Offenbarungen u. s. w. kennzeichnen und bemitleiden lassen müssen?

Tagesgeschichte.

Correspondenzen.

Leipzig. Am 7. d. M. fand im grossen Saale der dritten Bürgerschule eine Kammermusikaufführung des Leipziger Zweigvereins des Allgemeinen Deutschen Musikvereins statt mit folgendem Programm: Suite für Pianoforte und Violine, Op. 11, von Goldmark, Lieder: „Es muss ein Wunderbares sein“, „Der König von Thule“, von Liszt, vier Stücke für Violoncell und Pianoforte (Manuscript) von F. Thieriot, Lieder: „Du bist wie eine Blume“ und „Jugendmuth“ von Liszt und Claviertrio (B dur) Op. 52 von A. Rubinstein. An der Ausführung betheiligten sich Frl. Hertwig (Pianoforte), Frl. E. Fricke und Frl. Klauwell (Gesang), sowie die HH. Heckmann (Violine) und Ferd. Klesse aus Frankfurt a. M. (Violoncell). Die Clavierbegleitung hatte Hr. Drönewolf übernommen. Die Goldmark'sche Suite ist wiederholt in d. Bl. besprochen und als ein erfindungsfrisches, stimmungsvolles, im Ganzen auch eigenthümlich stilisirtes Werk bezeichnet worden. Nur der letzte Satz leidet etwas an Längen, die sich besonders durch zu consequentes Festhalten der rollenden Achtelfigur bemerkbar macht. Doch fällt dies dem Werthe des Ganzen gegenüber umsoweniger in Betracht, als nach dem Schlusse hin der Componist wieder in Zug kommt. Durchgehends voll Leben und Zug ist auch das Rubinstein'sche Trio; man hat das Gefühl, dass es dem Componisten nur so aus der Feder fliesst; allerdings verfällt derselbe deshalb auch zeitweilig mehr der Phrase, und die glatte Mache überwiegt das intensiv Schöpferische. Am bedeutendsten erscheint das Adagio, bei welchem Rubinstein wohl das melancholische Largo der Ddur-Sonate Op. 28 von Beethoven vorgeschwebt hat. Die Stücke für Violoncell von Thieriot sind die Erzeugnisse eines nobel erfindenden und gestaltenden, feingebildeten Musikers. Besonders gefiel die gesangvolle Nummer in Edur. Die Ausführung der Ensemblewerke war wohl vorbereitet und ging mit bestem Gelingen von Statten. Die Suite namentlich kam in solcher Abrundung zu Gehör, wie sie nur durch inniges Einleben seitens der Ausführenden zu erzielen ist. Frl. Hertwig ist eine solide, gut musikalische Pianistin; so stark sie an diesem Abend beschäftigt war, führte sie ihre Aufgaben doch bis zuletzt mit ungeschwächter physischer und geistiger Spannkraft durch. Ueber Hrn. Heckmann haben wir nach der wiederholt in d. Bl. ausgesprochenen Anerkennung seiner Leistungen kaum etwas hinzuzufügen. In Hrn. Klesse machten wir die Bekanntschaft eines über einen schönen, gesangvollen Ton verfügenden und mit Verständniss auffassenden Vertreters seines Instrumentes. Die beiden Damen, welche die Gesänge ausführten, waren mit anerkennenswerther Bereitwilligkeit für Hrn. Gura, dessen Mitwirkung ursprünglich in Aussicht stand, der aber durch Heiserkeit behindert war, schnell eingetreten und verpflichten in Folge dessen zu besonderem Dank. Mit dem Liede „Du bist wie eine Blume“ erwarb sich Frl. Klauwell solchen Beifall, das dasselbe da capo begehrt wurde. F. St.

Cöln, 9. Juli. Während sonst zur Sommerzeit das Cölner Concertleben den süssen Schlaf des Gerechten auf vorzüglichem Ruhekissen zu schlafen pflegt, bringt dieses Mal unser Tonkünstlerverein etwas Abwechselung in die musikalische Dürre. Im Winter ist ohnehin kein Mangel an Concertproductionen, und so war der Verein wohl von einem ganz richtigen Gedanken geleitet, wenn er einen Theil seiner öffentlichen Musik-Abende für die Sommerzeit vorbehielt. Von den statutenmässigen vier Soiréen fand die dritte am 3 Juli im Isabellensaale des Gürzenich statt. Das Programm begann mit zwei Märschen für Pianoforte zu vier Händen von Joseph Joachim. Sie sind im Wesentlichen nach dem Schubert'schen Typus gebaut, der überhaupt alle derartigen Productionen zu beherrschen scheint. Die Hauptoriginalität findet man durchgängig in solchen vierhändigen Märschen weit weniger in charakteristischer Melodik, als in fremdartiger — vorzugsweise ungarischer — Rhythmik und Accentuirung; es handelt sich wirklich fast nur um ein mehr oder weniger solcher Effectpointen. Der Joachim'sche Marsch in Cdur ist ein recht hübsches Musikstück, das uns ohne den abgestandenen Tusch-Appendix noch lieber wäre. Der Ddur-Marsch dagegen macht weniger Eindruck; die dürftigen Motive werden durch zahlreiches Getriller nicht saftiger. Der Vortrag der Märsche — durch Frl. Waldmann und Hrn. Gernsheim — fand lebhaften Beifall. — Eine Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 22 von Ferd. Hiller wurde vom Componisten selbst in Gemeinschaft mit Hrn. Rensburg gespielt. Eigentlich würde der Name „Clavierconcert mit Violoncellbegleitung“ besser passen; denn Hiller hat sein Instrument mit aller Brillanz ausgestattet und lässt dem Violoncell wenig Gelegenheit zum Aufkommen. — Sehr interessant war die Ausführung des grossen Spohr'schen Violinduos Op. 39, No. 1 (Dmoll), seitens der HH. Concertmeister Japha und v. Königslöw. Die Schwierigkeiten wurden sehr glücklich überwunden; trotzdem konnten wir das Bedauern nicht los werden, dass Spohr ein so herrliches Musikstück blos auf zwei Personen gestellt hat. Die Composition ist wirklich zu gut zu einem Virtuosen-Kunststück, und doch etwas Anderes ist es doch nicht, wenn zwei Personen durchgängig Quartett spielen müssen. Die beste Virtuosität kann nie den Eindruck des wirklichen vollen Quartettes erreichen. — Hr. W. Hülle, Lehrer am hiesigen Conservatorium, trug darauf zwei beifällig aufgenommene Clavierstücke „Impromptu“ und „Jagdstück“ Op. 7 eigener Composition vor. Es erfordert Virtuosität, sie zu spielen; die heutigen Componisten verschliessen ihre Werke muthwillig der grossen Mehrzahl der Sterblichen. — Drei kleinere Lieder für Sopran aus Op. 138 von Ferd. Hiller wurden von Frl. Marie Sartorius von hier gesungen. Wir haben schon mehrfach beifällig über diese Liedersängerin berichtet. Dieses Mal war sie nicht auf dem richtigen Wege. Sie that den kleinen Stimmungsbildern viel zu viel dramatische Gewalt an. — Mit Claviertrio No. 2 (Gdur), Op. 112, von Joachim Raff ging die Soirée zu Ende. Bei allen Vorzügen hübscher Melodik und klarer, fesselnder Motivverwebung, stehen hier doch inhaltloses Passagenwerk, mehr willkürlich angewendete, als dem ganzen Geiste nothwendig entsprungene Steigerungen dem volles befriedigenden Eindruck hinderlich im Wege. Das Interesse wird nicht durchgängig rege gehalten. Die drei ersten Sätze sind die besten, der letzte ziemlich arm an Gedanken, die weder durch gesuchte Contraste, noch durch ein Stückchen Fuge belebt werden können. Hr. Ed. Mertke spielte seinen Clavierpart (v. Königslöw Violine, Rensburg Violoncell) ganz vorzüglich discret; er machte glücklicher Weise sehr sparsamen Gebrauch von dem Pedal, ein Beispiel, welches wir allen Clavierspielern zur besten Nachahmung empfehlen möchten. Das Durcheinanderklingen aller möglichen Töne und Tonarten trägt wahrhaftig nicht zur plastischen Gliederung eines Musikstückes bei. A. G.

Wiesbaden. Die Reihe unserer Sommerconcerte ist am 23. Juni durch das erste Concert der Curhaus-Administration eröffnet worden. Nach einer, den hier in Betracht kommenden Verhältnissen gegenüber gerechtfertigten Tradition, in diesen Aufführungen das virtuose Element überwiegen zu lassen, hörten wir auch diesmal ausser der Auber'schen Ouverture zum „Masken-

ball", mit welcher der Abend eröffnet wurde, nur Sololeistungen. Die in jeder Hinsicht interessantesten waren die von Frl. P. Fichtner, welche im Vortrag des Liszt'schen Adur-Concertes und der Phantasie desselben Meisters über Motive aus Beethoven's „Ruinen von Athen" die geniale Eigenthümlichkeit der modernen, d. h. Liszt'schen Spielweise, somit einer Beherrschung aller technischen und geistigen Mittel zur Geltung brachte, die den dafür empfänglichen Zuhörer wahrhaft entzücken musste. Von Seiten des Publicums lohnte Beifall und Hervorruf die Leistungen der vortrefflichen Künstlerin. Ausser Frl. Fichtner traten noch auf: Frau Pauli-Markovits mit der grossen Sopranarie aus „Traviata", Schattentanz aus „Dinorah" und Walzer von Keler-Bela, ferner Hr. Montardon, Professor der Violine aus Strassburg, mit einer Rêverie von Ch. Dancla und einer Phantasie über Motive aus der „Stummen" von Alard, endlich Hr. Scaria mit der Arie des Lysiart aus „Euryanthe", dem „Wanderer" von Schubert und „Frühlingslied" von Gounod. Hr. Scaria überraschte durch seine colossalen Stimmmittel und documentirte sich sowohl durch den Vortrag als auch durch die Auswahl der genannten Piècen als hervorragender und denkender Künstler. Auch ihm wurde Beifall und Hervorruf zu Theil, ein Erfolg, den übrigens auch Frau Pauli-Markovits und Hr. Montardon errangen. — Diesem Concerte folgte am 30. Juni ein zweites, zu industriellem Zwecke veranstaltet vom sämmtlichen Theaterpersonal, Theaterorchester und der Curcapelle unter Leitung des Hrn. Capellmeister Jahn mit folgendem Programm: 1) Ouverture zum „Nordstern" von Meyerbeer, 2) Amoll-Clavierconcert von Schumann (Frl. Fichtner); 3) Arie aus „Faust" von Spohr (Frl. Szegal); 4) Zwei Männerchöre von C. M. v. Weber; 5) Tenorarie aus „Paulus" von Mendelssohn (Hr. Werrenrath); 6) Polonaise (Cismoll) von Chopin und Rhapsodie hongroise von Liszt (Frl. Fichtner); 7) Vocalquartette von Mendelssohn; 8) Grosser Marsch aus „Rienzi" von Wagner; 9) „Auf vielseitiges Verlangen" Cmoll-Symphonie von Beethoven. — Dieses Concert war allerdings nicht stark besucht, und auch wir wissen nur vom Hörensagen, dass man auch diesmal die Cmoll-Symphonie mehr zu einem Spectakelstück zuzustutzen suchte. — Hr. Organist Wald hat den Cyklus seiner alljährlichen im Sommer stattfindenden Orgelconcerte ebenfalls wieder eröffnet. Am 1. Juli Nachmittags brachte derselbe in der neuen protestantischen Kirche folgendes Programm zu Gehör: 1) Fuge (Emoll) für Orgel von Bach; 2) Chorgesang von J. Gallus (1550); 3) Grosse Concertphantasie über „Mache dich, mein Geist, bereit" von Töpfer; 4) „Salve regina" für Chor von Hauptmann; 5) Sonate (Cmoll) Op. 27 von J. Rheinberger; 6) Phantasie über „O sanctsissima" von F. Lux. 7) „Marienlied" von Prätorius und „Morgengebet" von Mendelssohn für gemischten Chor; 8) Phantasie und Fuge (Gmoll) für Orgel von J. S. Bach. — Ein wenig viel zwar in Betracht der Einförmigkeit der Darstellungsmittel, aber sonst ein vortreffliches, gewähltes Programm. Die Ausführung war, wie man dies von Hrn. Wald gewohnt ist, in allen Theilen vorzüglich. P. W.

Concertumschau.

Baden-Baden. 5. Matinée für classische Musik: Symphonie in Gdur von Haydn, „Athalia"-Ouverture von Mendelssohn, Gmoll-Clavierconcert und zwei Paraphrasen für Pianoforte componirt und vorgetragen von Hrn. Saint-Saëns, Concertstück für Violoncell von B. Cossmann und Larghetto für Violoncell von Mozart (Hr. Cossmann). — Am 8. d. M. Musikalische Matinée mit Vorträgen der Damen M. Schröder und B. Parédès (Gesang) und der HH. Dellé-Sedin (Gesang), Nic. Rubinstein (Clavier) und De Vroye (Flöte).

Boston. 2. dreijähriges Fest der Händel- und Haydn-Gesellschaft vom 9.—14. Mai: Festouverture (über „Ein feste Burg") von O. Nicolai, Ouverturen No. 3 zu „Leonore" von Beethoven, zu „Genoveva" von Schumann, zu „Sakuntala" von C. Goldmark und zu „Tannhäuser" von Wagner, Ouverture „Nachklänge an Ossian" von Gade, Symphonien in Gdur von Haydn, Cdur und Hmoll von Schubert, No. 5 und 9 von Beethoven, „Les Préludes" von F. Liszt, „Der Messias" von Händel, Clavierconcerte in Amoll von R. Schumann (Frl. Marie Krebs), in Esdur von Beethoven und in Fmoll von Chopin (Frl. Anna Mehlig), Orgelsoli (Hr. J. B. Lang) von Bach, Phantasie in Gdur und Prélude in Emoll, Schumann, Fuge in Bdur, und Mendelssohn, Sonate in Bdur, sowie verschiedene Vocalwerke.

München. Festabend des Akademischen Gesangvereins am 1. Juli: „Festgesang an die Künstler", von Mendelssohn; „Wohl ist sie schön", Chor von C. v. Perfall; Psalm 24 von J. Otto; „Heerbannlied" von Jos. Rheinberger; 2 Volkslieder von A. Heurung; „Abendfriede" von F. Lachner; „Scenen aus der Frithjof-Sage" von M. Bruch.

Münster. Vocalconcert von zehn Mitgliedern des Berliner Domchors: „Improperia" von Vittoria; Motette von J. Gallus, Cavatine „Sei getreu" von Mendelssohn; Altschottische Choralmelodie; Arie aus „Josua" von Händel; Motette von E. Grell; Quartette von F. Schubert, Mendelssohn, Bradsky und Dürrner etc.

Prag. Concert des Deutschen Männergesangvereins am 1. Juli mit Chören von J. E. Schmölzer, J. Otto, F. W. Markull, R. Hagen, E. Tauwitz etc.

Sondershausen. 7. Lohconcert: Ouverture zu „Bianca Siffredi" von Dupont, Serenade für Streichorchester No. 2 von R. Volkmann, „Aus Tausend und einer Nacht", Concertouverture von W. Taubert, Phantasie und Variationen für zwei Flöten von A. Fürstenau (HH. Heindl und Keil), Adur-Symphonie von C. Reinecke.

Stralsund. Concert des Frl. Still unter Mitwirkung des Hrn. Musikdirector Brattisch und des Männergesangvereins: Arien von Mozart und Meyerbeer etc. (die Concertgeberin), Variationen für Pianoforte Op. 34 von Beethoven und Polonaise mélancolique von Schubert-Tausig (Hr. Musikdirector Brattisch), sowie verschiedene Männerchöre.

Utrecht. Orgelconcerte des Hrn. Rich. Hol. Am 5. Juni: Vorspiel; Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten" von J. S. Bach; Phantasie in der Manier eines Echos von J. P. Sweelinck; Präludium und Fuge in Gdur von Mendelssohn; Adagio von Liszt; Dmoll-Sonate von Ritter; Nachspiel. Am 3. Juli: Präludium und Fuge in Amoll von J. S. Bach; Chor von Mendelssohn; Phantasie Op. 58, No. 2 von F. Kiel; Fuge Op. 60, No. 3 von R. Schumann; Moderato, Allegretto und Allegro von N. W. Gade; Largo aus Op. 7 von Beethoven; Allegro aus dem 5. Concert von Händel.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Der Hofopernsänger Hr. Müller hat von dem Director Gye in London einen brillanten Gastspielantrag für die nächste Saison erhalten. Hr. Formes ist nunmehr für die hiesige königl. Oper mit einer Jahresgage von 5000 Thlr. und 30 Thlr. Spielhonorar pro Abend engagirt worden; ferner sind dem Künstler drei Monate Urlaub und die Berechtigung zu einer Pension in der Höhe von 1500 Thlr. zugesichert worden. Im Kroll-Theater gastirten am 4. d. M. im „Freischütz" Frl. Ottilie Kaufmann vom Stadttheater zu Königsberg und Frl. Spanner vom königl. Landestheater zu Prag, Erstere als Agathe und Letztere als Aennchen. In der am darauffolgenden Tage stattfindenden Aufführung der „Hugenotten" auf derselben Bühne wirkten Frl. Lauterbach (Valentine), Hr. Himmer (Raoul) und Hr. Speigler (Marcel) als Gäste mit. — **Dresden.** Frl. Lina Mayr setzt ihr Gastspiel im hiesigen Sommertheater zur Zeit noch fort. — **Magdeburg.** Ausser Hrn. Hofopernsänger Richard, der am 3. und 7. d. M. nochmals den Lohengrin sang, trat im hiesigen Stadttheater noch Hr. Wagner von der Casseler Hofbühne auf, und zwar am 5. d. M. als Gomez im „Nachtlager von Granada". — **Prag.** Im ferneren Verlauf seines Gastspiels im Czechischen Nationaltheater trat Hr. Palecek am 2., 4. und 6. d. M. in den Opern „Faust", „Romeo und Julie" und „Figaro's Hochzeit" mit Erfolg auf. — **Wien.** Director Eugène Meynadier eröffnete mit seiner französischen Operntruppe den bereits früher von uns erwähnten Gastspielcyklus im Carl-Theater am 1. Juli mit Offenbach's „Prinzessin von Trebisonde", welche Operette seitdem am

2., 3. und 7. d. M. wiederholt wurde; ferner gelangte am 5. und 6. d. M. durch die Truppe Offenbach's „Pariser Leben" zur Darstellung. Die ebenfalls von uns bereits vor einiger Zeit erwähnte italienische Operngesellschaft unter Leitung des Directors der italienischen Oper zu Bukarest, Signor B. Franchetti, begann ihr Gesammtgastspiel im hiesigen Theater an der Wien am 7. d. M. mit Rossini's „Othello". Im Hofoperntheater wird in den Monaten August und September Frl. von Murska gastiren. Die frühere Hofopernsängerin Frl. Tellheim hat — wie wir hören — die Absicht, der Künstlerlaufbahn zu entsagen und sich in das Privatleben zurückzuziehen.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 8. Juli: 1) „Crucifixus" (zehnstimmig) von Lotti. 2) „Herr, der du bist vormals gnädig gewesen" (Psalm 85) von E. Richter. Am 9. Juli: „Nicht so ganz wirst meiner du vergessen" von M. Hauptmann. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 2. Juli: „Du Herr, zu zeigst mir den besten Weg", Chor von M. Hauptmann. Am 9. Juli: „Unser Vater" von H. Rink. — b) St. Jacobikirche am 18. Juni: „Kaiser-Tedeum" von Fr. Schneider. Am 2. Juli: „Ewiger, wir wollen dich aus ganzer Seele lieben", Chor von Fr. Schneider. Am 9. Juli: Schlusschor aus „Christus am Oelberg" von L. v. Beethoven. — **Dresden.** Kreuzkirche am 8. Juli: 1) „Richte mich, Gott, und führe meine Sache", Motette von Mendelssohn. 2) „Gott, du bist meine Zuversicht" (Männerchor) von J. Otto. Am 9. Juli: „Der Herr ist mein Hirte" (Psalm 23) von J. Otto. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 9. Juli: 1) Messe in A, 2) Graduale („Confiteantur") und 3) Offertorium („Domine, Dominus noster") von L. Rotter. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 9. Juli: 1) Messe von Mozart. 2) Graduale (Altsolo) von Diabelli. 3) Offertorium (Sopransolo mit Harmoniumbegleitung) von X. — c) Pfarrkirche zu St. Carl am 2. Juli: 1) Messe in C von C. Kempter. 2) „Ave Maria" (Altsolo) von L. Weiss. — d) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 9. Juli: 1) Messe in C von M. Haydn. 2) Graduale („Ave verum") von Mozart. 3) Offertorium („O salutaris hostia") von Cherubini. — e) Pfarrkirche zu Mariahilf am 9. Juli: 1) Vocalmesse von Preyer. 2) Graduale („Pater noster" in E) und 3) Offertorium („O salutaris" in G) von J. B. Krall.

Opernübersicht.

(Vom 1. bis 7. Juli.)

Leipzig. Stadtth.: 2., 3. und 5. Prinzessin von Trebisonde; 6. Lohengrin. — **Berlin.** Kroll's Th.: 2., 5. und 7. Hugenotten; 3. Troubadour; 4. Freischütz; 6. Waffenschmied. Réuniontн.: 4. Teufels Antheil; 6. Czaar und Zimmermann. Walhalla-Volksth.: 4. Weisse Dame. Friedrich-Wilhelmstadt. Th.: 1., 2., 3., 4., 5., 6. und 7. Prinzessin von Trebisonde. — **Breslau.** Lobe-Th.: 1. Blaubart. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 3. Hugenotten; 5. Lustige Weiber von Windsor; 6. Weisse Dame. Sommerth.: 1. Pariser Leben; 2. Grossherzogin von Gerolstein; 5. Schöne Galathea; 6. und 7. Schöne Helena. — **Magdeburg.** Stadtth.: 3. und 7. Lohengrin; 5. Nachtlager von Granada. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 2. Troubadour; 5. Teufels Antheil. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 2. Rienzi. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 2. Freischütz; 6. Lohengrin. Novomestské divadlo: 2. Faust a Markéta; 4. Romeo a Julie (Gounod); 6. Figarova svatbo (Mozart). Letni divadlo: 1. Princezna Trebizonská; 2. Bandité. — **Wien.** Carl-Th.: 1., 2., 3. und 7. La Princesse de Trebisonde; 5. und 6. La vie parisienne. Theater an der Wien: 7. Otello ossia il moro di Venezia.

Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), Violinsonate. (Cöln, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Bruch (M.), „Schön Ellen", für Soli, Chor und Pianoforte. (Berlin, Extrasoirée des Tonkünstlervereins.)

Bruch (M.), „Scenen aus der Fritjof-Sage". (München, Concert des Akademischen Gesangvereins.)

Cornelius (P.), „Ach wie flüchtig", Choral-Motette. (Leipzig, Kirchenconcert des Riedel'schen Vereins.)

Dietrich (A.), Violinsonate. (Cöln, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Dupont (A.), Ouverture zu „Bianca Siffredi". (Sondershausen, 7. Lohconcert.)

Eichberg (O.), Streichquartett in Amoll. (Leipzig, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Gernsheim (F.), 2. Clavierquartett. (Cöln, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Geyer (F.), Violinsonate. (Berlin, Extrasoirée des Tonkünstlervereins.)

Goldmark (C.), Ouverture zu „Sakuntala". (Boston, Concert der Händel- und Haydn-Gesellschaft.)

— — Suite für Pianoforte und Violine. (Leipzig, Soirée des Zweigvereins des Allgemeinen deutschen Musikvereins.)

Hiller (F.), „Gesang der Geister über dem Wasser", Chorcantate. (Berlin, Extrasoirée des Tonkünstlervereins.)

Lassen (E.), „Bethania" und „Joseph's Garten" (aus den „Palmblättern" von Gerok) für fünf Solostimmen und Orgel. (Jena, 29. Akademisches Concert.)

Liszt (F.), „Die Seligkeiten", für Baritonsolo, Chor und Orgel. (Ebendaselbst. Leipzig, Kirchenconcert des Riedel'schen Vereins.)

— — Requiem. (Jena, 29. Akademisches Concert.)

— — „Ave Maria", für Chor und Orgel. (Leipzig, Kirchenconcert des Riedel'schen Vereins.)

Raff (J.), 2. Claviertrio. (Cöln, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Reinecke (C.), Adur-Symphonie. (Sondershausen, 7. Lohconcert.)

— — „Friedensfeier"-Festouverture. (Augsburg, Festconcert. Wernigerode, Friedensfeier des Gesangvereins für geistliche Musik.)

— — Vorspiel zu „König Manfred". (Sondershausen, 6. Lohconcert.)

Rheinberger (J.), „Media vita in morte sumus", Chor. (Leipzig, Kirchenconcert des Riedel'schen Vereins.)

Rubinstein (A.), Claviertrio in Bdur. (Leipzig, Soirée des Allgemeinen deutschen Musikvereins.)

Saint-Saëns (C.), Clavierconcert mit Orchester. (Baden-Baden, Matinée für classische Musik.)

Taubert (W.), Concertouverture zu „Tausend und eine Nacht". (Sondershausen, 7. Lohconcert.)

Thieriot (F.), Stücke für Violoncell und Pianoforte. (Leipzig, Soirée des Zweigvereins des Allgemeinen deutschen Musikvereins.)

Volkmann (R.), 2. Serenade für Streichorchester. (Sondershausen, 7. Lohconcert.)

Witte (G. H.), Quintett in Gdur für zwei Violinen, Bratsche, Violoncell und Horn. (Leipzig, Soirée des Autors.)

— — Clavierquartett in Adur. (Ebendaselbst.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 27. Ueber die Aenderung der Redaction dieser Zeitung. — Anzeige („Aus dem Tonleben unserer Zeit". Von F. Hiller. [Neue Folge].) — Von Dingelstedt bis Herbeck. Von E. Schelle. (Abdruck aus der „Presse".) — Berichte. — Nachgelassene Compositionen Fr. Schubert's (katalogisirt).

Cäcilia (Luxemburg) No. 7. Musikalische Briefe. VII. — Die Frage der musikalischen Schlüssel.

Echo No. 27. Das Stiefkind der Mozart'schen Opern. — Kunstnachrichten. — Beilage: Autorenrechte der Componisten in Russland. — Berichte und Notizen.

Euterpe No. 5. Gesetz und Empfindung. — Das Interludium oder Zwischenspiel. — Bericht über die 25jährige Stiftungsfeier des Erk'schen Männergesangvereins. — Anzeigen und Beurtheilungen. — Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 27. Recensionen (Neue Compositionen [Op. 28—30, 36, 38, 45—49, 51 und 55] von Jos. Rheinberger). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 28. Aus der Harmonielehre. Von O. Tiersch. — Besprechung von R. Radecke's zweitem Claviertrio, Op. 33. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger (Compositionen von C. Schulz, F. Liszt [„Mosonyi's Grabgeleit" und „Ave maris stella"], Tisza Aladár, E. A. Tod und R. Metzdorff, sowie Bearbeitungen R. Schumann'scher Lieder durch Th. Kirchner).

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Der Riedel'sche Verein in Leipzig hat für seine nächstwinterlichen Concerte an grösseren Werken in Aussicht genommen das grosse Requiem von H. Berlioz, das deutsche Requiem von J. Brahms und den „Messias" von Händel. Wir freuen uns ganz besonders über die somit auch gebotene Aussicht auf die für Leipzig erste würdevolle Vorführung des Brahms'schen Werkes.

* In No. 27 der Wochenschrift „Im neuen Reich" macht sich Hr. Lübke den Spass, R. Wagner's Musikdramen mit den Gemälden Hans Makart's in Parallele zu stellen. Die Reclame, welche in anderen Blättern für diese Wochenschrift gemacht wird, findet allerdings den Vergleich sehr zutreffend und die dilettantische Beurtheilung der Wagner'schen Schöpfungen unwiderleglich. In Leipzig wusste man Dr. Paul's Abwesenheit zur Einschmuggelung derartiger, sonst nicht mit der Wagner im dasigen „Tageblatt" werdenden Anerkennung übereinstimmender Ansichten s. gen. Localblatt zu benutzen.

* Die Redaction der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" ist mit Beginn des 3. Quartals von Hrn. Fr. Chrysander auf Hrn. Jos. Müller übergegangen, der sich bei dieser Gelegenheit also über den Fortbestand dieses Blattes vernehmen lässt: „In dem Geiste, in welchem die „A. M. Ztg." gegründet und von den bisherigen Herausgebern geleitet wurde, soll sie auch unter der jetzigen Redaction fortwirken. Es wird dabei ihre besondere Aufgabe sein, auch den Bestrebungen der Gegenwart, soweit sie mit den ästhetischen Principien der Kunst im Einklange stehen, möglichst gerecht zu werden". — Die erste Nummer unter der neuen Redaction, welche u. A. die Liszt's „in Anerkennung seiner auf dem Felde der Tonkunst erworbenen Verdienste" gewordene Ernennung zum kgl. ungarischen Rath als eine Begriffsverwirrung bezeichnet und dem J. P. Gotthard'schen Musikalien-Verlag rundweg allen Nutzen für die Kunst abspricht, lässt jedoch von einer derartigen Vornahme noch wenig merken.

* Fürst Bismark hat dem Sänger der „Wacht am Rhein", dem gegenwärtig in Bad Elgersburg weilenden Carl Wilhelm, die Summe von 1000 Thlr. aus dem Dispositionsfond des Reichskanzleramtes unter der gegebenen Hoffnung, dem Componisten alljährlich den gleichen Betrag bieten zu können, zur Verfügung gestellt.

* Ausser den dem Wiener Conservatorium bewilligten 10,000 Fl. Unterstützung erhält auch das Conservatorium zu Prag nunmehr eine Staatssubvention von jährlich 3000 Fl.

* Dr. Ludw. Nohl hat kürzlich laut vorliegendem Programm in Badenweiler drei historisch-musikalische Vorträge gehalten, und zwar am 4. Juli über „Die mittelalterliche Polyphonie und die Fuge", am 7. über „Die Ausbildung des Gesanges und der Instrumentalmusik" und am 11. über „Die Entstehung des freien Stils und der Sonatenform".

* Capellmeister Ziehrer in Wien hat von der englischen Militairverwaltung den Auftrag erhalten, seine sämmtlichen Märsche für die englische Militairmusik einzurichten und der ersteren zu übersenden.

* Das 6. Rheinische Bundessängerfest fand unter Theilnahme von circa 500 Sängern am 2. und 3. Juli in Barmen statt.

* Das Stadttheater zu Magdeburg ist für die Zeit vom 9. Juli bis 16. August geschlossen worden; auch die Hofbühnen zu Stuttgart, München und Weimar haben ihre Thätigkeit bereits eingestellt.

* Ambrois Thomas' „Hamlet" wird vom königl. Landestheater zu Prag zur Aufführung vorbereitet.

* Verdi's neuestes, bekanntlich für die vicekönigliche Oper zu Cairo geschriebenes Werk, die Oper „Aida", wird demnächst im Scala-Theater zu Mailand zum ersten Mal zur Aufführung gelangen.

* Am 4. Juli wurde die Opéra comique zu Paris mit einer dem Gedächtniss Auber's gewidmeten Feier wieder eröffnet.

* In Calcutta ist eine neue italienische Oper, „Giovanna Grey" von dem Maestro Mach, bei ihrer ersten Aufführung beifällig aufgenommen worden.

* Bei dem Brande des Théâtre lyrique zu Paris sind auch mehrere noch unedirte Partituren ein Raub der Flammen geworden; als die werthvollsten werden bezeichnet Membré's fünfactige Oper „Le moine rouge" und Jules Lacroix' Musik zu „Oedipe-Roi".

* Aus Anlass des Gastspiels des Hrn. Nachbaur aus München kamen letzten Montag auch wieder einmal Wagner's „Meistersinger" auf dem Leipziger Stadttheater zur Aufführung, leider liess dieselbe aber eine gute Vorbereitung gänzlich vermissen. Da unser Opernreferent des Näheren auf den Verlauf der Gastrollen des berühmten Gastes zurückkommen wird, so wollen wir beziehentlich dessen „Walther's von Stolzing" hier nur erwähnen, dass diese Partie eine der besten des Sängers zu sein scheint, wenn wir auch immerhin die Reproduction derselben trotz des gefeierten Namens nicht über den Hans Sachs unseres Gura setzen können.

* Carl Tausig, welcher bei seiner gegenwärtigen Anwesenheit in Leipzig heftig erkrankte, befindet sich in erfreulicher Weise jetzt wieder auf dem Wege der Besserung.

* Der königl. Domchor in Berlin hat seit dem 2. d. Mts. die ersten Ferien seit seinem Bestehen.

* Aus Paris wird jetzt die definitive Besetzung des Directorats am Conservatorium durch Ambroise Thomas, den Componisten der „Mignon" etc., gemeldet.

* Dem Münchener Hoftheater sei es gelungen, Frau Mallinger gegen eine jährliche Gage von 15,000 Gulden bei fünfmonatlichem Urlaub im Jahr wieder und zwar auf Lebenszeit, an sich zu ziehen — so schreibt man wenigstens.

* Carlotta Patti ist am 25. Juni von einer längeren Kunstreise durch Südamerika wieder nach London zurückgekehrt.

Gestorben. In Copenhagen starb der tüchtige Violoncellist Ferd. Rauch.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: J. Haydn, Ouverture in Ddur, revidirt von F. Wüllner. — R. Barth, Vier Märsche für Pianoforte zu vier Händen, Op. 3. — W. de Haan, Acht vermischte Stücke für Pianoforte zu vier Händen.

In Sicht: Ad. Cebrian, Symphonie zur Erinnerung an den glücklich vollendeten Krieg (der letzte Satz mit Sopransolo und Chor). — A. Reissmann, Ballade für Mezzosopran, dreistimmigen Frauenchor und Orchester aus „Gudrun". — Carl Riedel, Zwölf Gesänge (Königslieder) für Männerchor. — J. G. Töpfer, 3. Concertphantasie für Orgel.

Briefkasten. *L. R.* in *W.* Der Pianist J. irrlichtert augenblicklich in hiesiger Gegend herum. — *S. St.* in *L.* Wir müssen für Ihr Anerbieten danken, da wir uns in solche Unternehmungen nicht einmal commissionsweise einlassen, welcher Ausweg für Sie leicht aber bei einem Collegen offen sein dürfte. Nur wenden Sie sich um Gotteswillen nicht an einen derselben, welchen wir in

doppelter Beziehung mit dieser Benennung belegen müssen, da wir einen Fall kennen, in welchem dieser Ehrenmann die Unkosten der Herstellung eines Liedes in wirklich schmutziger Weise zu seinem Vortheil berechnete. — *M. K. R.* in *F.* Wir bewundern Ihre Kühnheit, die Sie in den beilaufenden Zeilen zu dem bew. Recensionsexemplar entwickeln, indem Sie uns ersuchen, diesem Musikschmarren einige empfehlende Worte auf den Weg mitzugeben. Verzeihen Sie, dass Sie zufällig auch der Componist des eben bezeichneten Werkes sind.

Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 21. Juli 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. [Nr. 30.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

Die Grundlagen der speculativen Kritik auf musikalischem Gebiete.

Von **Otto Tiersch.**

(Fortsetzung.)

Gänzlich ohne ästhetischen Werth ist endlich wohl jene grobsinnliche Einwirkung der Musik auf unseren körperlichen Organismus, die man mit dem Namen des „pathologischen Reizes" bezeichnet hat. „Der angenehme Kitzel der Gehörnerven und die Erschütterung, in welche unser ganzer Organismus durch Reizung unseres gesammten Nervensystems versetzt werden kann", bilden die Veranlassung zu diesem pathologischen Reize. „Dass die Gehörnerven mit den übrigen Theilen des Nervensystems in Verbindung stehen, hat die Physiologie nachgewiesen; unbekannt aber ist noch, wie die Erregungen von den einen auf die anderen übertragen werden". — Ganz rein tritt dieser pathologische Reiz nie auf, sondern er ist immer mit werthvolleren psychischen Elementen versetzt; aber er bildet das wesentlichste Moment „bei dem Ruhenden, den ein Walzermotiv zum Tanze begeistert", wie bei dem „Enthusiasten, der sich von den Schwingungen der Töne tragen und schaukeln lässt". „Wie das stark und stärker anschwillt, nachlässt, aufjauchzt oder auszittert, das versetzt diese Enthusiasten in einen bestimmten Empfindungszustand, den sie für rein geistig zu halten so unschuldig sind; eine feine Cigarre, ein Leckerbissen, ein laues Bad leistet ihnen unbewusst, was eine Symphonie. Vom gedankenlos gemächlichen Dasitzen des Einen, bis zur tollen Verzückung des Anderen ist das Princip dasselbe: die Lust am Elementarischen der Musik. Wer die Musik nur in dieser Weise auf sich wirken lässt, — und es ist dieses viel häufiger der Fall, als man meinen sollte, — der mag zu Allem ein Recht haben, ein Geschmacksurtheil über Tonsätze hat er nicht abzugeben. Ein Musiker aber, der mit seinen Compositionen etc. nichts als eine solche Erschütterung der Nerven bezweckt und dieses auch durch einen häufigen und plötzlichen Wechsel von *fortissimo* und *pianissimo*, durch gewisse grelle Klangeffecte, durch Massenwirkung mittelst Hunderter von Sängern und Instrumentalisten, durch Trommelwirbel und Paukendonner und deren Consequenzen: Gewehrgeknatter und Kanonenschläge, oder durch andere ähnliche Mittel wirklich erreicht, hat keinen Anspruch auf den Namen eines Tonkünstlers, ebensowenig wie derjenige ein Poet heisst, der durch Verabreichung berauschender Getränke die poetische Stimmung seiner Zuhörer zu erhöhen weiss. Man kann es vielleicht einem Künstler nicht gerade zum Vorwurfe machen, wenn er diese pathologische Wirkung der Musik zu seinen Zwecken mit benutzt, — obwohl man ihm den Gebrauch solcher Roheffecte stets verargen wird, — aber zum Ziel und Zweck seiner Compositionen darf er die Erweckung eines solchen Reizes nicht machen, ohne auf das Niveau eines — Branntweinbrenners herabzusinken."

Der Rücksichtnahme auf den sinnlichen Reiz entspringen gewisse Gesetze und Regeln, wie z. B. die Regeln gegen Anwendung zu enger Intervalle in tiefer Lage der Scala, gegen Gebrauch zu greller Dissonanzen im strengen Satze, gegen Benutzung gewisser Accordumlagerungen namentlich bei Dissonanzen, gegen Verdoppelung dissonirender Töne. Sie haben ihre volle Berechtigung für besondere Zwecke, können aber auf Allgemeingiltigkeit keinen Anspruch machen, da

eben das aus der sinnlichen Empfindung entspringende Interesse nur untergeordneten ästhetischen Werth hat.

Als Gegenstand für die Thätigkeit unserer Vorstellung erweckt ein musikalisches Kunstwerk unser Interesse, sobald es unsere Seele „zur Verknüpfung des Mannichfaltigen" (Lotze) zur Einheit, zum „Anschauen der Töne und ihrer künstlerischen Verbindung" (Hanslick) anregt.

Schon auf unsere ästhetischen Elementarurtheile ist dieses Interesse nicht ganz ohne Einfluss. — Der einzelne Ton kann Gegenstand des Vorstellens nur sein, sofern er mit anderen, vielleicht nur in der Erinnerung haftenden, verglichen werden kann. So kann die Höhe, die Tiefe, die Stärke, die Dauer, das Crescendo, das Decrescendo und die Verbindung der beiden letzteren in der Mezza di voce an einem einzelnen gesungenen Tone gefallen, sofern ihm diese Eigenschaften im Vergleich zu anderen gehörten Tönen in ausgezeichnetem Maasse zukommen. — Elementarverhältnisse regen unsere Vorstellung schon zur Zusammenfassung von Einzelnheiten an. „Ein Gefühl des Wohlgefallens kann sich daher recht wohl an das einfache Verhältniss knüpfen", in welchem zwei Töne für unsere Vorstellung zu einander stehen. Als Ursache dieses Wohlgefallens hat man angegeben, dass das Einfache als solches gefalle, und hat hieraus überhaupt das ganze musikalische Interesse zu erklären gesucht. „Lust und Unlust sind nicht begreiflich ohne Voraussetzung von Uebereinstimmung oder Widerspruch zwischen einem Eindrucke und der Natur dessen, der ihn erleidet." „Wir können Verhältnisse nur einfach nennen, wenn wir sie auf unsere Vorstellungskraft beziehen, welche nicht mit gleicher Leichtigkeit grosse und kleine Zahlen zusammenzufassen und die Verhältnisse zwischen ihnen zu übersehen vermag" (Lotze). Einfache Verhältnisse sind also solche, die für unser Vorstellen bequem sind. Nun können allerdings Elementarverhältnisse Lust und Unlust erregen, jenachdem sie dem Vorstellen bequem oder unbequem sind. Aber gleichwohl hat Zimmermann nicht Recht, wenn er meint, „es gäbe eine gewisse Vielheit einzelner, auf einander nicht zurückführbarer Verhältnisse des Mannichfachen, an die sich nun einmal das ästhetische Wohlgefallen knüpfe", und wenn er diesen Satz zum Princip einer formalen Aesthetik glaubt machen zu können. „Nicht die höhere Schönheit gefällt als glückliche Combination einfacher schöner Verhältnisse, sondern die Elemente gefallen erst als Theile der ganzen Schönheit" (Lotze). Das Wohlgefallen, welches einfache Verhältnisse an sich erregen, entsteht zum grössten Theil daraus, dass sie aus „denselben Gründen, um deren Willen sie für die Vorstellung einfach sind, auch auf unsere sinnliche Empfänglichkeit auf eine Weise wirken, welche der Natur derselben und den Bedingungen ihrer Thätigkeit entspricht"; mindestens aber hat das Interesse, welches sie als Gegenstände der Vorstellung dadurch erwecken, dass sie der Vorstellung bequem sind, eben so geringen ästhetischen Werth wie der sinnliche Kitzel. Consonante Intervalle und Accorde sind für die Vorstellung allerdings einfacher, als dissonante; das Wohlgefallen aber, das wir an Consonanzen finden, beruht dennoch mehr auf ihrer physischen Wirkung, als darauf, dass sie der Vorstellung bequemer sind, wenigstens aber wird es aus dem letzteren Grunde ästhetisch nicht werthvoller. Noch deutlicher tritt dieses bei den rhythmischen Elementen zu Tage, bei denen die Einwirkung auf die Sinnlichkeit mehr zurücktritt. „Aesthetisch verwerthbar werden die Takte erst, sobald jeder von ihnen eine Vielheit ungleichartiger Glieder zu einer kleinen Periode zusammenfasst. Nur die Wiederkehr solcher Perioden bildet hier die uns gefallende Einheit im Mannichfaltigen, die vollkommen gleiche Wiederholung durchaus gleicher Elemente", die doch sicher einfach und der Vorstellung bequem ist, „niemals!" — Erst im Zusammenhange sind die einzelnen Elemente als Gegenstände der Vorstellung ästhetisch wirksam, und dieser Zusammenhang „muss so geordnet sein, dass er dem Geiste die Formen der Bewegung erregen kann, in denen ihm der Genuss zu Theil wird und der Gegenstand der Bewunderung entsteht". „Dass die Verknüpfungen der Dinge in Formen geschehen und geschehen können, deren Eindruck die Thätigkeit der Seele zu harmonischer Ausübung anregt: dieses ganze Füreinandersein von Welt und Geist ist die grosse Thatsache, die wir im Gefühle der Schönheit geniessen" (Lotze).

Zu dieser Zusammenfassung der einzelnen Elemente und Urverhältnisse bedarf unsere Vorstellungskraft gewisser Hilfsmittel und Maasse, an denen sie die Gleichartigkeit und Verschiedenheit der einzelnen Eindrücke abmessen kann. Dieses sind nach der Seite der Tonhöhe hin nach meiner Ansicht die drei Grundintervalle: Octav, Quint und grosse Terz, in Beziehung auf die Tondauer die einfachen rhythmischen Verhältnisse der Zwei- und der Dreitheiligkeit (ausnahmsweise vielleicht auch der Vier- und Fünftheiligkeit); für Tonstärke und Klangfarbe weiss ich so bestimmte Maasse nicht anzugeben, nach denen die Seele die Gleichartigkeit oder Verschiedenheit der einzelnen Eindrücke beurtheilt.

Nur mittelst dieser einfachen Verhältnisse der Tonhöhe, Tondauer etc., deren Auffassung der Seele wohl angeboren ist, wie ihr überhaupt die Fähigkeit zur Auffassung einfacher Verhältnisse angeboren zu sein scheint, vermag unsere Vorstellungskraft die einzelnen Eindrücke, welche ein Tonstück veranlasst, zur Einheit zusammenzufassen. Mehrere Tonhöhen kann sie so mittelst der Grundintervalle zur Einheit eines Accordes oder einer melodischen Wendung, und mehrere solche Einheiten wiederum zu einer Einheit höherer Ordnung (Melodie oder Harmoniefolge etc.) zusammenfassen; die Beziehung der erklingenden Töne oder Accorde auf eine Einheit (auf den tonischen Dreiklang bei der Tonart und Tonartleiter) oder auf verschiedene Einheiten (bei Tonartverbindungen oder Modulationen) gelingt ihr ebenfalls nur durch Anwendung der Grund-

intervalle*). Daher kann ein Tonstück auch nur Gefallen erregen, wenn die einzelnen verbundenen Tonhöhen für die Vorstellung in einem durch die drei Grundintervalle ausdrückbarem Zusammenhange stehen. — Ebenso kann unsere Vorstellungskraft zwei oder drei (resp. vier oder fünf) gleiche Zeittheile zu einer Einheit zusammenfassen und dann wieder mehrere solche Einheiten zu einer Einheit höherer Ordnung. Ein Tonsatz wird daher unsere Vorstellung nur zu einer ihr sympathischen Thätigkeit anregen können, wenn er in dieser Weise erkennbar zerlegt ist in Periodengruppen, Perioden, Sätze, Abschnitte, Motive und Takte.

Aber nicht etwa *weil* die einzelnen Eindrücke in solch einfachen Verhältnissen zu einander stehen, gefällt uns das zusammengesetzte musikalische Kunstwerk, obwohl es allerdings ohne diese Bedingung niemals gefallen kann; unser ästhetisches Wohlgefallen an einem Tonstücke ist davon ebensowenig abhängig, als uns ein poetisches Kunstwerk etwa deshalb gefällt, weil seine Form den logischen und grammatischen Gesetzen entspricht, nach welchen unser Geist die einzelnen Worte und Wortbeziehungen zusammenfasst. Diese Tonhöhen- und Dauer-Verhältnisse dienen nur dazu, unserer Vorstellung das Zusammenfassen der einzelnen Eindrücke zu ermöglichen. Nur mit ihrer Hilfe zwar, nicht aber durch sie, kann das Interesse für ein Tonstück erweckt werden. Sie sind eben nur Auffassungsmittel, um die Form eines Tonstückes unserer Vorstellung überhaupt zugänglich zu machen. Dabei brauchen diese Grundmaasse gar nicht zum Bewusstsein zu kommen.

Das sogenannte formale Musikinteresse beruht auf ganz anderen Bedingungen. „Die sinnvollen Beziehungen an sich reizvoller Klänge, ihr Zusammenstimmen und Widerstreben, ihr Fliehen und sich Erreichen, ihr Aufschwingen und Ersterben — dies ist, was in freien Formen vor unser geistiges Anschauen tritt und uns als schön gefällt". „Es ist die geistige Befriedigung, die der Hörer darin findet, den Absichten des Componisten zu folgen und voranzueilen, sich in seinen Vermuthungen hier bestätigt, dort angenehm getäuscht zu finden". „Nur solche Musik wird vollen künstlerischen Genuss bieten, welche dies geistige Nachfolgen, welches ganz eigentlich ein Nachdenken der Phantasie genannt werden könnte, hervorruft und lohnt. Ohne geistige Thätigkeit gibt es überhaupt keinen ästhetischen Genuss". „Diese Thätigkeit kann bei verwickelten Compositionen sich bis zur geistigen Arbeit steigern" (Hanslick).

Dass hierbei die auf S. 420 aufgeführten Bedingungen des ästhetisch Wirksamen zur Geltung kommen, ist nach dem dort Angegebenen verständlich. Eben so verständlich ist es wohl, dass die Musikwissenschaft über die Art und Weise noch im Unklaren ist, wie ein musikalisches Kunstwerk diesen Bedingungen Genüge thun muss, wenn seine Form unser ästhetisches Wohlgefallen erregen soll. Bekannt ist zwar, dass Reminiscenzen an vorhandene Compositionen, Verwerthung abgebrauchter Wendungen*) etc. das Gefallen stets beeinträchtigen werden, und dass namentlich auf dem letzteren Umstande die Thatsache beruht, dass unser Geschmack sich mehr und mehr ändert, je mehr und je bessere Musik wir kennen lernen. Bekannt ist ferner, dass ein planloses Aneinanderreihen an sich vielleicht nicht uninteressanter kleiner Tonbilder unser Wohlgefallen nur in geringem Maasse zu erregen vermag; dass Incorrectheit und Inconsequenz in Tonfolgen und Modulationen unser Missfallen erregt, aber auch wiederum übertriebene Consequenz und zu strenge Regelmässigkeit Eintönigkeit und Steifheit erzeugt; dass ohne den Wechsel von Steigerung und retardirenden Motiven, von Spannung und Lösung, von Hebung und Senkung etc. das Interesse ermüdet, während aber auch eine zu grosse Häufung solcher Effecte missfällt; dass Armseligkeit in der Erfindung langweilt, Ueberladenheit aber eben so widerwärtig werden kann etc. Die praktische Bedeutung aber der diesen Geschmacksurtheilen zu Grunde liegenden Bedingungen und Forderungen ist für den Künstler wie für den Kritiker die oben im Anschlusse an die allgemeine Aesthetik geschilderte.

(Schluss folgt).

---

*) Aus akustischen wie aus psychologischen Gründen kann für jeden Ton oder zu jedem Tone dessen höhere oder tiefere Octave eintreten, ohne dass ausser einer Veränderung des physischen Klanges die Tonverhältnisse wesentlich anders würden. Das ist aber nicht der Fall bei Quint und Terz. Liegen diese Intervalle in einem Tonverhältnisse von demselben Tone und nach derselben Seite, so ist das Tonverhältniss consonant, und zwar entsteht beim Aufwärtsmessen der Durdreiklang (Quint = c : g, Terz = c : e, Accord = c : e : g), beim Abwärtsmessen der Molldreiklang (Quint = g : c, Terz = g : es, Accord = c : es : g). In dissonanten Zusammenklängen liegen die Intervalle von einem Tone oder von zwei in einfachem Verhältnisse stehenden Tönen aus nach entgegengesetzten Seiten (Quinten = g : c und g : d, Terzen = g : es u. g : h, Accord = c : es : g : h : d etc.). — Stehen die einzelnen Töne oder Accorde einer Ton- oder Accordfolge in Octav-, Quint- oder Terzbeziehung zu den Tönen eines und desselben (des tonischen) Dreiklanges, so bilden sie eine Einheit, die wir Tonart nennen. In der Tonartleiter z. B. stehen von den nicht im tonischen Dreiklange selbst enthaltenen Tönen: Secunde und Septime zur Dominante, die Quarte zur Tonica, die Sexte zur Mediante in diesen Verhältnissen — Durch Verbindung mehrerer Tonarten entsteht eine Modulation. — Es gibt aber auch Ton- und Accordverbindungen, in denen stellenweise gar keine Tonart vollständig charakterisirt ist. — Auf diese Weise lassen sich alle bis jetzt gebrauchten Accorde und Wendungen aus einem einheitlichen Principe ableiten, wie ich dieses in meinem theoretischen Werke nachgewiesen habe. Ob mein System mit dem Hauptmann'schen noch weiter als in den Grundlagen übereinstimmt, ergibt sich schon aus dem Geständnisse Hauptmann's, dass bei einer stricten Anwendung seiner Theorie die hierdurch möglichen Tonsätze „alle in derselben Weise sich gleichen würden, wie die ägyptischen Sculpturen".

*) „Keine Kunst verbraucht ihr Material so leicht, wie die Tonkunst" (Hanslick); Figuren und Wendungen, die zuerst höchst interessant und geistreich waren, werden nach einigen Jahrzehnten durch zu häufige Verwendung leicht langweilig und trivial. Nach der Schablone gearbeitete Tonsätze ohne innern Gehalt (z. B. die „Compositionen" (?) eines Oesten etc.) müssen daher dem gebildeten Geschmacke ebenso widerwärtig sein, wie die Bilderfabrikate eines H. Kühne in Neuruppin."

Beiträge zur Erkenntniss von Richard Wagner's Kunstschaffen.

Von **Heinrich Porges.**

(Fortsetzung.)

II. Das Vorspiel der „Meistersinger".

Entsprechend der Haupthandlung des Dramas ist nun auch das diesem vorangehende Tonstück ein Festvorspiel mit vorherrschendem Marschcharakter. Es ist eines der grössten Meisterwerke der symphonischen Kunst und kann als ein vollendetes Muster dienen, wie der Lebensgehalt eines Dramas mit allen wesentlichen Gegensätzen und der darin zur Erscheinung gelangenden dramatischen Dialektik in musikalisch-einheitlichster und geschlossenster Form reproducirt werden kann. Zugleich hat der Tondichter in diesem Werke eine in dieser Weise noch nicht vorhanden gewesene Verbindung des figurativen (polyphonen) mit dem melodischen (homophonen) Stile vollzogen. Es steht dies mit dem Wesen der ganzen Dichtung im innersten Zusammenhang. Denn gerade wie im Drama selbst der seinem unwillkürlichen Lebenstriebe folgende Mensch in Conflict geräth mit denen, welche der künstlerischen Aussprache dieses Lebenstriebes bestimmte Regeln vorschreiben wollen, so treten in dem musikalischen Vorspiel die kanonischen und figurativen Formen (in denen die Regel ihres Baues schon in der Anschauung kenntlich hervortritt) und die Formen des Marsches und Liedes (in welchen das Moment der Empfindung vorwaltet) mit einander in einen scharfen Contrast. Dieser Contrast ist um so grösser, weil der strenge und freie Stil nicht etwa blos nach einander erscheinen, sondern gleichsam in einem innerlichen Ringen mit einander begriffen sind, das aber schliesslich zur Harmonie führt. —

Wenn man sich beim Umsetzen des lebendigen Inhaltes eines Tonwerkes in Begriffe wirklich darauf beschränken will, nichts Anderes zu sagen, als was sich unmittelbar aus der Anschauung der Sache selbst ergibt, so wird man sich nothwendigerweise mit einer gewissen Allgemeinheit ausdrücken müssen. Denn da die Musik nicht bestimmte äussere Objecte darstellt, sondern das Wesen der Welt unmittelbar zur Erscheinung bringt, so werden wir dazu gedrängt, auch bei der begrifflichen Darstellung das Individuelle in den Hintergrund treten zu lassen, wenn wir den eigentlichen Kern eines Werkes erfassen wollen. Das Besondere zu dem Allgemeinen ist eben die bestimmte melodische Gestalt, deren specielles Wesen sich überhaupt nicht durch Worte, sondern, wie jede sinnliche Realität, nur durch die lebendige Anschauung mittheilen lässt.

In jedem Kunstwerke muss eine innere Durchdringung der Erscheinung und des Wesens der Welt stattfinden; nur wenn eine solche vorhanden ist, kann mit Recht von Kunst die Rede sein. Bei Kunstschöpfungen, deren Inhalt ausschliesslich oder wesentlich in der Zeit zur Darstellung gelangt, also in musikalischen und dramatischen Werken, wird daher der Anfang immer in irgend einem Puncte im Contraste zu dem Ideale (worunter stets ein unbedingter, d. h. von dem Gesetze des Causalzusammenhanges freier Zustand zu denken ist) stehen müssen; würde dies nicht der Fall sein, so wäre jede weitere Entwickelung ebenso überflüssig wie unmöglich. Wir werden daher am sichersten zu dem idealen Gehalt eines musikalischen Werkes vordringen, wenn wir zu erkennen suchen, worin denn der Widerstreit seines Anfanges mit dem Ideale bestehe. Fassen wir nun zu diesem Behufe das erste Thema des „Meistersinger"-Vorspiels ins Auge.
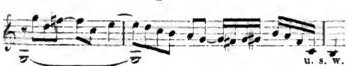
Beispiel a. u. s. w.

In diesem Thema herrscht ein Uebergewicht des Willens, und zwar des vom Bewusstsein geleiteten Willens; dem Menschen oder vielmehr dem Vereine von Menschen*), die uns hier entgegentreten, fehlt in der Aeusserung ihres Lebenstriebes die Freiheit und deshalb auch die Schönheit. Das Lebensgefühl steht unter der Herrschaft des seine Aeusserungen regelnden Verstandes, und dies verleiht dem Ganzen einen schroffen und harten Charakter. Das erste Thema ist mit einem Worte ein unmittelbares Abbild des individuellen Wesens des deutschen Bürgers; die Arbeit um das tägliche Brod, das mühevolle Ringen mit dem Dasein gelangt darin zum Ausdruck. Dies führt uns der Künstler aber nicht unmittelbar vor, sondern verschmilzt es mit einer festlich-freudigen Stimmung, welche den Grundton des ganzen Werkes bildet. Wie im „Tristan" das sehnsüchtige Liebes-Motiv als der Mittel- und Kernpunct erscheint, so ist in den „Meistersingern" dieses Thema gleichsam die Thesis des Ganzen; es ist der einmal angeschlagene Grundton, mit dem alles Spätere sich in Contrast oder ins Einvernehmen setzen muss. Schon äusserlich tritt es als die Hauptsache auf, indem es Anfang und Ende des Werkes bildet. Seine innerste Seele ist aber: der Trieb nach freier Selbstbestimmung. Dieser Trieb ist es, welcher sich gleich am Anfange mit mächtiger Energie kundgibt. Es ist der fest und selbstbewusst auf sich ruhende Mensch, den ein berechtigtes Selbstgefühl erfüllt und der darnach strebt, sein Leben nach seinem eigenen Willen zu gestalten. Und zwar will er nicht nach einem Gesetze gestalten, das ihm blos von aussen gegeben würde, sondern er sucht das Gesetz in seinem eigenen Innern auf, und dieses macht er zur Norm für sein Handeln. Die Forderung des Gesetzes an den Menschen ist aber keine andere als: Beherrschung der Leidenschaften. In der Lösung dieser Aufgabe besteht das Ziel aller Cultur, wie auch der Kunst, nur dass die letztere aus dem Gebiete des blossen Willens heraus in das Gebiet der Erkenntniss und lebendigen Erscheinung

*) Der Stil ist eben deshalb durchaus polyphon; jede Stimme geht trotzig ihren eigenen Weg, wird aber zugleich an vollkommen freier melodischer Entfaltung durch die gleiche Tendenz der übrigen gehindert.

übertritt. Hier an dem ersten „Meistersinger"-Thema sehen wir eben, wie das Vorwalten des Willens die ästhetische Harmonie stört, da eine solche nur eintritt, wenn zwischen Wollen und Erkennen ein vollkommenes Gleichgewicht herrscht, wenn, durch das Gefühl verbunden, eines in dem anderen sich wiederfindet. In diesem Thema äussert sich zuerst eine eigensinnige Beschränktheit und Zähigkeit; der bewusste Wille, d. i. die Absicht, hat das Uebergewicht. Hierdurch erhält es auch trotz der festlichen und freudigen Grundstimmung einen fast drohenden Charakter. Dabei hat es eine gewaltige Wucht und Energie; die Kraft, mit der es auftritt, ist aber keine explodirende, sie hat nicht die Tendenz, sich zerstörend nach aussen zu wenden, sondern sie will vielmehr überall Leben und Thätigkeit wachrufen. Der Mensch, der das Recht der freien Selbstbestimmung für sich in Anspruch nimmt, erkennt dies auch seinem Nebenmenschen zu; nur in dem besonderen Betonen dieses Rechtes besteht eben das Vorwalten des individuellen Charakters. Weil nun alles blos Individuelle als solches dem Ideale entgegengesetzt ist, so entsteht durch diesen Widerstreit in unserem Gemüthe eine Unruhe, welche es bewirkt, dass der Mensch die Schranken, die ihm als Naturwesen gesetzt sind, überwinden will, was ihn gleichsam aus sich selbst hinaustreibt. Das Ziel, welches er erreichen will, die Erringung des Ideals, liegt aber in ihm selbst; es ist nirgends anders zu finden, als in seinem eigenen Innern. So ist das Resultat eines jeden noch so gewaltigen Dranges nach aussen, im Falle dieser auf ein geistiges, ideales Ziel gerichtet ist, eine Rückwendung desselben zu seinem Ausgangspuncte, dem Gemüthe des Menschen.

In der Musik erscheint aber der Gegensatz des Individuellen und des Idealen als Gegensatz einer bestimmten Tonart zur Tongattung überhaupt. Jede Modulation ist eben ein Erguss des individuellen Lebensstromes in den universellen und übt deshalb immer eine das Gemüth entlastende und befreiende Wirkung aus. Die neu ergriffene Tonart nimmt den erregten Strom des Gefühls in sich auf und bietet ihm für den Moment die ersehnte Befriedigung. Und so ist es auch bei der modulatorischen Wendung nach G dur.
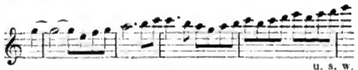


Wir treten da unmittelbar in die Welt des Ideals ein, das individuelle Wollen tritt hier ganz zurück, und es umfängt uns ein heiliger Gottesfriede. Hier hat sich der Mensch freiwillig und ohne Kampf seiner Individualität entäussert; es ist, als wenn wir dem Gedränge des lauten Marktes entronnen und in ein geweihtes Heiligthum eingegangen wären. Jetzt gelangen wir zu uns selbst. War früher unser Blick nach aussen gerichtet, war jeder Muskel von Kraftgefühl geschwellt und gab sich in unserem ganzen Wesen ein energischer Lebenstrieb und ein fester Wille kund, so versenken wir uns jetzt in unser eigenes Innere und beugen unser Haupt vor einer Macht, die höher ist, als Alles, was wir im äusseren Leben zu erringen vermöchten. Wir sind hier unmittelbar in das Reich des Ideals eingetreten, es ist das Dämmern des Werdens beim künstlerischen Schaffen, was wir empfinden. Das Ideal kann in der Unruhe des äusseren Lebens nicht gedeihen, es bedarf, um zu Tage zu treten, jener inneren Stille des Gemüthes, von der Faust nach seiner Rückkehr vom Spaziergange erfüllt ist, und die ihn Goethe in so wunderbar tiefen Worten aussprechen lässt:

> Entschlafen sind nun wilde Triebe
> Und jedes ungestüme Thun,
> Es reget sich die Menschenliebe,
> Die Liebe Gottes regt sich nun.

Und diese Liebe empfinden wir auch hier. Leis und linde ertönen Liebesstimmen, die uns wie eine aus weiter Ferne zu uns gelangende Kunde seligen Glückes berühren und in unserem Herzen eine feurige Gluth der Begeisterung entzünden. Wie von einem neuen vorher nicht gekannten Leben fühlen wir uns durchdrungen, und der Mensch, der früher vorwiegend nur nach seinem individuellen Wesen sich geäussert hatte, wird jetzt gleichsam als ideale Persönlichkeit wiedergeboren. Jetzt ist es nicht mehr der in mühevoller Thätigkeit begriffene Mensch, sondern der Künstler, der frei thätige Mensch, der vor uns hintritt.
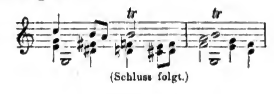


Fest und markig ist sein Schritt, frei und kühn, dabei von ruhigem Wohlwollen erfüllt ist sein Blick. Hier findet kein Widerstreit zwischen Individualität und Ideal mehr statt, denn die Persönlichkeit ist vom Geiste des Ideals mächtig erfüllt. Aber eben hierdurch erwacht in ihr ein neuer, vordem noch nicht vorhandener Lebenstrieb. Es ist das Streben, alle Menschen dieses erreichten Zieles theilhaftig zu machen; dies regt unser ganzes Wesen in seinen innersten Tiefen auf und macht unser Herz in freudiger Begeisterung erbeben. Jetzt kehrt auch das erste Thema, das früher vorwiegend dem blos individuelle Ziele verfolgenden Menschen als Ausdruck diente, wieder, hat aber einen veränderten Charakter.



Als strömender Gesang dringt es in die Welt hinaus, es ist die Liebe, die das All umfassen und umarmen möchte, um alle Wesen der errungenen Freiheit theilhaftig zu machen. Mächtiger und mächtiger wird dieser Drang, bis er zu seiner höchsten Steigerung gelangt, wodurch er eben in sich selbst zurückgetrieben wird,

und der Mensch das freiwillige Opfer freudiger Selbstvernichtung vollzieht.



(Schluss folgt.)

Kritik.

C. Eckert. Concert für Violoncell mit Begleitung des Orchesters (oder des Pianoforte), Op. 26. Berlin, Bote & Bock.

Die Violoncell-Literatur harrt noch immer einer mustergiltigen Composition, in welcher musikalische Bedeutsamkeit mit zweckentsprechender und wirkungsvoller Behandlungsweise dieses Soloinstrumentes Hand in Hand ginge. Es ist wohl nicht zweifelhaft, dass der Grund hiervon in der Beschaffenheit des Instrumentes selbst zu finden ist: der in dem weiten Umfang desselben begründete grundverschiedene Charakter der tiefen und hohen Tonlagen, welcher ihm das einheitliche Wesen raubt, ohne ihm doch als Ersatz einen irgendwie universellen Charakter zu verleihen, die geringe Verwendbarkeit der tiefen Tonlage für die Cantilene, wie für das Passagenspiel, die in der Technik begründete mangelnde Mannichfaltigkeit dieses letzteren — alle diese Momente machen sich als Beschränkungen fühlbar, da wo es gilt, das Violoncell als ausschliessliches Organ einer individuell bestimmten Empfindungs- und Ausdrucksweise hinzustellen. In richtiger Erkenntniss dieser von der natürlichen Beschaffenheit des Instrumentes gesetzten Schranken hat der Componist des uns hier vorliegenden Concertes von den üblichen breit entwickelten Satzformen des Concertes abgesehen und (mit Ausnahme des letzten Satzes) skizzenhafte Tonbilder in knappem Rahmen vorgeführt, in welchen das Instrument nach den verschiedenen Seiten der charakteristisch auseinandergehenden Klangwesenheit zur Aussprache gebracht wird. Der erste Satz ist eine Art vorspielender Einleitung, Allegro moderato, D moll, C, das Soloinstrument präludirt in breit angelegten melismatischen Phrasen ohne festen thematischen Gehalt durch seinen ganzen Tonumfang, gleichsam sich dem Zuhörer erst im Allgemeinen vorstellend. Mit dem Eintritt in die Parallel-Tonart (F dur) nimmt der Satz mehr thematische Haltung an, jedoch ohne weitere Entwickelung, und eine Cadenz im gebundenen Tempo führt alsbald zur Haupttonart zurück und zugleich zum Schluss des Satzes. In unmittelbarem modulatorischen Anschluss tritt nun ein Andante (B dur, $^3/_4$) auf, welches nach 24 Takten einer sich erst entwickelnden Cantilene von einem kurzen, in formeller Beziehung ebenso mehr nur angedeuteten Scherzo vivace (in derselben Tonart) unterbrochen wird, dann aber, den Satz einheitlich umrahmend, wiederkehrt. Die ganze Anlage zeigt einen unverkennbaren Gegensatz zu dem vorhergehenden Satze: das Festhalten kleiner Motive in der Cantilene sowohl wie im Scherzo, das Beharren in der Haupttonart, von der kleine Ausweichungen nur vorübergehend modulatorisch ablenken, endlich die Verwendung des Soloinstrumentes innerhalb eines ziemlich eng begrenzten, gleichartig klingenden Tonumfanges (die A-Saite wird fast gar nicht verlassen) — alles dies deutet auf eine Specialisirung und Beschränkung der Empfindungs- wie der Ausdrucksweise, welche gegen den durchaus ins Allgemeine hinstrebenden ersten Satz charakteristisch absticht. Der letzte Satz endlich ist ein nach der gewöhnlichen Form breit ausgearbeitetes Rondo à la Cosaque, Allegro non troppo, D dur, $^2/_4$, dessen Hauptmotive national-russischen Weisen entlehnt sind; die andauernde Figuration in Sechzehntel-Triolen dürfte etwas einfarbig wirken.

Die technischen Zumuthungen an den Spieler erheischen zwar einen tüchtig geschulten Violoncellisten, sind indess nicht übertrieben und namentlich nicht auf einseitige Geltendmachung der Virtuosität gerichtet, und somit sei denn das Werk als eine Bereicherung der betreffenden Literatur willkommen und den Herren Violoncellisten empfohlen. **A. Maczewski.**

Ferdinand Hiller. Acht Gesänge für Männerstimmen, Op. 143, 2 Hefte. Wien, Gotthard.

Die vorliegenden Hefte geben den erfreulichen Beweis, dass man selbst aus dem ausgenutzten Boden des Männerchores noch schmackhafte Früchte ziehen kann, wenn man nur die richtige Art der Pflanzung und Cultur anzuwenden weiss. Feinsinnige Auffassung und Zuspitzung in einzelnen charakteristischen Wendungen kennzeichnen die Lieder, welche eine gewählte Vortragsweise erheischen; mit dem Schoppen in der einen und der Cigarre in der anderen Hand, diesen unvermeidlichen Accidentien der vulgären männergesanglichen Vereinsabende, lassen sich diese Lieder freilich nicht singen; dafür spricht auch schon die Adresse, an welche dieselben gerichtet sind, der Wiener Männergesang-Verein, bei dem man die Pflege der künstlerischen Seite des Männergesanges gesichert weiss. Von den einzelnen Liedern heben wir besonders hervor: No. 1 „Ich hasse das süssliche Reimgebimmel", No. 6 „Frühling ist gekommen", No. 8 „Mirza Schaffy".

A. Maczewski.

Biographisches.

Hector Berlioz.

(Schluss.)

Berlioz bekleidete seit 1839 die Stellung eines Bibliothekars am Conservatorium in Paris und wurde 1856 Mitglied der Akademie. Er war Inhaber mehrerer Orden und Officier der Ehrenlegion.

Wir lassen zunächst ein Verzeichniss seiner Compositionen folgen, soweit dieselben im Druck er-

schienen und uns bekannt sind: Die Ouverturen zu „Waverley“, zu den „Vehmrichtern“, zu „König Lear“, zum „Corsar“; die „Phantastische Symphonie: Episode aus dem Leben eines Künstlers“ und deren Fortsetzung, der Melolog: „Rückkehr zum Leben“; die Symphonie „Harold in Italien“, die dramatische Symphonie „Romeo und Julie“; die „Trauer- und Triumphsymphonie“; die „Legende: Faust's Verdammung“, das Oratorium „Die Kindheit Christi“, ein Requiem, ein „Te deum“, die Cantaten „Sardanapal“ und „Der 5. Mai“; „Sara la baigneuse“ für drei Chöre und Orchester, „Tristia“, Chöre mit Orchester, „Vox populi“, desgl.; „Irlande“, Melodien für eine und zwei Stimmen und Chor, mit Clavier; „Fleur des Landes“, desgl.; „Feuillets d'album“, desgl.; „Sommernächte“, für eine Stimme mit Orchester (auch mit Clavier); „Die Gefangene“, für Alt und Orchester; die Marseillaise von Rouget de l'Isle; „Marche marocaine“ von L. von Mayer; Weber's „Aufforderung zum Tanz“ instrumentirt; Rêverie und Caprice für Violine und Orchester; endlich die Opern „Benvenuto Cellini“ (zu welcher auch die Ouverture „Der römische Carneval“ gehört), „Beatrice und Benedict“ und die „Trojaner“. Wie man sieht, ist die Zahl der Werke keine allzugrosse, aber sie sind fast alle dem äusseren Umfange wie der inneren Bedeutung nach über das Gewöhnliche hinausgehend und bedeutsam.

Berlioz knüpft als Instrumentalcomponist an den Beethoven der dritten Periode an; er bildet die nothwendige geschichtliche Consequenz des Letzteren. Hinsichtlich der Form noch auf altem Boden stehend, nur dass er dieselbe erweitert und bis an ihre äussersten Grenzen ausdehnt, steigert er das Ausdrucksvermögen der Musik selbst zu grösster Bestimmtheit; seine poetisch-musikalische Charakteristik ist von lebendigster, greifbarster Anschaulichkeit und energischer Plastik der Zeichnung. Diese Zuspitzung des Ausdrucks bis in die kleinsten Züge des poetischen Vorwurfs lässt für das erstmalige Anhören eines Werkes den Eindruck gewinnen, als ob dasselbe nichts Anderes wäre, als eine mosaikartige Aneinanderreihung charakteristischer Einzelnheiten, denen das Band der Empfindung, der einheitlichen Grundstimmung fehle. Es bedarf jedoch nur eines innigen Einlebens in Berlioz' Individualität und Schaffensweise, um zu der Ueberzeugung zu gelangen, dass das für den ersten Augenblick Anstössige und namentlich den Deutschen Abstossende des Eindrucks lediglich Sache des französisch-nationalen Stiles ist. Der innere Lebensboden, aus dem Berlioz' Phantasie ihre Nahrung, ihre Lebenskraft zieht, ist nicht so ausschliesslich das Empfindungsleben, wie beim Deutschen; das letztere erscheint vielmehr mit dem scharf verständigen Element, dem „Esprit“, wie er dem Franzosen eigenthümlich ist, versetzt, oder hinaufgehoben in die Region des Verstandes. Deutsch ist Berlioz aber wiederum in der Gewalt der Empfindung, in der wuchtvollen, fortreissenden Macht der Leidenschaft, in der tief poetischen Auffassung, in dem Schaffen von innen heraus. Uns Deutschen ist es schwerer verständlich, wie eine solche Gewalt und Tiefe der Empfindung und Leidenschaft sich vereinigen kann mit einer solchen Schärfe gegenständlicher Charakteristik, mit einer solchen ausgeprägten poetisch-realistischen Richtung. Es ist aber eben das Eigenthümliche des Franzosen, dass er mit seinem ganzen Wesen sich an das äussere Leben, an die äussere Welt mit ihrer concreten Mannichfaltigkeit hingibt, ohne irgend einen Rückhalt nach innen zu, ohne irgend eine „reservatio mentalis“, möchten wir beziehungsweise sagen, ohne irgend einen Vorbehalt des Geistes für den Geist. Die äussere Erscheinung ist bei ihm daher ganz von Geist und Leben durchdrungen, er gibt sich ihr hin mit ganzer Seele; ein abgezogenes, in sich ruhendes Innere ist ihm unverständlich und zwecklos. Die Gefahr, welche in dieser Richtung liegt, leuchtet ein. Während der Deutsche leicht in ein gestaltloses inneres Weben sich verliert, liegt für den Franzosen eine Klippe darin, dass er zu sehr die äussere Erscheinung accentuirt und dafür den geistigen Hintergrund einbüsst, dass er zu sehr den individuellen Einzelzug herausbildet auf Kosten des organischen Totalzusammenhanges. Es ist in der That nicht in Abrede zu stellen, dass Berlioz hie und da in diesen letzteren Fehler verfallen, dass er in der Specialcharakteristik zu weit gegangen und auf Abwege gerathen ist. Ebenso sind manche seiner grösseren Werke, wie die dramatische Symphonie „Romeo und Julie“, als Ganzes betrachtet, nicht von dem Vorwurf des Unorganischen, Zusammengewürfelten freizusprechen; Instrumentalsätze wechseln da mit Gesangsolos und Chören. Das Ganze repräsentirt keine reine Gattung. Doch sehe man von vornherein von einer solchen Forderung ab, und man wird sich der mächtigen Wirkung des Ganzen nicht entziehen können; vor dem Eindrucke der grossartigen Conception, der Macht und Tiefe der Empfindung, der hochpoetischen Charakteristik werden jene Bedenken mehr in den Hintergrund gedrängt werden. Man hat dabei stets das Gefühl, dass Berlioz mit voller Seele bei der Sache ist, dass bei ihm keine einzige Wendung Phrase, sondern dass Alles wirklich innerlich erlebt ist, dass er mit seinem Herzblut schreibt. In der That verdanken auch viele seiner Werke bestimmten Anlässen ihre Entstehung. In Bezug auf die „Phantastische Symphonie“ haben wir schon das Nähere mitgetheilt. „Harold in Italien“ gibt die Eindrücke und Gefühle seiner italienischen Reise wieder. Seine „Trauersymphonie“ ist eine Apotheose der bei der Julirevolution, welche er mit fieberhafter Spannung durchlebte, gefallenen Helden. In „Romeo und Julie“ wirft die Geschichte seiner Liebe noch ihre Reflexe herein; beim Tode seiner Gattin schrieb er das Chorwerk mit Orchester „Tristia“; die Cantate „Der 5. Mai“ verherrlicht den Tod Napoleon's; sein Requiem ist für die in Afrika gefallenen französischen Krieger; seine Nationallieder unter dem Titel „Vox populi“, sein „Te deum“ bringen nationale Stimmungen zum Ausdruck. — „Berlioz gehört — sagt Schumann — zu den Beethoven'schen Naturen, deren Kunstbildung mit ihrer Lebens-

geschichte genau zusammenhängt, wo mit jedem veränderten Moment in dieser, ein anderer Augenblick in jener auf- und niedergeht. Wie eine Laokoonsschlange haftet die Musik Berlioz an den Sohlen, er kann keinen Schritt thun, ohne sie. So wälzt er sich mit ihr im Staube, so trinkt sie mit ihm von der Sonne. Selbst wenn er sie wegwürfe, würde er es noch musikalisch aussprechen müssen, und stirbt er, so löst sich vielleicht sein Geist in jene Musik auf, die wir oft in der Pan's- oder Mittagsstunde am fernen Horizont herumschweifen hören." — Charakteristisch ist auch eine Aeusserung Berlioz', die durch ein Urtheil über die letzten Beethoven'schen Quartette, nach welchem dieselben nicht das geringste „Vergnügen" hervorbrächten, was doch der Zweck der Musik sei, hervorgerufen worden war. „Nein", rief Berlioz lebhaft aus, „ich will, dass die Musik mich in Fieber versetzt, dass sie meine Nerven erschüttert. Glauben Sie, dass ich Musik zu meinem Vergnügen höre?" —

Ueberblickt man Berlioz' Schöpfungen nach Seite ihres Inhalts, so gewahrt man im Ganzen eine Vorliebe für phantastische, gigantische, ungeheuerliche Stoffe. Es ist dies auch ein Punct, der sich dem Verständniss Berlioz', der Möglichkeit, sofort Sympathien zu gewinnen, hindernd entgegenstellt. In dieser Beziehung erscheint er als ein Kind seiner Zeit; „seine Jugend fällt mitten in die Periode des romantischen Fiebers, welches Frankreich aus der deutschen und englischen Literatur aufgenommen hatte, in dem es bald aus Byron, bald aus Hoffmann, bald aus Bürger, bald aus Mc. Radcliff jene Scenen der Zerrissenheit und des Schauderns, jene verzweifelten und furchtbaren Charaktere, jene Neigung für verlassene Schlösser, jene Schilderungen excentrischer Leidenschaften, unversöhnlichen Hasses, diabolischer Liebe, reueloser Gewissensbisse, Flüche und Verwünschungen entlehnte. Wenn man erwägt, dass damals Alle mehr oder weniger von dieser epidemischen Krankheit ergriffen waren, so wird man sogar zugeben, dass Berlioz nicht zu denen gehörte, die ausschliesslich und systematisch diese Richtung verfolgten." (Liszt, „Berlioz und seine Harold-Symphonie", „Neue Zeitschrift für Musik", Bd. 43, No. 3, 4, 5, 8, 9.) — Im Zusammenhang mit der Natur seiner Stoffe steht das Streben Berlioz' nach grossen, weiten Dimensionen und Proportionen. Einen Vorwurf hieraus abzuleiten, diese Eigenthümlichkeit der Berlioz'schen Werke kunstwidrig zu nennen, kann man aber umsoweniger gelten lassen, als man doch nie derartige Grundsätze in den anderen Künsten geltend gemacht hat. — Den Werken gegenüber, in welchen die letztbezeichnete Tendenz zum Ausdruck kommt — am prägnantesten geschieht dies in der „Phantastischen Symphonie" — zeigt Berlioz jedoch anderwärts wieder eine Innigkeit, Lieblichkeit, Einfachheit, eine Gluth der Empfindung, eine Schwärmerei, dass man sich, wenn man voraussetzungslos an die Werke beider Richtungen herantreten würde, versucht fühlen möchte, an der Identität des Autors zu zweifeln. Beispiele für diese letztere Seite in Berlioz' Künstlernatur bieten „Die Flucht nach Egypten", das Solostück „Die Gefangene", das Duett in E dur aus „Beatrice und Benedict" und vor Allem die Liebesscene in „Romeo und Julie". Ueberhaupt treffen wir bei ihm eine bewundernswerthe Vielseitigkeit und Mannichfaltigkeit des Stiles an; bei ihm zeigt jeder Stoff sein besonderes musikalisches Stilgepräge, das auf den Autor der einzelnen Werke keinen unbedingten Rückschluss zulässt.

Man ist gewohnt, Berlioz mit Liszt und Wagner zusammenzustellen. Dies ist natürlich nur in Bezug auf das diesen drei Meistern gemeinsame Princip zu fassen: nämlich auf das Princip der Bedingtheit der Musik durch die Poesie, durch den poetischen Vorwurf. Nur finden innerhalb dieses Princips bei den drei Meistern bedeutende Modificationen statt. Wagner ist Dramatiker, bei dem die Musik wieder eine von dem Berlioz'schen und Liszt'schen Verfahren grundsätzlich verschiedene Stellung einnimmt und auf jede, selbst relative Selbständigkeit verzichtet. Berlioz bewegt sich, wie bereits angedeutet, innerhalb der herkömmlichen Instrumentalformen, welche er jedoch bedeutend erweitert und ausdehnt. Diese Gebundenheit an eine feststehende Form führt nun allerdings den Forderungen des poetischen Stoffes gegenüber zu Unzuträglichkeiten, zu Schwankungen zwischen beiden Factoren. In manchen Fällen gelingt die Vereinigung derart, dass poetische Idee und musikalische Ausführung sich decken, dass die erstere zu vollem Ausdruck kommt und dabei sich noch ein Ueberschuss nach rein musikalischer Seite zeigt. In anderen Fällen sieht sich Berlioz durch den Stoff genöthigt, die feststehende Form plötzlich zu verlassen und durch ein rein musikalisch nicht gerechtfertigtes Experimentiren die Thätigkeit der Phantasie einseitig in Anspruch zu nehmen. Stoff und Form fallen dann auseinander. Das einzig zutreffende, wesentlich neue Verfahren hat nun Liszt eingeschlagen, der principiell die Form aus dem jeweiligen Stoff hervorwachsen lässt und dabei dem Ganzen durch die Art und Weise der thematischen Verkettung auch eine organische musikalische Einheit und Geschlossenheit verleiht.

Was nun die specifisch-musikalische Seite der Berlioz'schen Schöpfungen betrifft, so überrascht hier die durchgängige Originalität und Neuheit der Gedanken, das tief Eindringliche, kräftig Nervose der Melodien, die freilich nicht sofort ins Gehör fallen, sondern mehr innerlich nachgefühlt, nacherlebt sein wollen; ferner die meisterhafte Behandlung der Technik, die spielende Handhabung der schwierigsten Formen (wovon fast jedes seiner grösseren Werke Beispiele bietet), die reiche Polyphonie und vor Allem die Mannichfaltigkeit in der Rhythmik und Harmonik, welche letztere Seite freilich auch bei den Musikern zu manchem Kopfschütteln Anlass gegeben hat; indess sind derartige Bedenken völlig hinfällig da, wo man es mit Schöpfungen zu thun hat, die sich als aus naturwüchsiger Empfindung, aus unmittelbarster, glühender Begeisterung geboren und nicht als Ergebnisse klügelnder Reflexion, eines rein theoretischen Verfahrens, kundgeben. Endlich — und das ist

eine allseitig anerkannte Thatsache — ist Berlioz Meister der Instrumentation. Ja man hat sogar sein ganzes Verdienst auf diese Kunst beschränken wollen; man ist soweit gegangen, Berlioz' Erfindung als lediglich von den Instrumenten ausgehend und die raffinirte Speculation auf Orchestereffecte als das Primäre in seinem Schaffen hinzustellen. (In gleicher Weise hat man ja auch in Wagner den erfindungsarmen blossen „Coloristen" sehen wollen.) Eine solche Auffassung bleibt an der äusseren Schale kleben; sie lässt sich durch das Ungewohnte der orchestralen Wirkungen verblüffen und verleiten, für den zunächst befremdenden äusseren Sinneseindruck auch ein nur rein äusserliches Motiv vorauszusetzen. Es wird aber dabei verkannt, dass eine solche Behandlung des Orchesters wie die Berlioz'sche in innerlich nothwendigem Bezug steht zu einem entsprechend gearteten künstlerischen Inhalt; dass die Tendenz einer gesteigerten Charakteristik, zu welcher sich eben Berlioz mit Nothwendigkeit durch sein Genie hingeführt sah, nothwendig auch die höchste Verfeinerung und Zuspitzung der Darstellungsmittel bedingt.

Im Gebiete der Oper steht Berlioz hinsichtlich der Form ebenfalls im Wesentlichen noch auf dem alten Standpuncte, auch bei ihm zerfällt das Ganze in einzelne selbständige Nummern. Doch überbieten hier seine Leistungen die herkömmlichen Arbeiten weit durch die reiche symphonische Gliederung, sowie durch die Schärfe der Charakteristik, die sich, soweit wir den Componisten bisher kennen lernten, von ihm von vornherein erwarten liess.

Endlich ist noch ein Wort über Berlioz als Schriftsteller zu sagen. Ausser seinen Arbeiten als Berichterstatter (in der „Gazette musicale" und im „Journal des Débats") enthalten die gesammelten Schriften (die auch in deutscher Uebersetzung von Richard Pohl erschienen sind) die bereits erwähnten „Reisebriefe aus Deutschland", ferner „Orchesterabende" (eine Sammlung von Novellen, Genrebildern, biographischen, historischen und kritischen Artikeln), die „Musikalischen Grotesken" (eine Reihe kleinerer Anekdoten und Aperçus), endlich das Buch „A travers chants", ein schwer übersetzbarer, vielleicht mit „Musikalisches Querfeldein" wiederzugebender Titel; hierin waltet der wissenschaftliche Ton vor, die musikalische Analyse, überhaupt das Didaktische, zuweilen mit Polemik, zuweilen mit humoristischen Episoden vermischt. Auch in diesen seinen Schriften zeigt Berlioz eine staunenswerthe Vielseitigkeit, vom leichten Feuilleton-Ton an bis zur wissenschaftlichen Abhandlung; dabei ist er stets piquant, geistvoll, bald sarkastisch witzig, bald rhetorisch schwungvoll. — Eine anerkannt namhafte und in der Ausführlichkeit der Behandlung bis jetzt wohl einzig dastehende Leistung ist Berlioz' Instrumentationslehre (ins Deutsche übersetzt von Alfred Dörffel). — Seine Memoiren, die schon bei seinen Lebzeiten gedruckt, aber noch unveröffentlicht vorlagen und nach seiner Bestimmung erst nach seinem Tode dem Publicum zugängig gemacht worden sind, haben wir noch nicht kennen gelernt. Sie sind in Paris erschienen; eine deutsche Uebersetzung existirt unseres Wissens nicht.

Man erzählt, dass Berlioz auf dem Todtenbette gesagt habe: „Nun wird man wohl auch meine Werke aufführen". Dieses Wort, in welches sich der ganze bittre Schmerz eines an Enttäuschungen reichen Künstlerlebens zusammendrängt, hat sich bis jetzt leider nur in äusserst geringem Maasse erfüllt. Allerdings kann Deutschland sich rühmen, von jeher wenigstens mehr in dieser Beziehung gethan zu haben, als Berlioz' eigenes Vaterland. Allein es sind auch hier doch immer blos einzelne Männer gewesen und sind es zum Theil noch, welche für seine Einführung in das allgemeinere Verständniss gewirkt haben. Bekanntlich ist zu allem Anfang Schumann der Erste gewesen, der in Berlioz den „Titanen an musikalischer Kraft" erkannte und auf ihn mit grösstem Nachdruck hinwies, wobei er einen congenialen Tiefblick documentirte, der im Hinblick auf die damaligen Musikverhältnisse (1835) in Deutschland wahrhaft in Erstaunen setzen muss. Schumann's Besprechung der „Phantastischen Symphonie" ist eine um so bedeutendere Leistung, als ihm nur die — wenn auch immerhin genial nachschaffende — Clavierpartitur von Liszt vorlag. Später wurden in dem Maasse, als Schumann sich selbst untreu ward, auch seine Sympathien für Berlioz geringer. Neben Schumann waren es ferner Männer wie Lobe und Griepenkerl („Ritter Berlioz in Braunschweig"), die mit Begeisterung für Berlioz in die Schranken traten, weiterhin Franz Liszt in dem bereits citirten längeren Aufsatz in der „Neuen Zeitschrift für Musik", Richard Pohl in Artikeln in demselben Blatte und in den „Anregungen", sowie Franz Brendel, der in seiner „Geschichte der Musik" die Berlioz-Frage, was wenigstens die allgemeinen Gesichtspuncte betrifft, wohl zum Abschluss gebracht hat. Praktisch haben für Berlioz gewirkt wiederum Franz Liszt, wie schon erwähnt wurde, durch seine glänzenden Aufführungen in Weimar, die Capellmeister Seifriz s. Z. in Löwenberg, der verstorbene Eduard Stein in Sondershausen, Dr. Stade in Altenburg und Professor Riedel in Leipzig. Die Aufführungen der „Phantastischen Symphonie" unter Stade's und des Requiem unter Riedel's Leitung bei der Tonkünstlerversammlung in Altenburg (1868) werden den Theilnehmern noch unvergesslich sein. Gegenwärtig bereitet, wie d. Bl. bereits meldeten, Prof. Riedel eine Aufführung des Requiem auch für Leipzig vor.

Deutschland rühmt sich seiner das Geistesleben aller Nationalitäten umfassenden Universalität. Wenn es dieselbe freilich nicht immer in dem richtigen Sinne bethätigt hat, so ist sie doch jedenfalls einem Künstler gegenüber wohl angebracht, der, an sich schon bedeutend genug, auch durch die Eigenthümlichkeit seines Wesens mehr als jeder Andere seiner Nationalität in seiner Kunst Deutschland die Hand reicht. Mag man noch so begründete Ausstellungen zu machen haben, soviel ist gewiss, ein Werk von Berlioz hat mehr Anspruch auf Einführung in das Kunstleben, als hunderte von Schablonenwerken, wie sie alljährlich auf den Pro-

grammen unserer Concertinstitute figuriren. Es kommt eben nur darauf an, dass man nicht an unleugbaren Einseitigkeiten pedantisch Anstoss nimmt, die der hochbedeutenden Gesammterscheinung Berlioz' gegenüber wenig ins Gewicht fallen. Man wird dann finden, dass man sich eine künstlerische Bereicherung zuführt, mit welcher das mit in Kauf zu nehmende Mangelhafte in keinem Vergleich steht. **F. St.**

Tagesgeschichte.

Berichte.

Leipzig, 17. Juli. In den letztvergangenen beiden Wochen trat an fünf hintereinanderfolgenden Opernabenden Hr. Nachbaur vom königl. Hoftheater zu München als Gast auf. Die Aufnahme, welche dem berühmten Sänger als Lohengrin, seiner ersten Rolle, wurde, war eine weniger enthusiastische, als man sowohl dem bestehenden Namen des Künstlers als auch seiner Leistung nach hätte erwarten können. Die ritterlich phantastische Haltung des Helden vom Gral, der schwungvolle und hinreissende Vortrag des Abschieds an den Schwan, der Erzählung und vieler pathetischer Stellen waren von so blendendem Eindruck, dass man mit Nachbaur durchaus zufrieden sein konnte. Leider aber hatte sich der Gast einige Intonationsschwankungen zu Schulden kommen lassen. So etwas zu rügen und darauf hin einen Künstler im Ganzen zu verdammen, gilt einer Mehrzahl von Laien, die im Uebrigen durchaus nicht befähigt sind, eine Kunstleistung zu erfassen und zu beurtheilen, überall als ein Stolz, um wie viel mehr aber in Leipzig, wo man der festen Ueberzeugung lebt, mit einem ganz besonderen Musikverständniss begnadet zu sein. Wir haben trotz dieses, aus den ungewohnten akustischen Verhältnissen, einer ungenügenden Anzahl von Proben und anderen localen Gründen leicht erklärbaren Mangels an dieser „Lohengrin"-Aufführung, bei der sich noch Frl. Bosse (Elsa), Frl. Borée (Ortrud), Herr Ress (Heinrich) und namentlich Herr Gura, der vorzüglichste Künstler unseres Opernpersonals, auszeichneten, einen grossen Genuss gehabt durch Herrn Nachbaur, dessen prächtige Stimme durch ihren, lyrischen Schmelz und heroische Kraft vereinigenden Klangcharakter den Wagner'schen Heldenpartien überhaupt eine ganz eigens passende Grundlage bietet. Herrn Nachbaur's gesangliche Fertigkeit ist durchaus tadellos, nur erhält der Ton in seiner Bildung einen geringen nasalen Beiklang, an den man sich jedoch bald gewöhnt; alle Schattirungen stehen dem Künstler mit Leichtigkeit zu Gebote, und in keiner kann man sich dem Zauber des von der Natur liebenswürdig ausgestatteten Organs entziehen. Gleichen Schritt mit der Vorzüglichkeit der natürlichen Gesangsanlagen hält auch die musikalische Bildung, kaum jedoch das allgemein künstlerische Vermögen des Herrn Nachbaur. Diese Beobachtung drängte sich uns bereits im „Lohengrin" auf, durch die übrigen Leistungen des Gastes („Postillon" [2 Mal], „Weisse Dame" und „Meistersinger") fanden wir sie nur bestätigt. Herr Nachbaur trägt seine Farben im Vortrage weniger nach einem für das Ganze entworfenen bestimmten und in allen einzelnen Schritten immer noch erkennbaren Plane auf, vielmehr scheint er in der Regel an erster Stelle auf die möglichst vortheilhafte Wirkung seiner schönen Stimmmittel bedacht, darnach richtet sich die Wahl der Klangarten, darauf reflectirt besonders der Zuschnitt der Schlusscadenzen, die einmal durch ein sammtnes mezza voce, ein andermal durch ein mächtiges forte imponiren müssen, gleichviel ob dies am Orte oder nicht. Das Spieltalent des Herrn Nachbaur ist noch unentwickelt, kaum scheint auch der Gast auf seine Pflege viel zu halten. Daher kommt es, dass Herr Nachbaur da den besten Eindruck hinterlässt, wo die Eigenschaften der darzustellenden Kunstfigur in seiner eignen Persönlichkeit bereits analoge Züge und Neigungen vorfinden. Der muntere, leichtgesinnte Georg Brown in der „Weissen Dame" gelang Herrn Nachbaur am besten, und als Walther von Stolzing in den „Meistersingern" entzückte der Gast an den Stellen, wo seine Bühnenaufgabe direct das Singen forderte, bei dem Werbelied und dem Preislied, mit deren Wiedergabe, ganz wie der Dichtercomponist dies gewünscht hat, Entzücken und Freude an dem heissen, stolzen Sängerblute alle Hörer ergriff. Bei der Durchführung dieser Partie entwickelte Herr Nachbaur auch einzelne charakteristische Züge der darzustellenden Figur in höchst gelungener, eigenartiger und consequenter Weise, so namentlich wurde die Abneigung des durch und durch noblen Walther gegen den Erzphilister Beckmesser von vornherein dem Publicum klar; sehr gewann dadurch die Scene der Freiung. In der genannten Oper unterstützten den Gast hauptsächlich noch Herr Gura (Sachs), Frl. Bosse (Eva und Herr de Marchion aus Dresden, der den drolligen David in ergötzlichster Weise spielte. Die Oper war mangelhaft vorbereitet, was durch die dermaligen Beurlaubungen im Quartett, das Eingreifen des Gastspiels wohl erklärt, jedoch nicht entschuldigt wird. Mit der „Weissen Dame" verliess uns Herr Nachbaur, dessen Leistungen wir wegen der dem Sänger von der Natur geschenkten phänomenalen Reize der Stimme in dankbarem Andenken behalten werden; jetzt ist im Gefolge des lieben Friedens das lächelnde Satyrgesicht des Herrn Offenbach wieder in unsere Kunsthalle eingezogen, und Frau Swoboda-Fischer reizt die gemüthvollen, tiefinnerlichen und Gott weiss was für Germanen zu herzlichem Kichern, natürlich mit Vorbehalt sittlicher Entrüstung in einem Costume, das auf unserer Bühne zu dulden, dem keuschen Kunstsinn unserer dermaligen edlen Musenpflegeschaft alle Ehre macht. —.

München, 4. Juli. Die Ferien des kgl. Hoftheaters haben begonnen, nachdem in den letzten Wochen noch ein buntes Leben auf seiner Bühne geherrscht, indem die zahllosen Proben zu „Rienzi" durch Frau Mallinger's Gastspiel unterbrochen und durch Krankheit des Hrn. Nachbaur verschoben wurden, sodass vor Schluss der Saison all die langen, mühsamen Vorbereitungen nur von zwei Darstellungen dieses Werkes gefolgt waren. Mit ausserstem Pomp und Luxus in Scene gesetzt, gab „Rienzi" vor Allem dem Auge reichen Stoff, doch enthält er so viele musikalische Schönheiten, dass auch das Ohr (abgesehen von dem excentrischen Lärm, der wohl von den Militairtrompeten auf der Bühne übertrieben wurde) seine Erquickung findet. Bei schwüler Sommerhitze ist übrigens ein Genuss, der von sechs Uhr bis eine halbe Stunde vor Mitternacht in geschlossenem Raume währen soll, nicht denkbar; deshalb hätte man auch klüger gethan, die Kürzungen des in Dresden gedruckten Textbuches beizubehalten. Der Eindruck der Oper war auf alle Parteien und Hörer der gleiche: „manches Schöne, aber zu pomphaft". Hr. Nachbaur fühlte sich in silbernem Harnisch auf dem eleganten Schimmel mehr denn je als Heldentenor, und obgleich Adriano Colonna (Frl. Stehle) dem Pferde heftig in die Zügel fuhr und dessen Kopf hin und her zerrte, haranguirte Rienzi in majestätischer Ruhe Rom und die Römer. Frl. Leonoff hatte aus besonderer Gefälligkeit die undankbare Partie der Irene übernommen; Vater Colonna wurde durch Hrn. Kindermann dargestellt. — Das Auftreten von Frau Mallinger als Norma und Gretchen machte das Publicum heiser und die Gärtner reich; jenes durch übergrosses Jubeln und Applaudiren, diese durch Ausverkauf ihrer Flora. Wir besitzen eben zur Zeit keine Sängerin, welche die feine Gesangsschule mit solch genialer Darstellung verbindet; man verschmerzt daher leicht, dass die Mitteltöne etwas angegriffen klingen. Frau Mallinger's Gastspiel wird nach den Ferien fortgesetzt werden. — Vor einigen Tagen feierte der Akademische Gesangverein sein zehnjähriges Stiftungsfest unter Anderem durch eine grosse Soirée im kgl. Odeon, wozu alle geistigen und Standes-Koryphäen der Stadt geladen waren. Die Insignien der jungen Genossenschaft schmückten künstlerisch Treppe und Saal, darin die versammelte schöne Welt einen freundlichen Anblick bot. Unter den vorgetragenen Sangesnummern (theilweise durch das Hoforchester begleitet) traten besonders hervor: Max Bruch's „Frithjof-Scenen", in welchen Frau Diez als Ingeborg Vorzügliches leistete, zwei vortrefflich studirte Chöre von Heurung (dem Dirigenten des Akademischen Gesangvereins), „Heerbannlied" von Rheinberger und „Wohl ist sie schön" von Baron Perfall. — Die königliche Musikschule hat

in zwei Concerten, deren Programme Ihr geschätztes Blatt bereits gebracht, die Fortschritte ihrer Zöglinge in erfreulicher Weise gezeigt, und wir erinnern uns gern an den eminenten Vortrag der chromatischen Phantasie durch Hrn. Bussmeyer, an die vollendete Wiedergabe der Orgeltoccata in Dmoll von Bach durch Hrn. A. Glötzner, an das von Hrn. Giuseppe Buonamici componirte schwungvolle „Pater Noster" (für Sopransolo und Chor) und an die reizende Vorführung des Rheinberger'schen Chorliedes „All meine Gedanken". War uns bei diesen Concerten überdies das gute Gesammtspiel des jungen Orchesters in der Mendelssohn'schen „Hebriden"-Ouverture überraschend, so konnte man sich gestern Abend, da durch das Schüler-Orchester und einige Solosänger genannter Anstalt Ouverturen und einzelne Scenen aus „Figaro" and „Freischütz" (im Costume) im königl. Residenztheater vor geladenen Gästen aufgeführt wurden, wahrhaft erfreuen. Wohl keine Musikschule bietet ihren Schülern eine so herrliche Vorübung für die Bühne, und der erste Versuch, welcher gestern angestrebt wurde, befriedigte in hohem Grade. Die Ouverturen, besonders die zum „Freischütz", wurden von den jungen Leuten mit solch feuriger Lust gespielt, dass das anwesende Publicum in einen wahren Freudensturm ausbrach. Frl. Ottiker als Page und später als Agathe und Frl. Mahler als Susanne und Aennchen machten der Schule volle Ehre und fanden sich mit junger Wärme in ihre Rollen. So gut Hr. Niklitschek durch Hrn. Härtinger im Gesange unterrichtet wurde, so fein seine Coloraturen und so deutlich die Aussprache, so stört doch sein allzusteifes Spiel wesentlich, wie dies schon bei seinem ersten Versuch im Jäger („Nachtlager von Granada") bemerkt wurde. Fräulein Briegleb stand als Gräfin in „Figaro" ihren Colleginnen nach; allerdings kann es für eine Debutantin keine schwierigere Aufgabe geben, als mit dem getragenen, ruhigen „porgi amor" zum ersten Male vor die Lampen zu treten; verursacht doch diese Arie den routinirtesten Sängerinnen stets Herzklopfen. — Mögen die schönen Bestrebungen dieser Kunstanstalt in der edlen Intention ihres königlichen Gründers und Schützers eine gute Zukunft haben, vielleicht erkennt dann die bayrische Kammer, dass die Musikschule gewiss keine geringere Berechtigung hat, vom Staate subventionirt zu sein, als die Akademie der Malerei und so manches andere, der höheren Bildung dienende Institut. M.

Concertumschau.

Boston. Jährliches Benefizconcert des Hrn. Th. Thomas: Jubelouverture von Weber, Festvorspiel von Liszt, Nummern aus „Rienzi" und „Lohengrin", sowie Kaiser-Marsch von Wagner, Adagio und Scherzo aus der 9. Symphonie von Beethoven, Violinconcert in Edur von Paganini (Hr. B. Listemann) etc.

Düsseldorf. Concerte des Instrumental-Musikvereins am 1. und 8. Juli: Dmoll-Symphonie von R. Volkmann, „Lohengrin"-Vorspiel von Wagner, „Friedensfeier"-Festouverture von Reinecke, Ouverturen zu „Fidelio" und No. 1—3 zu „Leonore" von Beethoven. — Concert der HH. Musikdirector Tausch und Violinist L. Auer aus St. Petersburg am 9. Juli: Esdur-Ouverture von J. Tausch, Violinsoli: Concert von M. Bruch, Tarantelle von L. Auer und Air von Bach (Hr. Auer), Concertstück von Weber (Hr. Tausch), Violinsonate Op. 47 von Beethoven.

Halle a. S. Concert des studentischen Gesangvereins „Fridericiana" am 6 Juli: 1) Hmoll-Marsch für Orchester von Schubert-Liszt. 2) Zwei Chorlieder: a) „Alt Heidelberg"; b) „Jung Werner" von J. Rheinberger. 3) Duett (welches?) von G. F. Händel in der Instrumentation von R. Franz. 4) Zwei Volkslieder: a) „O, wann kehrst du zurück", bearbeitet von J. Brambach; b) „Es ist bestimmt in Gottes Rath" von Mendelssohn. 5) „Scenen aus der Frithjof-Sage" von M. Bruch.

Leipzig. Vereinsabende des Tonkünstlervereins am 8. und 15. Juli: Werke für Pianoforte zu 4 Händen von J. Raff („Reisebilder", Op. 160), Fr. Schubert (Sonate in Cmoll, nachgelassenes Werk), G. Jensen (Op. 2) und J. P. Gotthard (Sechs Stücke in Tanzform, Op. 61) vorgetragen von HH. Capellmeister Reinecke und Witte, sowie Streichquartett in Cdur (Manuscript) von S. de Lange, gespielt von HH. Heckmann, Rauchfuss, Pfitzner und Riedel.

Pössneck. 1. Concert des Musikvereins am 13. Juli: „Stabat Mater" von G. B. Pergolese, Streichquartett Op. 18, No. 4 und Terzett, „Euch werde Lohn" aus „Fidelio" von Beethoven, „Liebeslieder" für gemischten Chor und Pianoforte zu vier Händen von J. Brahms.

Sondershausen. 8. Lohconcert: 1) Symphonie in Ddur von Mozart. 2) „Reigen seliger Geister" und „Furientanz" aus „Orpheus" von Gluck. 3) „Pastorale" aus dem Weihnachtsoratorium von Bach. 4) „Oberon"-Ouverture von Weber. 5) Concertstück für Contrabass von E. Stein (Hr. Simon). 6) 4. Symphonie von Beethoven.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Baden-Baden. Hr. Franz Steger ist für die zur Zeit hier gastirende italienische Operngesellschaft des Impresario Pollini engagirt worden. — **Berlin.** Frl. Virginie Gungl, die Tochter des bekannten Tanzcomponisten, welche seit einigen Monaten am Münchener Hoftheater engagirt war, hat von der Berliner Hofoperndirection eine Einladung zu einem auf Engagement abzielenden Gastspiel erhalten. Im Kroll-Theater gastirte am 14. d. M. Frl. Ottilie Kaufmann als Recha in der „Jüdin"; am 15. d. M. debutirte ebenda Hr. Carl Geist vom Stadttheater zu Bremen als George Brown in der „Weissen Dame". Zum nächsten Winter soll — dem Vernehmen nach — für das Kroll-Theater ein ganz neues Opernpersonal zusammengestellt werden. — **Bremen.** Frl. Amann aus Königsberg ist mit 300 Thlr. Monatsgage für das hiesige Stadttheater engagirt worden. — **Danzig.** Für die hiesige Bühne wurde Hr. Capellmeister Kriebel aus Lübeck gewonnen. — **Prag.** Am 9. d. M. wurde die Saison der böhmischen Oper mit Gounod's „Faust" beschlossen. Frl. L. Ricci vom Prinz Humbert-Theater zu Florenz und Hr. Palecek von der Russischen Oper zu St. Petersburg nahmen bei dieser Gelegenheit in den Rollen der Margarethe und des Mephisto Abschied von dem hiesigen Publicum, welches den Leistungen der beiden Gäste verdiente Anerkennung zollte. — **Weimar.** Hr. Bost, der seine sonore Bassstimme unter Anleitung des alten Berliner Gesangmeisters Elsler trefflich geschult hat, ist unter günstigen Bedingungen für zweite Basspartien, der Tenorist Hr Ferenczy hingegen unter contractlicher Pensionszusicherung lebenslänglich an das hiesige Hoftheater engagirt worden. — **Wien.** Die französische Operntruppe des Hrn. Meynadier und die italienische Operngesellschaft des Signor Franchetti setzen ihre Gesammtgastdarstellungen mit Erfolg fort, erstere im Carl-Theater, letztere im Theater an der Wien. Für das Carl-Theater wurde kürzlich Frl. Arnau aus Hamburg engagirt. — **Wiesbaden.** In dem am 14. d. M. stattgehabten zweiten Administrationsconcert wirkten die königl. preuss. Hofopernsängerin Frl. Gross, die Brüsseler Pianistin Frl. Smet und der Tenorist Hr. Schild aus Weimar mit.

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 15. Juli: „Jesu, meine Freude", Motette von J. S. Bach. — b) Nicolaikirche am 16. Juli: „Nicht so ganz wirst meiner du vergessen", von M. Hauptmann. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 2. Juli: 1) „Ich komme vor dein Angesicht", Chor von M. Hauptmann. 2) „Der Herr ist Gott" von Beethoven, für Chor bearbeitet von H. Giehne. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 16. Juli: Chor („Mache dich auf") und Choral („Wachet auf") aus dem Oratorium „Paulus" von Mendelssohn. — b) St. Jacobikirche am 16. Juli: „Herr, unser Herrscher", Chor a capella von A. Mühling. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 16. Juli: 1) Messe in C von Mozart. 2) Graduale von Henneberg. 3) Offertorium („Felix es") von M. Haydn. — b) K. k. Hofpfarr-

kirche zu St. Augustin am 16. Juli: Compositionen von Carl Czerny. — c) Dominicanerkirche am 16. Juli: 1) Missa solemnis in F und 2) „Ave Maria" (Sopransolo, Op. 7) von Bertha Baronin von Bruckenthal. 3) Altsolo, von Cherubini. — d) Pfarrkirche zu Mariahilf am 16. Juli: 1) Vocalmesse von Franz Krenn. 2) Graduale („Ave Maria") von Kempter. 3) Offertorium („O Deus") von Cherubini.

Opernübersicht.

(Vom 8. bis 15. Juli.)

Leipzig. Stadtth.: 8. und 13. Postillon von Lonjumeau; 10. Meistersinger; 14. Weisse Dame. — **Berlin.** Kroll's Th.: 9. und 12. Hugenotten; 15. Figaro's Hochzeit; 11. Martha; 14. Jüdin; 15. Weisse Dame. Réunionth.: 8. Czaar und Zimmermann; 11., 13. und 15. Freischütz. Walhalla-Volksth.: 11. Weisse Dame; 14. Wildschütz. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 8., 9., 10., 11., 12., 13., 14. und 15. Prinzessin von Trebisonde. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 8. Freischütz; 11. Martha. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 9. Fra Diavolo. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 9. Teufels Antheil; 12. Fliegender Holländer. Neustädter Th.: 14. Waffenschmied. Novomestské divadlo: 9. Faust a Markéta. Letni divadlo: 9. und 10. Parizské zelenárky („Mes Dames de la Halle", Offenbach); 11. Princezna Trebizondská. — **Wien.** Carl-Th.: 10. und 11. La vie parisienne; 12., 13. und 14. La canard à trois becs (W. F. Jonas). Theater an der Wien: 8., 10. und 13. Otello ossia il moro di Venizia; 11., 12. und 14. Der Rajah von Mysore (Lecocq); 15. Il Trovatore.

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 28. Besprechung von G. Vierling's Chorcomposition „Wenns Ostern wird am Tiberstrom", Op. 38. — Nachrichten und Notizen.

Echo No. 28. Zur 50jährigen Jubelfeier des „Freischütz". — Kunstnachrichten. — Beilage: Zur musikalischen Novellen-Literatur. — Nachrichten und Notizen.

Musica sacra No. 7. Umschau. — Literarische Notizen. — Musikbeilage: Offertorium in Dom. IV. Quadrag. von L. Ett.

Neue Berliner Musikzeitung No. 28. Recensionen (Compositionen von L. Scherff [Op. 2, 4, 10, 12, 14 und 15, sowie ein Männerchor und die Oper „Die Rose von Bacharach"], L. Bödecker [Op. 1—3], G. Rebling [Op. 17], M. Blumner [Op. 27], F. Möhring [Op. 69] etc.). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 29. Ueber Reinheit der Tonkunst. Von W. Christern. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Urania No. 6. Einige Gedichtproben aus „Haideröslein" von F. A. Muth. — Andante für Orgel von J. A. v. Eyken. — Besprechungen. — Aufführungen. — Vermischtes. — Nekrolog (J. F. A. Mecklenburg). — Personalien.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Hr. Otto Gumprecht, der musikalische Kritiker der „National-Zeitung", veröffentlicht in der „Deutschen Warte" (erstes Juliheft) einen Artikel, „Richard Wagner in Berlin" überschrieben. Da das genannte Journal ausdrücklich betont, es wolle „Essays", nicht gewöhnliche Feuilletonartikel bringen, so hat man ein Recht, sich zu verwundern, dass der angezogene Aufsatz wesentlich nichts enthält, als den äusseren Verlauf der Musikaufführungen, welche gelegentlich der Anwesenheit Wagner's in Berlin stattfanden, nichts also, als was in den Tageblättern, auch von Hrn. Gumprecht in dem seinigen, seiner Zeit mitgetheilt war, und zwar zum Theil noch ausführlicher, als in diesem nachhinkenden Artikel. Dennoch gibt uns derselbe Veranlassung zu einigen Bemerkungen. — Hr. O. G. ist ein tüchtiger Musiker und recht geschickter Feuilletonist. Seine Recensionen in der „National-Zeitung" zeichnen sich, soweit sie das rein musikalische Gebiet betreten, durch eingehendes, sachgemässes Urtheil und Objectivität aus. Aber über das Drama sollte er sich enthalten zu schreiben, da er ja bekanntlich seit seiner frühen Jugend blind ist. Es kann daher gar nicht Wunder nehmen, dass ihm die Wagner'sche Musik ein Greuel ist, da ihm ein wesentlicher Factor zur Aufnahme des musikalischen Dramas fehlt. — Nachdem der Artikel in Rede die Vermuthung ausgesprochen hat, Wagner habe es bei seinen literarischen Arbeiten, besonders bei seiner „berüchtigten Judenbrochure, die einen allgemeinen Schrei des Unwillens hervorrief", geflissentlich auf zornigen Widerspruch abgesehen, um nur von sich reden zu machen, kommt er auf die Ovation, welche der „Verein Berliner Musiker" dem Meister am 30. April brachte, und da müssen wir es denn als perfid bezeichnen, dass Hr. O. G., um die Bedeutung dieser Huldigung wo möglich auf ein Geringes herabzudrücken, diese Musiker-Vereinigung als eine Art Bierfiedler-Gesellschaft hinstellt, indem er sagt, sie verfolge „rein wirthschaftliche Zwecke . . . höhere Gehalte, Kranken- und Sterbekassen und was der nützlichen Dinge mehr sind". Dass der von Hrn. O. G. bei anderen Gelegenheiten über Gebühr gepriesene Professor Stern die Capelle dirigirte, dass es dem Kerne nach dieselbe Capelle war, die als „Berliner Symphoniecapelle" so oft das Lob des Hrn. O. G. erwarb, das scheint er ganz vergessen zu haben; dass sichs um eine schuldige Ehrenbezeugung gegen Wagner handelte, das macht ihn — ungerecht! — Die unbeschränkte Anerkennung W.'s als Dirigent*) hat die Cmoll-Symphonie, wie wir sie damals im Opernhause hörten, Hrn. O. G. abgerungen, aber er sucht das Verdienst des Dirigenten doch wieder ein wenig zu schmälern, indem er die Vorzüglichkeit der Capelle und „die freigebig bemessene Zahl der Proben" hervorhebt. Das ist abermals perfid! Denn denkt nicht jeder Leser, wenn bei einem so grossen Concerte mit so schwieriger, theilweise ganz neuer Musik die Rede ist von „freigebig bemessenen Proben", es seien deren mindestens zehn gewesen! Wie war es in der That? Es fanden nur drei Proben statt, keine über zwei Stunden dauernd! In der ersten wurden die Symphonie und der fürs Orchester wie für den Chor neue Kaiser-Marsch geprobt. In der zweiten kam das „Lohengrin"-Finale und das ganz neue „Walküren"-Fragment vor, in der dritten endlich wurde Einzelnes wiederholt. Also das Gegentheil der O. G.'schen Behauptung entspricht der Wahrheit. „Dass der Componist sich dazu herbeilassen konnte, eine bunte Reihe von Bruchstücken einem Concertprogramme einzuverleiben, ist eine handgreifliche Verleugnung seines mit Anspruch auf Unfehlbarkeit so oft verkündeten ästhetischen Glaubensbekenntnisses. Wie man sieht, trägt er, wenn es in seinem Vortheile zu liegen scheint, kein Bedenken, sein Grunddogma zum Opfer zu bringen". So O. G. Also ein Finale und ein Fragment bilden „eine bunte Reihe". Wie kann doch leidiger Parteieifer so blind und gedankenlos machen! Was das Aufgeben eines Grunddogmas anlangt, so ist, was O. G. darüber sagt, einfach albern; denn er weiss recht gut, dass es W. in Berlin unmöglich war, etwa die ganze „Walküre" aufzuführen, und dieser gab eben so wenig einen Fundamentalgrundsatz daran, wie etwa ein Volkswirthschafter, der da lehrt „Jede Familie muss in ihrem eigenen Gedinge wohnen" und dennoch gemiethete Räume innehat, weil er sein Streben bislang noch nicht verwirklichen konnte. — Wir übergehen andere schiefe und falsche Auslassungen des Artikels, so sehr sie auch eine Zurückweisung herausfordern und heben nur folgende bemerkenswerthe Sätze desselben noch hervor: „Sollte der Titel eines Preussischen General-Musikdirectors wieder aufleben, so wäre in der That sein einzig möglicher Träger Richard Wagner. Die nationale Richtung, die er mit dem doppelten Nachdruck eines unbeugsamen Willens und eines seine Zeitgenossen überragenden Talents vertritt, schlössen jeden anderen Bewerber aus." Aber der Ernennung ständen auch „schwerste Bedenken" entgegen, die nämlich, dass W. „bittern Ernst mit derselben machen und ungleich rücksichtsloser und gewaltsamer schalten würde, als einst Spontini, und Menschen und Dinge um sich her nur nach ihrer Fähigkeit schätzen würde, seinen Zwecken als Mittel zu dienen". — Da gerade von Wagner die Rede ist, so möge wieder einmal darauf hingewiesen sein, wie entschieden noch immer die Berliner Presse in der weit überwiegenden Mehrzahl ihrer Organe gegen ihn Partei nimmt. Fast alle Zeitungen Berlins

*) S. den betr. Abdruck in No. 22. d. Bits.

druckten jüngst einer Collegin die hämische Notiz nach, dass die beabsichtigten Bayreuther Aufführungen auf unüberwindliche Hindernisse gestossen seien; als darauf die „Nordd. Allg. Ztg." den wahren Sachverhalt und den guten Fortgang des Unternehmens darthat, fand sich unseres Wissens keine Zeitung veranlasst, diese richtige Angabe zu übernehmen. — Als dagegen die genannte Zeitung kürzlich mittheilte, die zur Vorstellung im Opernhause bestimmte Operette „Vor Paris" vom Obercapellmeister W. Taubert sei als ungeeignet vom Kaiser bezeichnet und zurückgelegt worden, nachdem die erste Probe schon stattgefunden hatte, da fand diese immerhin interessante Mittheilung, soweit wir sehen konnten, nirgends Aufnahme; denn etwas Ungünstiges über den Herrn Obercapellmeister zu veröffentlichen, ist eben so verpönt, als über Wagner etwas Günstiges zu sagen.

* Das Directorium des Allgemeinen deutschen Musikvereins erlässt nachstehende Bekanntmachung: „Das unterzeichnete Directorium hat nach vorhergegangener Berathung mit den betreffenden musikalischen Persönlichkeiten Magdeburgs sich entschlossen, für dieses Jahr einen Musikertag zu Magdeburg auf Sonnabend den 16., Sonntag den 17. und Montag den 18. September 1871 festzusetzen und hiermit auszuschreiben. Sämmtliche Mitglieder und Freunde des Allgemeinen deutschen Musikvereins werden hiermit zur Betheiligung freundlichst eingeladen und in ihrem eigenen Interesse gebeten, dieselbe baldthunlichst bei dem Vorsitzenden, Prof. Carl Riedel in Leipzig, Lindenstrasse 6, schriftlich anmelden zu wollen. Einladung durch Circular wird diesmal nicht erfolgen, alles Nähere aber s. Z. bekannt gemacht werden."

* Die Freunde und Verehrer Richard Wagner's werden uns gewiss dankbar sein, wenn wir hiermit ihre Aufmerksamkeit auf ein so eben vollendetes, von J. Lindner in München gezeichnetes und gestochenes und in E. H. Schröder's Verlag in Berlin erscheinendes Kupferstich-Portrait des Dichtercomponisten lenken, welches hinsichtlich meisterhafter Ausführung und frappantester Aehnlichkeit seines Gleichen nicht hat und jedem Musikzimmer zu hoher Zierde gereichen wird.

* Das „Echo" schreibt: „Der sehr rührige Verein Berliner Musiker steht in Begriff, ein eigenes Haus zu erwerben, zunächst um seinen Bureaus (Zeitung, Krankenverein, Centralcomité u. s. w.), sowie seiner Börse ein gesichertes Daheim zu geben. Späteren Unternehmungen des Vereins ist es ausdrücklich vorbehalten, daselbst auch einen Concertsaal im grossartigen Stile, sowie Localitäten für eine Musikschule herzustellen."

* Das Orchester in den Concerten des bevorstehenden Beethoven-Festes in Bonn soll möglichst gut zusammengesetzt werden. So nennt man als für dasselbe bereits gewonnen die HH. Straus aus London, v. Königslöw aus Cöln, Bargheer aus Detmold, Engel aus Oldenburg, Uhlrich aus Sondershausen, Fr. Wenigmann aus Aachen, Franz Ries aus London, Violine, F. Hermann aus Leipzig, De Bas aus Brüssel, Weisse aus Dessau, Viola, Fr. Grützmacher aus Dresden, W. Müller aus Frankfurt a. M., Rensburg aus Cöln, Violoncell, Simon aus Sondershausen, Bernier aus Brüssel, Breuer aus Cöln, Contrabass, während für Besetzung der Blasinstrumente 21 Kammermusiker aus Hannover gewonnen worden sind. Der Gesangschor wird circa 400 Stimmen zählen.

* Auf Wunsch der in Baden-Baden weilenden Kaiserin-Königin Augusta veranstaltete die dortige Curhaus-Administration am 14. Juli Nachmittags ein Concert mit ausschliesslich Strauss'schen Tänzen unter des berühmten Componisten, des Hofballmusikdirectors Johann Strauss, eigener Leitung.

* Dem vor einiger Zeit verstorbenen Operncomponisten Balfe soll im Vestibule des Drury-Lane-Theaters zu London eine Statue errichtet werden.

* Am 5. Juli fand die feierliche Enthüllung des Gluck-Denkmals zu Weidenwang in Gegenwart einer grossen Volksmenge statt.

* In der am 12. Juli in Leipzig abgehaltenen ersten Generalversammlung der Deutschen Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten wurden zu Vorstandsmitgliedern beregter Vereinigung die HH. Dr. R. Benedix, Fr. von Flotow und Prof. O. Marbach erwählt; zu Stellvertretern der Genannten wurden die HH. G. Freytag, R. Gottschall und Prof. C. Riedel designirt. — Hier wollen wir gleich nachträglich noch die Zusammensetzung des musikalischen Sachverständigenvereins für das Königreich Sachsen in Gemässheit des Bundesgesetzes betr. das Urheberrecht an Schriftwerken u. s. w. anfügen. Die Wahl ist gefallen auf die HH. Adv. Dr. H. Th. Petschke, Capellmeister C. Reinecke, Concertmeister F. David, A. Dörffel, Adv. Dr. A. E. Wendler und Dr. O. Paul, sowie auf die HH. Prof. E. F. Richter, B. Klemm und Prof. C. Riedel als Stellvertreter der Erstgenannten.

* Die Leipziger Musteraufführungen Mozart'scher Opern tauchen immer noch einmal in den Zeitungen auf. Nach der neuesten Mittheilung sind sie aufgehoben worden, weil „die meisten der dazu gewonnenen Gäste (wenn wir nicht irren, wurden seinerzeit die Damen Frl. Brandt aus Berlin und Frau Lederer-Ubrich aus Darmstadt, sowie die HH. Behrens aus Berlin, Degele aus Dresden und Lederer aus Darmstadt genannt) Krankheitsatteste einsenden und wegen Badecuren ihre Mitwirkung zurückzogen." — Die Direction in Rede stehender Bühne macht sich einstweilen das für die Casse lohnendere Vergnügen, unter Mitwirkung des Hrn. Albin Swoboda und der Frau Friederike Fischer aus Wien eine Reihe Offenbach'scher Werke mustergiltig zu insceniren. So rettet sie sich wenigstens dem genialen Offenbach gegenüber das Verdienst an „Musteraufführungen". Armer Mozart, glücklicher Offenbach!

* In einer am 11. Juli abgehaltenen Generalversammlung des Breslauer Theater-Actienvereins soll nach heftiger Debatte der Wiederaufbau des Stadttheaters zu Breslau mit bedeutender Stimmenmehrheit beschlossen worden sein. Von anderer Seite wird dagegen berichtet, dass die Actionäre den Aufbau des Stadttheaters nicht mehr übernehmen würden, sondern dass das Theater ganz in den Besitz der Stadt übergegangen sei und von dieser auch wieder hergestellt werden würde. — Director Hock erbaut in der Graf Henckel'schen Reitbahn ein Interimstheater, welches Anfangs der Wintersaison eröffnet werden soll.

* Die von uns gleich bezweifelte, sogar von Berliner Musikzeitungen gebrachte Nachricht vom Engagement der Fr. Mallinger an die Münchener Hofoper bestätigt sich nicht. Gleiches gilt von der in vielen deutschen Zeitungen (auch in der letzten Nummer dieses Blattes) enthaltenen Notiz, dass Hr. Th. Formes ein Engagement an der königl. Oper zu Berlin angenommen habe; der Sänger dementirt diese Nachricht in einer Zuschrift an das „Berl. Fr.-Bl." mit dem Bemerken, dass er zur Zeit noch keinen festen Contract mit der Hofopernintendanz abgeschlossen habe.

* Die herzogl. Coburg-Gotha'sche Hofoper gibt gegenwärtig im königl. Theater zu Bayreuth eine Reihe von Gesammtgastdarstellungen.

* Ein Theil des Berliner Domchors concertirt zur Zeit in den Rheinlanden.

* Der k. k. Hofopernsänger Hr. Rokitansky gedenkt sich von dem Bühnenleben zurückzuziehen und eine Gesangschule in Wien zu gründen.

* In New-York hat sich vor Kurzem wieder ein junger, talentvoller deutscher Künstler ansässig gemacht, der Pianist und Componist Hr. Alfred Richter, Sohn des verdienstlichen Cantors und Prof. E. F. Richter in Leipzig. Die amerikanische Riesenstadt kann sich jedenfalls zu diesem Umstand gratuliren, da der Betreffende — ein früherer Schüler des Leipziger Conservatoriums und in seiner musikalischen Befähigung sowohl nach producirender wie reproducirender Seite gelegentlich verschiedener öffentlicher Prüfungen an jenem Institut von der musikalischen Presse seinerzeit vollständig gewürdigt — mit seinem Talent auch einen guten Musik erspriesslichen energischen Willen verbindet. — In New-York dürfte gegenwärtig auch der in diesen Blättern des

Oefteren erwähnte, auf der Hochzeitsreise begriffene norwegische Componist J. S. Svendsen weilen. Wir würden es wirklich bedauern, wenn Amerika diesen ganz besonders auch als Dirigent so befähigten Tonkünstler an sich zu fesseln und unserem deutschen Musikleben zu entziehen wüsste.

* Nach einer Mittheilung der „G.-Ztg." sind zwischen den Mitgliedern der Berliner Symphoniecapelle und ihrem Dirigenten, Prof. Stern, Misshelligkeiten ausgebrochen, die den Rücktritt des Letzteren zur Folge hatten. Ein Nachfolger Prof. Stern's soll bereits in Aussicht genommen worden sein.

* Der Director des Agramer Musikvereins, J. v. Zaytz, ist gegenwärtig mit der Composition einer grösseren Oper beschäftigt.

* In Leipzig eröffnet der Tenorist Hr. Jos. Lederer aus Darmstadt, dem ein günstiger Ruf vorausgeht, ein längeres Gastspiel im dasigen Stadttheater und wird zu manchem interessanten Vergleich mit dem diese Stadt eben verlassen habenden Hrn. Nachbaur aus München Anlass geben.

* Hr. S. de Lange aus Rotterdam, der als ein ganz vorzüglicher Orgelspieler gerühmt wird, concertirte kürzlich in der Schweiz und wird in den nächsten Wochen auch in einigen deutschen Städten Proben seiner Künstlerschaft geben.

Auszeichnung. Der Herzog von Anhalt hat dem Seminarmusiklehrer Hrn. L. Kindscher in Cöthen die goldene Verdienstmedaille verliehen.

Gestorben. Am 14. Juli starb in Wien der in weiteren Kreisen vortheilhaft bekannte Domcapellmeister Moritz Pfeifer aus Temesvar. — In Coblenz verschied am 29. Juni der als Kirchencomponist auch nach aussen hin bekannt gewordene Martin Schons. — Am 15. Juli starb der Hofgeigenmacher Anton Hofmann in Wien. — Carl Tausig, dessen Krankheitszustand wir in letzter Nummer noch als der Besserung zugehend bezeichnen konnten, ist nun dem Tode doch noch erlegen. Mit Beginn dieser Woche ganz unerwartet eine bedenkliche Wendung nehmend, machte die Krankheit schon am 17. früh 1/23 Uhr dem Leben des vortrefflichen Künstlers und Menschen ein Ende. Die irdischen Reste des Entschlafenen gingen am 18. nach Berlin ab, wo sie am 20. unter grosser Theilnahme beerdigt wurden. — Die Kunstwelt hat in Tausig einen der ersten Repräsentanten der Virtuosität verloren. Diese hatte in ihm eine zur Zeit noch nicht übertroffene Höhe erreicht. Mit einer eminenten technischen Leistungsfähigkeit verband er nie fehlende Sicherheit und vollendete plastische Klarheit; hierzu gesellte sich eine seltene Schärfe der Zeichnung und eine Objectivität der Auffassung, welche sich in den verschiedensten Stilarten heimisch erwies. Als Componist ist Tausig nur in sehr geringem Umfange thätig gewesen; doch geht durch seine Bearbeitungen ein frischer schöpferischer Hauch. Treffend sagt das „Leipziger Tageblatt": „Enthusiastisch schlug sein warmes Herz Allem entgegen, was schön in unserer Kunst ist; wohl alles Werthvolle von Bach bis auf Liszt spielte er auswendig, jeden Componisten hatte er mit dem ihm eignen Feuereifer in sich aufgenommen. Und wenn wir so schon Unersetzliches mit Tausig zu Grabe tragen, so müssen wir noch mehr klagen, dass noch grössere Erwartungen zu Grunde gegangen sind. Die colossale Energie, die mit rastlosem Streben seine grossen geistigen Anlagen zu einer jetzt schon einzigen Höhe der Leistungsfähigkeit entwickelt hatte, liess noch mehr von ihm hoffen. Die dem Verstorbenen eigene schöne Vereinigung von heissblütiger Hingabe an das Kunstwerk und von schneller Urtheilenden oft als Kühle geschmähter besonnener Erwägung führte ihn Schritt für Schritt während seiner ruhmvollen Wirksamkeit vom staunenswerthesten Virtuosen zur echten Künstlerhöhe. Nun aber hat der rasche Tod, der ihn nach kurzer Krankheit, die ihn in unserer Stadt ergriff, wohin er seinen väterlichen Freund Liszt zu begrüssen geeilt war, ereilte, seinen Plänen ein Ende gemacht und unsere Hoffnungen gezwungen, den Platz einer wehmüthig dankbaren Erinnerung zu räumen".

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: Ludwig Scherff, Vierstimmige Chorlieder, Op. 2 und 4, „Die Lieder der Verliebten", 12 Wechselgesänge für Sopran und Bariton, Op. 12, „Die Lieder jung Werner's" und „Die Lieder Margaretha's" (von J. V. Scheffel) für eine Singstimme mit Pianoforte, Op. 14 und 15, Ouverture und einzelne Nummern aus der romantischen Oper „Die Rose von Bacharach". — Mit einer eben erschienenen, splendid ausgestatteten Partitur von Weber's „Freischütz" hat die „Edition Peters" ihren Katalog bereichert, wie durch die billige Preisnormirung von nur 2 Thalern der Musikalienbibliothek auch des unbemittelten Musikers die Anschaffung sehr erleichtert.

Kritischer Anhang.

Carl Rundnagel. 24 Orgelstücke in zwei Heften zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste. Cassel, Luckhardt. Preis à Heft 15 Sgr.

Die vorliegenden Hefte sind von einem Organisten von Fach geschrieben, der es verstanden hat, Präludien im homophonen und polyphonen Stile zu liefern, wie sie sich selten praktischer finden. Die Motive sind theils Choralmelodien entnommen, theils selbständig erfunden, natürlich und abgerundet; die Ausarbeitung ist geschickt und formell, wie sich auch in der ganzen Anlage Symmetrie und Logik der Verhältnisse bekundet. Die Ausführung ist mittelschwer, und können diese Hefte Organisten zum gottesdienstlichen Gebrauch bestens empfohlen werden.

A. B.

Josef Seiler. „Laudate Dominum!" Sammlung lateinischer Kirchengesänge für Männerstimmen, von den vorzüglichsten Componisten. Zweite Lieferung. Paderborn, 1871. Verlag von Ferd. Schöningh.

Auch dieses Heft bietet in seiner Auswahl gleich dem ersten von uns in No. 31 des vorigen Jahrganges des „M. W." besprochenen grösstentheils werthvolle Gesangwerke. Die Reihenfolge der auf 38 Seiten vertheilten 21 Compositionen enthält 12 hier zum ersten Male im Druck erscheinende Chöre und ist folgende: „Agimus tibi" (vierstimmig) von Orlandus Lassus; „Domine ad adjuvandum" (dreistimmig, aus der „Musica sacra" von Fr. Commer) von Domenico Gallo; „Laudate Dominum" (vierstimmig) von Ottavio Pittoni; „Magnificat III toni" von Fr. Witt; „Parvulus nobis nascitur" (vierstimmig, aus den zu Mainz 1711 erschienenen „Sirenes"); Chöre zur „Passion nach Johannes" (vierstimmig) von Abbé J. L. Bella; „Vexilla Regis prodeunt" (vierstimmig) von Joannes Steuerlin; „O crux ave" (dreistimmig) von J. Steuerlin; „Egredimini" (dreistimmig) von Dom. Gallo; „Verbum caro" (vierstimmig) von Orl. Lassus; „Lauda Sion" (vierstimmige Choralweise); „O esca viatorum" (vierstimmig) von Mich. Haydn (der lateinische Text des ursprünglich über deutsche Worte für gemischten Chor componirten Gesangstückes geschickt untergelegt); „Ave verum corpus" (vierstimmig) von Bernard Kalthoff; „Ave Marie" (vierstimmig) von C. G. Reissiger; „Salve Regina coelorum" (vierstimmige Bearbeitung einer kirchlichen Volksweise); „Ave maris stella" (vierstimmige Bearbeitung einer Melodie aus Loretto); „Inter vestibulum et altare" (vierstimmig) von Giacomo Perti; „In te Confessor" (vierstimmig) von G. Baini; „Absolve Domine" (vierstimmig) von Fr. Koenen; „Requiem aeternam" (dreistimmig) von Abt Vogler; „Honor Deo et gloria" (dreistimmige Bearbeitung des Chorals der protestantischen Kirche „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut" oder „Es ist das Heil uns kommen her") von Chr. Friedr. Fasch. Wie der Herr Herausgeber in der Vorrede bemerkt, sind in dieser Lieferung „die freigebildeten — d. h. nicht auf Motiven des Chorals beruhenden — Compositionen seltener und mit noch strengerer Auswahl vorgeführt, als die einfacher oder künstlicher geformten Choralsätze", was gewiss dankend anzuerkennen ist, da letztere ja doch für den kirchlichen Gebrauch entschieden den Vorzug verdienen. —

Obgleich Einfachheit und Natürlichkeit in der Wahl der Harmoniefolgen gerade bei Musikwerken für den kirchlichen Gebrauch ganz gerechtfertigt sind, wird ein Uebermaass dieser Einfachheit doch auch bei dergleichen Compositionen, wie bei allen übrigen Monotonie erzeugen und gewiss nicht geeignet sein, den Geist zur Andacht oder zu frohem Jubel zu stimmen. Als ein solches Werk müssen wir das „Magnificat III toni" von Fr. Witt betrachten, welches durch grössere Abwechselung in den Harmonien und zu gleicher Zeit durch theilweise lebendigere Stimmenführung sicherlich gewonnen haben würde (?), weshalb wir die Chöre zur Johannes-Passion von Abbé J. Bella entschieden gen. Werke vorziehen, obgleich auch diese den Gesetzen der Einfachheit gemäss gedacht sind (Eines kleinen Druckfehlers auf Pag. 34, Zeile 1, Takt 2, sei hier erwähnt, wo im Tenor I das h nicht ganze, sondern halbe Note sein muss.) — Schliesslich sei auch diese Lieferung den betreffenden Kirchenchören bestens empfohlen. 9.

C. Reinecke. „Der Mutter Gebet". Ballade von Alberti. Als Melodram mit Begleitung des Pianoforte componirt, Op. 111. Leipzig, Th. Lissner.

Noch eine kleine, aber gefällige patriotische Gabe, „Der Mutter Gebet", welches den im Felde stehenden Sohn vor Gefangenschaft, Verwundung und Tod bewahrt. Die Musik begleitet den Ideengang im Einzelnen illustrirend mit charakteristischen, melodiösen, wie figurativen Gängen und Wendungen; der Charakter der Ballade, wie noch mehr die vorzugsweise äusserlich decorative Tendenz der Begleitung liessen natürlich ein thematisches Gefüge nicht anbringen. Die ästhetische Bedeutung des Melodrams wird wohl darauf zu beschränken sein, dass dasselbe in den bewegten Gang eines dramatischen Ganzen vorübergehend eingreife, um den in einzelnen lyrischen Höhepuncten hervortretenden subjectiven Empfindungsgehalt zu stützen und herauszuheben; als selbständige Kunstgattung wird dasselbe zunächst an dem unerfüllten Drange der declamirenden Stimme scheitern, in den Sington zu verfallen. Die elementar-klingende Begleitung wirkt sympathisch anregend auf den Sprechton und nöthigt ihn unwillkürlich, den nur allgemein nach Höhe und Tiefe modulirten Sprachtonfall zur Bestimmtheit der musikalischen Tonhöhe zu verdichten, den Sprachlaut zum Klange zu vertiefen. Umgekehrt aber nöthigt die musikalisch-melodische Behandlung der Stimme auch zu entsprechender fester Zeichnung der formellen Anlage, ein Moment, welches wenig oder gar nicht in Berücksichtigung kommt, wo die Musik blos eine äusserlich decorative Rolle zu spielen berufen ist. A. M.

H. Schläger. Becherlied für Männerchor mit Piano, Op. 28. Wien, Gotthard.

Die hinzutretende selbständige Begleitung ermöglicht eine abwechselungsvolle und freiere Vertheilung der einzelnen Stimmen, welche diese Composition über die leider nur zu gesegnete Gattung des Trinkliedes für Männerchor erhebt. Der musikalische Gehalt würde noch mehr hervortreten, wenn auch die Führung der Stimmen im Einzelnen, zumal in rhythmischer Beziehung, selbständiger und melodisch bedeutsamer gehalten wäre; in dieser Beziehung aber kommen wir aus der parademässigen Bewegung der viergliedrig geschlossenen Colonne nur selten heraus. Die Begleitung des Pianoforte dürfte wohl dem Chor gegenüber zu matt wirken; zumal am Schluss nimmt sie ganz unzweifelhaft einen orchestralen Charakter an. A. M.

Briefkasten. *F.* in *St.* Die von Ihnen erwähnte Stelle hat bereits in No. 17, S. 258, ihre Erledigung gefunden. — *Anon.* in *M.* Herzlichen Gruss, nächstens mehr. — *E. C.* in *K.* Den Schülern von Conservatorien wird bez. des Militairdienstes nicht der Vortheil, welchen die Besucher von Universitäten in dieser Beziehung geniessen. Wer würde dann aber auch den bequemen Ausweg unbenutzt lassen! — *Abonnent F. W.* (?) in *W.* Um Controle üben zu können, müssen wir Sie hinsichtlich der beabsichtigten Completirung des vor. Jahrganges unseres Blts. um directen Bezug bitten. Die Kosten würden 1 Thlr. 22½ Ngr. für Sie betragen. — *M. B.* in *G.* Rheinberger's Duo für zwei Claviere verbietet wegen seines Verlagsortes ein Urtheil an dieser Stelle. Das Beste ist deshalb, wenn Sie sich Gelegenheit zur eigenen Einsicht in dasselbe verschaffen. — *N. C.* in *L.* Wir können Ihnen auf Grund vorliegenden Kataloges die hiesige Thümmler'sche Leihanstalt für arrangirte Orchestermusik nur empfehlen, da sie alle billigen Wünsche zu befriedigen im Stande ist.

Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 28. Juli 1871.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr

[Nr. 31.

Beiträge zur Erkenntniss von Richard Wagner's Kunstschaffen.

II. Das Vorspiel der „Meistersinger".
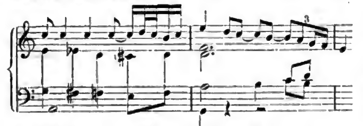
Von **Heinrich Porges.**

(Schluss.)

Ueberblicken wir noch einmal den bisherigen Entwickelungsgang des Stückes. — Dem blinden Drange des nur auf Genuss gerichteten Lebenstriebes, welcher im Anfange gebändigt erschien unter der Herrschaft des bewussten Geistes, trat das Ideal in seiner Reinheit gegenüber, wie es sich nur dem Auge des Denkers offenbart. (Wendung nach G dur.) Beide Mal ist also das Ideal etwas noch nicht Realisirtes, sondern blos im Geiste vorhanden. Zuerst machte es sich der lebendigen Erscheinung gegenüber als Maass und Regel geltend, was eben einen gewissen Zwang erzeugt und das Gefühl der Disharmonie hervorruft. Diese Disharmonie wird dann aufgeboben, jedoch in einseitiger Weise. Das Ideal berührt uns unmittelbar, erscheint aber als etwas rein Innerliches; das individuelle Lebensgefühl tritt fast ganz zurück, es äussert sich gleichsam nur als ein ruhiges Wogen des Gemüthes, das in andächtiger Selbstbetrachtung ganz in sich verloren ist. In dem zweiten Cdur-Thema (in welchem der Tondichter auf so charakteristische Weise den Typus des Chorals mit dem des Marsches zu vereinigen wusste, was vorzugsweise durch den gleichen Rhythmus und durch die bei jedem Tone der Melodie wechselnde Harmonie erzielt wird) herrscht ein volles Gleichgewicht zwischen der Besonnenheit des Geistes und dem Lebenstriebe. Auch hier äussert sich die Wendung des Individuums zum Allgemeinen in einer Modulation nach G dur. Dieses Ideal ist aber hier nicht etwas blos Innerliches, sondern die menschliche Gattung, die Gesammtheit der Menschen ist es, in der der einzelne Mensch aufzugehen sich sehnt. Wenn sich früher „die Liebe Gottes" in uns regte, so ist es jetzt „die Menschenliebe", die aus ihr entsprossen, die uns zu höchster Begeisterung entzückt und mit tiefer Befriedigung erfüllt. Wie jeder nach aussen gerichtete Drang kehrt der Strom des erregten Gefühles in sich selbst (und damit zugleich in die Haupttonart C dur) zurück und führt eben dadurch die freudige Selbstvernichtung herbei. Die Selbstsucht wird an ihrer Wurzel zerstört und hieraus entspringt das aus Wonne- und Wehgefühl gemischte Entzücken, das uns durchdringt.

Jetzt wäre, streng genommen, der Entwickelungsgang des ganzen Stückes beschlossen; denn der Gegensatz des Individuellen und des Idealen, des besonderen Menschen und der Gattung ist aufgehoben, und es wäre nur noch die Wiederkehr des ersten Themas in einer von den ihm früher anhaftenden Schranken befreiten Form nöthig, um das Ganze zu befriedigendem Abschlusse zu bringen. Wenn der Tondichter dies gethan hätte, so würde er zwar ein in sich geschlossenes Ganze geschaffen haben, in dem aber das Wesen der Welt nur in einseitiger Weise zur Geltung gekommen wäre. Denn bisher stand der vorwiegend vom Bewusstsein geleitete, besonnene Mensch vor uns, der die Schranken, die ihm eben durch den blossen Verstand gesetzt sind, überwindet und dadurch eine Harmonie des Ideals und des Lebensgefühls in sich erzeugt. Eben durch das Streben nach diesem Ideale wurde unser ganzes Wesen mächtig erregt, und die innersten Tiefen des Herzens sind dadurch erschüttert worden

und erbeben in heiliger Gluth. Wir sind mit hellsehendem Auge hingedrungen zu dem Quell, aus dem alles Lebensgefühl seine Nahrung schöpft, und dieser ist: der unbewusste und unwillkürliche Liebesdrang des Menschen. Es ist jetzt wiederum der individuelle Mensch, den wir vor uns sehen, aber nicht wie im Anfange seine Gefühle beherrschend, ja sie fast unterdrückend, sondern von ihnen getrieben. Aus der freudigen Selbstvernichtung, in der Wonne und Weh sich durchdrungen, ist dieser neue jugendliche Mensch erstanden, aus dessen Brust jetzt sehnsüchtiger Liebesruf hervorbricht.



Während früher der mit Bewusstsein nach dem Ideale strebende Mensch vor uns stand, so treten jetzt die unbewusst wirkenden Triebe der menschlichen Natur in den Vordergrund. Aber auch sie sind auf ein Ideal gerichtet; dieses ist aber nun etwas mit dem Gefühle Ergriffenes, etwas unmittelbar Erlebtes, während es sich früher vorwiegend im Geiste kundgegeben hatte. Der einzelne Mensch ist von dem Drange erfüllt, durch Hingebung seiner ganzen Persönlichkeit die höchste Seligkeit zu erlangen. Was aber diese für das Gefühl des Menschen ist, das ist die Schönheit für seine äussere Erscheinung. Darum vermag nur der von unwillkürlichem, seligem Liebesdrange erfüllte Mensch das Schöne wirklich zu schaffen. Umgekehrt ist es wiederum die Schönheit, welche durch ihren Zauber im Herzen des Menschen die Liebe wachruft. Hierauf beruht die verklärende Kraft, die der wahrhaften Liebe, in der Geist und Gemüth einig gehen, zu eigen ist. Der Mensch glaubt da am Ziele seines Wollens angelangt zu sein, und der Gegensatz seines geistigen und sinnlichen Wesens scheint ihm ganz aufgehoben. Dies ist der Lebenszustand, den der Tondichter in der wunderbaren E dur-Melodie gestaltet hat.
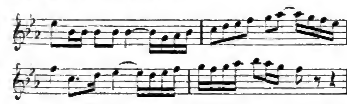


Die hohe Stufe der vollendetsten Meisterschaft, zu der Wagner in seinem Schaffen gelangt ist, zeigt sich auch besonders in der Art und Weise, wie er die feinsten und verborgensten Uebergänge verschiedener Seelenstimmungen in prägnantester Form künstlerisch gestaltet. Ein Beispiel hierfür ist eben der leidenschaftlich erregte Zwischensatz, welcher die Ueberleitung zu der E dur-Melodie bildete. Die freudige Selbstvernichtung, zu der der aufs Höchste gesteigerte Trieb des Individuums zum Aufgehen in die Gattung geführt hatte, wird jetzt als tiefes Leiden empfunden, das sich bis zum leidenschaftlichsten Drange steigert. Es ist das Charakteristische dieser psychologischen Wandlung, dass an die Stelle des bewussten und vom Willen geleiteten Strebens nach dem Ideale die unbewusste und unwillkürliche Sehnsucht darnach tritt. Diesem sehnsüchtigen Drange entschleiert sich auch das Ideal in seiner lichtesten Gestalt (wunderbar schön in der Wendung nach H dur ausgedrückt), und jetzt wird gleichsam das erlösende Wort der Liebe gesprochen. Die darauf folgende E dur-Melodie (welche Wagner in seiner Schrift „Ueber das Dirigiren“ so schön als eine heimlich geflüsterte Liebeserklärung charakterisirt) ist von einer stillen Seligkeit erfüllt, die als Rückwirkung des uns im Momente des Liebesgeständnisses erfüllenden Entzückens in unserem Herzen erweckt wurde. Die Welt scheint uns wie von einem milden, sonnigen Glanz umflossen zu sein, und für einen Moment ist in unser Gemüth Ruhe und Stille eingekehrt. Doch von neuem erwacht ein leidenschaftlicher, von der Sehnsucht erfüllter Drang, die Seligkeit, welche in der stillen Heimlichkeit des Herzens empfunden worden, mit allen Sinnen zu geniessen. Hierdurch wird die Harmonie der Persönlichkeit gestört, und der Mensch ist gleichsam zum Objecte der ihn erfüllenden Gefühle geworden. Denn das ist eben das Wesen jeder Leidenschaft, dass wir bei ihr die Empfindung haben, von einer Kraft getrieben zu werden, die unserem Geiste die Besonnenheit und die Herrschaft raubt. Deshalb muss auch ihr schrankenloses Walten nothwendig zum tragischen Ausgange führen.

Zu einem solchen würde es auch hier kommen müssen, wenn nicht im entscheidenden Momente ein fremdes Element dazwischentreten und dem Walten der Leidenschaft Halt gebieten würde. An der Stelle, wo sich ihr Drängen aufs Höchste gesteigert, kehrt auch in den Mittelstimmen das Motiv wieder, welches wir als den musikalischen Ausdruck einer freudigen Selbstvernichtung kennen gelernt haben. So führte der unbewusste Liebesdrang zu demselben Ziele, zu dem das vom Bewusstsein geleitete Gefühl gelangt war, aber jetzt überwiegt ein dämonisch-ungestümes Element, welches gerade deshalb, weil es aus der höchsten Steigerung des Lebensgefühls hervorgegangen ist, dieses an seiner Wurzel zerstören würde.

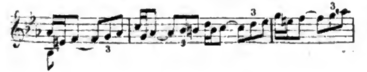
Was ist nun die Ursache, dass hier der leidenschaftliche Drang sein Ziel nicht erreicht, aber eben deshalb auch der tragische Untergang des davon erfüllten Menschen nicht eintritt? Könnte man nicht an eine Willkür des Künstlers denken, der demselben plötzlich hindernd in den Weg tritt? Es würde dies wenig zu der immer so festbegründeten Gesetzmässigkeit stimmen, die wir durchgehends in den Werken unseres Meisters walten sehen. Doch ist die Beantwortung dieser Frage keine leichte, und es scheint für den ersten Moment schwierig, die Berechtigung des Künstlers, aus der fast tragisch angespannten Stimmung in eine humoristische überzuspringen, auch theoretisch zu begründen.

Wir brauchen aber, um die richtige Lösung zu finden, uns nur die Grundidee des ganzen Werkes zu

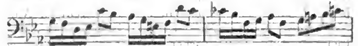
vergegenwärtigen. Als solche kann man wohl in Kürze die Versöhnung des mit bewusstem Wollen dem Ideale zustrebenden Menschen mit dem vom unwillkürlichen Lebenstriebe erfüllten bezeichnen. Aus dem Widerstreite dieser beiden Factoren entsteht die ganze Entwickelung des Dramas und ebenso die des musikalischen Vorspiels. In diesem stehen wir nun gerade auf dem Puncte, wo der vom unwillkürlichen Liebesdrange erfüllte Mensch entschieden das Uebergewicht erlangt hat und, sich selbst überlassen, einem tragischen Untergange zuschreiten würde. Dies würde aber der Grundidee des Werkes, dessen Charaktermittelpunct der seine Leidenschaften mit Bewusstsein beherrschende Mensch bildet, widersprechen. Wir sehen also hier das blinde Walten des Gefühls im Kampfe mit der Besonnenheit des Geistes. Und die letztere macht auch das ihr zukommende Uebergewicht geltend, tritt aber nicht in der ursprünglichen Form eines wuchtigen Ernstes, sondern, wie Wagner es (in der bereits erwähnten Schrift „Ueber das Dirigiren") bezeichnet, als eine Art Scherzo auf, und das humoristische Element, das schon bei seinem ersten Auftreten in dem Thema liegt, kommt jetzt vollständig zu Tage. So vollzieht sich der plötzliche Umschlag aus der tragischen in eine humoristische Stimmung dadurch, dass gleichsam die Hauptperson (das erste Thema) den Nebenpersonen (der Liebes-Melodie) in den Weg tritt und ihnen gegenüber seine Ueberlegenheit geltend macht.



In diesem Es dur-Thema, das fast durchaus eine Wiederholung des Hauptsatzes in Cdur, nur in der Verkleinerung, bildet, hat der Tondichter in unübertrefflicher Weise ein Bild des Spiessbürgers verkörpert, wie sich dieses in dem unbefangenen und kindlichen Gemüthe der Jugend reflectirt. Eben hierdurch macht sich das humoristische Element jetzt in so drastischer Weise geltend, indem das vergebliche Streben nach einer ernsten und würdigen Haltung mit der Grundstimmung einer übermüthigen Fröhlichkeit den schärfsten Contrast bildet. Speciell musikalisch zeigt sich dieser Contrast in der Disharmonie des melodischen und figurativen, oder, was dasselbe ist, des freien und des strengen Stiles. Als Zwischensatz tritt das leidenschaftliche Liebes-Motiv wieder auf, und zwar in eigenthümlicher Gestalt; wie mühsam windet es sich durch das es umgebende Gedränge, und nur verstohlen kann es sich seiner Seufzer entladen.



Dies verleiht ihm einen ängstlich-gepressten Charakter. Bei der zweiten Wiederkehr steigert sich dieser Seufzer bis zum schmerzlich-klagevollen Rufe, und wie durch diesen Laut der unwillkürlich sich äussernden, unverfälschten Natur wachgerufen, vernehmen wir jetzt gleichzeitig mit dem ersten Hauptthema ein neues Motiv, in welchem wir den freien, durch keine abstracte Regel gehemmten Ausdruck eines gutmüthigen Spottes erkennen.



Es ist dies dasselbe Motiv, dem im dritten Acte die Worte: „Scheint mir nicht der Rechte" zu Grunde liegen. In diesem neuen Motive hat der Tondichter in meisterhafter Weise einen ganz bestimmten Charakterzug des Volkes zu gestalten gewusst. Das Volk erscheint nämlich immer als der Repräsentant des unwillkürlichen Lebenstriebes; es bildet einen Verein von Menschen, die gleichsam das richtige Maass für das Ideal in sich tragen, ohne aber selbst ein solches zu verwirklichen. Mit einem Worte: das Volk übt praktische Kritik an jedem, der mit dem Anspruche auftritt, irgend etwas Ideales repräsentiren zu wollen. So entsteht durch das gleichzeitige Auftreten des eben charakterisirten Motivs eines gutmüthigen Spottes, der sich mit fröhlichem Uebermuthe äussert, und des anderen, das eine Carricatur des „Meistersinger"-Themas darstellt, zwischen beiden ein dramatisch erregter Kampf, der schliesslich eine allgemeine Verwirrung erzeugt. Diese Steigerung des blossen Lebensgefühles führt nothwendig an die Grenze der Kunst, das heisst: die bestimmte plastische Gestalt tritt in den Hintergrund, und das blos elementare Empfinden erhält das Uebergewicht. Zuletzt ertönt durch das ganze Gewirre hindurch mit schneidender Kraft das sehnsüchtige Liebes-Motiv, und dieser Moment bildet den Wendepunct des Tonstückes.

Gerade durch das Uebergewicht, welches das blosse, bis hieher in steter dynamischer Steigerung begriffen gewesene Lebensgefühl über die Besonnenheit des Geistes erlangt hat, wird dieser dazu angetrieben, seine Ueberlegung geltend zu machen und Ordnung in das hereingebrochene Chaos zu schaffen. Mit dem energischen Eintritte des ersten „Meistersinger"-Themas auf dem Orgelpuncte G, begleitet von jauchzenden Gängen der Violinen findet die letzte und entscheidende Rückwendung in die Haupttonart Cdur statt, die wir jetzt bis zum Schlusse nicht mehr verlassen. Durch das mächtig gesteigerte Lebensgefühl, das sich in die früheren Themen und Melodien ergiesst, werden diese von allen ihnen anhaftenden Schranken befreit. Alles, was früher, sei es durch das Uebergewicht des bewussten Wollens angespannt, oder durch das Vorwalten eines leidenschaftlichen Dranges unruhig war, nimmt jetzt den Charakter des in sich Befriedigten und Beruhigten an. Die Themen treten nun weniger mit dem Schwergewichte des Erlebnisses auf, sondern erscheinen mehr in

objectiver Gestalt und erfreuen uns vorwiegend durch die Harmonie und Schönheit ihrer Form. So vollzieht sich auch hier das grosse Gesetz, auf dem alle Kunst beruht: das Gesetz der Ueberwindung des Stoffes durch die Form.

Wir sind jetzt auf dem Puncte angelangt, wo die Grundidee des Stückes: die Versöhnung des mit Bewusstsein das Ideal erstrebenden Menschen mit dem, der vom unbewussten Drange darnach erfüllt ist, unmittelbar in der sinnlichen Erscheinung selbst hervortritt. Symbolisch ist diese Versöhnung in dem gleichzeitigen Auftreten des ersten „Meistersinger"-Themas mit dem Liebesgesange ausgesprochen. Diese beiden Themen ergänzen sich in so harmonischer Weise, dass man fast glauben könnte, der Tondichter habe von vornherein ihren ganzen Bau mit Bewusstsein hierzu eingerichtet. Und doch würde eine solche Annahme eine unrichtige sein. Denn das reflectirende Bewusstsein kann nur das Fertige erkennen, nicht aber selbst schöpferisch wirken. Aber die oberste Leitung hat es trotzdem bei allem Schaffen, und eben der Künstler ist zur vollendeten Meisterschaft gelangt, in dessen Wesen der Gegensatz der lebendigen Natur und der denkenden Geistesthätigkeit insofern aufgehoben erscheint, dass sein Wollen und Können sich immer decken. Und dies ist gerade bei Wagner in ganz einziger Weise der Fall. Nur hierdurch ist auch die wunderbare Einheit des Stiles in seinen Werken möglich, welche es bewirkt, dass sie mit der Geschlossenheit und inneren Nothwendigkeit eines Naturproductes vor uns hintreten.

Wir haben bereits am Anfange unserer Ausführungen als eine besonders merkwürdige Eigenschaft dieses Tonstückes die darin vollzogene Vereinigung des freien und des strengen Stiles hervorgehoben und haben dabei bemerkt, das Wesen des sogenannten strengen Stiles bestehe darin, dass bei diesem die Regel des Baues eines Stückes, ich möchte sagen: dessen logische Grundlage, unmittelbar in der sinnlichen Anschauung hervortrete, während im freien (melodischen) Stile diese Regel durch die unendliche Mannichfaltigkeit der rhythmischen Gliederung und der Intervallenfortschreitungen verhüllt werde. Wir fanden nun, dass im Anfange des Vorspiels der strenge (polyphone) Stil etwas das Uebergewicht hatte, während wiederum in der Liebesmelodie (in E dur) der melodische vorherrschte. Jetzt wo der Tondichter diese beiden Themen gleichzeitig bringt, findet gleichsam eine Versöhnung beider Stilweisen, eine innige Durchdringung derselben statt. In der äusseren Gesammtphysiognomie herrscht die Polyphonie vor, aber die einzelnen Glieder sind nicht wie beim strengen Stile von einander abhängig, sondern sie stellen ganz selbständige Gebilde dar, die sich in vollster Freiheit mit einander vereinigt haben.

Der Gesammteindruck, den wir hier empfangen, ist am besten dem eines grossen historischen Gemäldes zu vergleichen, auf welchem durch eine in einer Haupthandlung dargestellte Grundidee die mannichfaltigsten Physiognomien mit einander verbunden werden, und ihnen so durch die Beziehung auf sie bei aller äusseren Verschiedenheit ein gemeinschaftlicher Charakterzug aufgedrückt wird. Diese gemeinsame Grundidee, auf welche wir bereits hingewiesen haben, erscheint aber in den „Meistersingern" als die das ganze Drama umspannende Haupthandlung der volksthümlichen Feier des Johannisfestes, und in dem Vorspiele ist gleichsam der Kern des Dramas und diese Feier in musikalisch einheitlicher Form zusammengefasst. Wir stehen jetzt eben bei dem Puncte, wo das ideale Moment der Feier den Sieg erlangt hat, und dies zeigt sich auch in dem etwas veränderten Charakter der Themen.

Das erste „Meistersinger"-Thema erscheint jetzt als Bass, wodurch mir symbolisch ausgedrückt zu sein scheint, wie in unermüdlicher Thätigkeit und ruhiger Besonnenheit die sicherste Gewähr einer tüchtigen Lebensführung ruhe; und gleichzeitig tritt der Marschcharakter darin in prägnantester Weise hervor. In der Liebes-Melodie, die jetzt „in der Freiheit lichten Räumen" ertönt, schallt uns der freudig bewegte Festgesang entgegen; und in den Mittelstimmen tritt (in der Verkleinerung) das zweite „Meistersinger"-Thema auf, das aber jetzt als Ausdruck der fröhlichen Festfreude dient, wie diese mit übermüthiger Jugendlust hervorbricht. So bietet uns der Tondichter ein Bild dar, das den ganzen Reichthum des menschlichen Wesens in sich enthält, wie es in den unschuldsvollen Spielen der Jugend, in dem von der Seligkeit eines höchsten Glückes erfüllten Liebespaare und dem ruhigen Ernst des gereiften Mannes hervortritt.

Durch die Wiederholung des Liebesgesanges in der Haupttonart C dur und seine Verbindung mit dem gleichzeitig auftretenden ersten „Meistersinger"-Thema hat der Tondichter in meisterhafter Weise sowohl den speciell musikalischen Gesetzen Genüge geleistet und dieselben zugleich mit den Anforderungen einer sich stetig steigernden dramatischen Entwickelung in Einklang zu setzen gewusst. Denn das Vorwalten des dramatischen Elementes ist eben eine der wesentlichen Eigenschaften des ganzen Stückes, und es ist überhaupt das Charakteristische der Ouverturenform im Unterschiede von der eines ersten Symphoniesatzes, dass die Bewegung, und zwar die auf ein bestimmtes Ziel gerichtete Bewegung sich als Selbstzweck geltend machen darf. Wir sehen, wie sich hier das ideale (dramatische) Moment mit dem realen (dem Vorwalten des Marsch-Tempos) vollständig durchdringt.

Das zu erreichende Ziel bildet aber, wie wir bereits wissen, die Umwandelung des blos individuellen Menschen in den idealen. Sie wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht zu dem das Ideal mit Bewusstsein erstrebenden Menschen (den „Meistersingern") der nach ihm mit unwillkürlicher Nothwendigkeit sich sehnende Mensch (Walter und Eva) hinzugetreten wäre. Nur so konnte eine vollendete Harmonie des Lebensgefühls mit der Thätigkeit des bewussten Geistes hergestellt werden, auf der das Wesen aller Kunst und aller Schönheit beruht. Damit wird dem Lebensgefühl der Charakter

des blos blinden Dranges genommen, welcher uns stets in den Zustand der Abhängigkeit und des Leidens versetzt, und die Thätigkeit des Geistes hört auf, sich dem Lebensgefühle gegenüber als blosse Willkür des Verstandes geltend zu machen. Auf diese Weise erhält das Leben den Schein der Freiheit und das Denken den Schein der Nothwendigkeit, und beide versöhnen sich mit einander in der Schönheit, die nur aus der gemeinsamen Thätigkeit beider hervorzugehen vermag. So kann man sagen, dass Wagner in den „Meistersingern" das innerste Wesen der Kunst selbst zu einem Objecte der Kunst gemacht hat.

Wenn wir dies festhalten, erkennen wir auch, wodurch sich der Schluss des „Meistersinger"-Vorspiels von dem ihm so verwandten Schlusse der neunten Symphonie Beethoven's unterscheidet. In beiden Werken ist es die allgemeine Menschenliebe, die den Sieg über alle selbstsüchtigen Triebe und Leidenschaften erringt. Bei Beethoven bildet aber der tragische Untergang des einzelnen Menschen den Durchgangspunct, die Ueberwindung des blos egoistischen Willens geht aus einem furchtbaren Leiden hervor, während in den „Meistersingern" die Befreiung des Menschen aus den Banden des nur auf bestimmte Zwecke gerichteten Willens kein Ergebniss eines tragischen Bruches ist, sondern die Folge einer humoristischen Katastrophe bildet. Sie ist das Resultat des auf die Spitze getriebenen Contrastes zwischen dem pedantischen und dem naiven Menschen. Hierdurch erhält nun auch der ganze Schluss seinen besonderen Charakter. Wie Wagner selbst sagt, soll er „heiter-beruhigend" wirken, und bei der rechten Art der Ausführung wird dies auch der Fall sein.
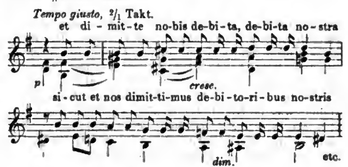
Der Ton, den Wagner hier angeschlagen hat, ist am allerverwandtesten mit dem, der aus Goethe's „Geselligen Liedern" zu uns spricht. Da ist die gleiche Tiefe des Gemüthes, das gleiche unerschöpfliche Wohlwollen, gepaart mit einer festen und in sich gehaltenen Kraft. Wer fühlt nicht, dass der Tondichter hier unmittelbar mit dem das Weltall durchdringenden Athem der Musik das Gleiche verkündet, was Goethe in den Worten: „Und das Wohl der ganzen Welt ists, worauf ich ziele", ausspricht!

Mit dem Eintreten des zweiten „Meistersinger"-Themas gewinnt der homophone Stil wieder die Oberhand. Dieses Thema breitet sich jetzt in machtvollster dynamischer Steigerung aus, und wir empfinden das Aufjauchzen der höchsten Lust und Begeisterung, wenn bei dem Sextaccorde des übermässigen Dreiklanges (a, cis, f) die Grundvesten unseres Wesens in freudigem Entzücken erbeben. Jetzt kehrt auch jene Stelle in den Mittelstimmen wieder, deren Lebensgehalt die Vernichtung jedes selbstischen Willens bildet. Der Tondichter gibt diesem Moment hier eine erhöhte Bedeutung, indem er das Motiv der Oberstimme in zweimaliger Vergrösserung in die Posaune verlegt, wodurch dieser Ausdruck einer jubelnden Freude einen sieghafterhabenen Charakter erhält. Hieran schliesst sich das mit mächtigster Kraft ertönende erste Hauptthema, das jetzt befreit von allen ihm früher anhaftenden Schranken als ein Bild des freien Menschen erscheint, der fest „auf der wohlgegründeten, dauernden Erde" stehend, sich selbst und allen kommenden Geschlechtern die höchsten geistigen Güter sichern will. —

Kritik.

Carl G. P. Grädener. Fünf geistliche Lieder für eine mittlere Stimme mit Begleitung von Harmonium oder Orgel, Op. 46. $22^1/_2$ Ngr. Wien, J. P. Gotthard.

Diese Gesänge haben eine ziemlich ausgeprägte Eigenthümlichkeit und vereinigen die innigste religiöse Andacht mit völliger Ungezwungenheit und Richtigkeit der Declamation, also die beiden Hauptfactoren, Wahrheit in Empfindung und Ausdruck. Stellen wir in No. 1 „Pater noster":



mit ihrem flehentlichen Ausdruck müssen bei entsprechendem Vortrag durch ihre einfache, schlichte Wahrheit von grosser Wirkung sein, obgleich natürlich auch für die Wirkung jeder Einzelnheit der Zusammenhang mit dem Ganzen nothwendig ist. Die Namen der übrigen durchgängig gleich werthvollen Gesänge sind: No. 2 „Salve Regina", No. 3 „Stella maris", No. 4 „Ave maris stella", No. 5 „Ave Maria". Zu kirchlichen Aufführungen seien dieselben hiermit bestens empfohlen. **W. Freudenberg.**
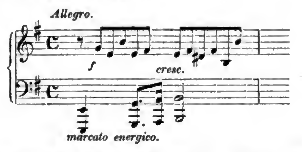
G. Rebling. Der 5. Psalm. Ein Gebet David's, für Mezzosopran oder Tenor mit Orgel- (od. Pianoforte-)Begleitung, Op. 28. Magdeburg, Heinrichshofen.

Der homophone Satz beruht wesentlich auf der inneren Fülle und Bedeutsamkeit der Melodie. Während dem polyphonen Satz mancherlei Hilfsmittel zu Gebote stehen, um einem an sich nicht sehr hervorragenden Motiv durch die Art und Weise der Stimmvertheilung, Stimmencombination und -führung manche interessante Seite der Entwickelungsbewegung abzugewinnen, ist der homophone Satz in Bezug sowohl auf die formelle Entwickelung im Allgemeinen wie auf die innere Charakterisirung im Einzelnen durchaus auf die Melodie angewiesen. Dieses melodische Element ist die schwache

Seite des vorliegenden Psalms. Eine gewisse einheitliche Stimmung des Ganzen, soweit dieselbe durch die harmonische Bewegung, durch Führung der Singstimme, durch rhythmische Gestaltung und endlich durch das klanglich wirksame Mittel der sehr genau angegebenen Registrirung der begleitenden Orgel herzustellen ist, lässt sich nicht verkennen, allein das eigentliche innerliche Tonleben, das sich unmittelbar in der ausdrucksvollen Melodie ausspricht, das vermissen wir. Der ernste, würdige Ton, welcher vorherrscht, lassen die Composition für Kirchenaufführungen wohl geeignet erscheinen. **A. Maczewski.**

Hermann Grädener. „Stimmungen". Sechs Clavierstücke, Op. 5. Heft I. 10 Sgr. Heft II. 12½ Sgr. Heft III. 12½ Sgr. Wien, J. P. Gotthard.

Vortreffliche, stimmungsvolle Clavierstücke, an denen viel zu loben und nur etwa dagegen einzuwenden wäre, dass die meist kurzen Hauptmotive mitunter gar zu unausgesetzt durchgearbeitet werden, ohne irgend eine rhythmische Veränderung zu erleiden. Die dabei aufgewendete Gewandtheit in der Compositionstechnik ist zwar bestechend, aber etwas einseitig. Heft II, No. 2 freilich ist in Erfindung und Modulation so glücklich getroffen, dass sich ihm zum Vorzug gestaltet, was in No. 1 bei weniger ergibiger Erfindung sich als in steter Versetzung des Hauptmotives bestehende trockene Arbeit geltend macht. Heft I, No. 2 ist seiner freieren, kräftigeren Gestaltung wegen anziehend, das einfache Motiv:



ist harmonisch reich verwerthet und culminirt mehrfach in interessanten Steigerungen. Das dritte Heft reiht sich im Ganzen den beiden ersten würdig an. **W. Freudenberg.**

Biographisches.

Albert Niemann.

(Mit Portrait.)

Der Typus des darstellenden Künstlers, wie ihn das Musikdrama erfordert, der „Wagner-Sänger par excellence" Albert Niemann ist am 15. Januar 1831 zu Erxleben geboren, wo sein Vater Gastwirth war. Nach vollendeten Schulstudien, denen er von seinem elften Jahre ab in Magdeburg und Aschersleben oblag, trat er in eine Maschinenfabrik ein, wo er sich seinem Beruf mit Eifer widmete. Bei den beschränkten äusseren Verhältnissen seiner Eltern fehlten ihm jedoch bald die Mittel zu seiner weiteren Ausbildung, und so sah er sich genöthigt, um seines Fortkommens willen auf das Theater zu gehen; und zwar fand er zunächst im Jahre 1849 Verwendung in Dessau, wo ihm kleine Rollen im Schauspiel zugetheilt wurden und er zugleich im Chore mitwirkte. Drei Jahre lang blieb er in dieser untergeordneten Sphäre, bis der Hofcapellmeister Friedr. Schneider auf die Talente Niemann's aufmerksam wurde und seine Ausbildung zum Sänger veranlasste. Der Baritonist Nusch leitete Niemann's Studien, welche Schneider selbst mit grossem Interesse überwachte, und bald war Niemann so weit vorgeschritten, dass er kleinere Engagements annehmen konnte. Seine erste bedeutendere Anstellung erhielt er in Halle, wo er unter günstigen Bedingungen das Fach des Heldentenors übernahm. Auf Veranlassung des kgl. preussischen Generalintendanten v. Hülsen, dessen Aufmerksamkeit er auf sich gelenkt hatte, kam Niemann nach Berlin, wo er ein Jahr lang gründliche Studien durchmachte. Die nun folgenden Gastspiele in Stuttgart und Königsberg zogen auf ihn die Blicke der Hofbühnen. Durch den Intendanten Graf v. Platen für Hannover gewonnen, gewährte ihm der damalige König die Mittel, um in Paris bei Duprez seine gesanglichen Studien zu absolviren. Hierauf trat er am Hannover'schen Theater in einen festen Wirkungskreis ein. Später führten ihn Gastspiele wieder nach Paris, wo er unter Fontane und anderen Meistern studirte. Nach Hannover zurückgekehrt, wurde er zum königl. Hofsänger ernannt. Seit 1866 gehört er der königl. Bühne in Berlin an.

Das Grosse in Niemann's Leistungen, das, was ihn zu einem Künstler ersten Ranges stempelt, ist die Verschmelzung aller von dem darstellenden Künstler geforderten Eigenschaften zu organischer Gesammtwirkung. Gesang, Mimik, Spiel, Alles ist bei ihm organisch durch einander bedingt. Wir unterscheiden bei ihm nicht den specifischen Sänger vom Darsteller; der erstere tritt nicht mehr hervor, als es sich mit den Interessen des letzteren verträgt. Daher ist jede seiner Leistungen ein Ganzes, ein Fertiges, das in seiner Totalität mächtig ergreift, mag auch bei gesonderter Betrachtung des Sängers manche Schwäche wahrzunehmen sein. Niemann's Stimme ist ein echter Heldentenor von seltener Fülle und Ausgibigkeit, jedoch nicht in allen Lagen von der gleichmässigen Leichtigkeit der Ansprache, nach der Höhe zu wird dieselbe mühsam, gepresst; auch die Intonation ist in einzelnen Fällen unsicher, die Tonverbindung öfters ungeschmeidig, die Coloratur ohne deutliche Gliederung — und doch treten diese Mängel zurück vor den eminenten Vorzügen seines Gesangstils, vor der dramatischen Schärfe seiner Phrasirung, vor

der Mannichfaltigkeit und Bedeutsamkeit der Accentuation. Hierzu kommt die unmittelbare Gewalt und Energie der Empfindung, das tiefinnerste congeniale Erleben des Stoffes, welches den genannten Vorzügen den organischen Zusammenhalt und seinen Leistungen die machtvoll fortreissende Poesie verleiht. Niemann's schöpferische Gestaltungskraft, die volle Hingabe an die darzustellenden Charaktere verleiht denselben eine unmittelbar überzeugende Einheit und innere Consequenz. Die Objectivität seiner Auffassung lässt zugleich jede seiner einzelnen Gestalten in ihrer eigenthümlichen Athmosphäre lebend erscheinen; sie zeigt ihn uns in jeder seiner Rollen gleichsam als einen ganz Anderen, Neuen. Es genügt, um dies bestätigt zu finden, auf die gewissermaassen stilistische Verschiedenheit schon des äusseren Gebahrens in Haltung und Mimik hinzuweisen. Dabei tragen seine Darstellungen das Gepräge künstlerischen Adels und einer idealen Wahrheit, die weit abliegt von jeder grellen und einseitig hervortretenden Effecthascherei.



Albert Niemann.

Niemann's hervorstechendste Leistungen sind Tannhäuser, Lohengrin, Fliegender Holländer, Rienzi, Max, Joseph, Gomez („Nachtlager von Granada"), Masaniello, Eleazar, Raoul, Robert, Prophet, Faust. Es ist unnöthig,

auf Einzelnes einzugehen. Besondere Berühmtheit geniesst mit Recht sein Tannhäuser, der zur Zeit unerreicht dasteht. Der Sängerkampf und die Erzählung im 3. Act sind Meisterstücke dramatischer Charakteristik.

✝

Carl Tausig. *)

Ein Künstlerherz hat aufgehört zu schlagen, das eine Welt voll Schönheit barg, zwei Hände sind im Tode erstarrt, die von dieser Innenwelt nach aussen hin Kunde, die den grössten Meisterwerken deutscher Kunst lebendigen Ausdruck gaben: Carl Tausig ist nicht mehr!

Nicht am Ende einer langen erfolgreichen Laufbahn, nicht einmal auf der Mittagshöhe seines Lebens, sondern mitten auf ansteigender Bahn, deren Ziel noch weit hinauf zu liegen schien, sank er dahin.

Wir trauern am Grabe bedeutender Menschen, die erfüllt haben, wozu sie berufen waren, die ihr Leben voll und ganz ausgelebt, — aber wir verzweifeln fast an diesem Grabe, das sich jählings aufgethan und in das wir so reiche Hoffnungen versenkt haben, das nun umschliesst, was in voller Blüthe stand und reiche Frucht zu zeitigen versprach.

Unvollendet blieb sein Leben, sein Wirken. Und doch hat er in der kurzen Spanne Zeit, die ihm gegönnt, erreicht und gewirkt, was für Andere der Inhalt eines lang währenden Daseins gewesen wäre, denn hohe Gaben waren ihm zu Theil geworden und er wusste sie zu nutzen.

Carl Tausig wurde am 4. October 1840 (?) in Warschau geboren. Sein Vater, ein Deutscher, hatte den Ruf eines namhaften Pianisten und war ein gesuchter Clavierlehrer; er leitete die erste musikalische Erziehung des Sohnes, dessen wunderbare Begabung sich bald in einer, aller conventionellen Formen spottenden, überschäumenden Kraft kundgab. Im Jahre 1855 brachte der Vater seinen Sohn zu Liszt, der damals auf der Altenburg bei Weimar wohnte und, nachdem er Carl gehört hatte, ihn bei sich behielt. In den zwei Jahren, die er bei Liszt blieb, legte Tausig die Grundlage seiner späteren musikalischen Bedeutung, wie auch mit seltener Energie, als Autodidakt, einer umfassenden allgemeinen Bildung.

Von Liszt ging er nach Wien, wo er mit wahrem Feuereifer für seinen Meister und dessen Werke, sowie für Wagner Propaganda zu machen suchte. Theils vergriff er sich aber in den Mitteln für seinen Zweck, theils war der Wiener Boden für denselben ein steriler; — er und seine Casse — er hatte u. A. Orchesterconcerte arrangirt, mit ausschliesslich Liszt'schen Compositionen, bei welchen er die Hofopern-Capelle selbst dirigirte und fast die ganzen Kosten selbst bestreiten musste — litten bei diesem Bemühen Schiffbruch. Aber das Misslingen wurde zu einem mächtigen Antriebe zu grösserer Vertiefung für den Künstler, und einen grossen Theil seiner inneren Entwickelung machte er in der dieser stürmischen Zeit folgenden Periode seines Lebens durch. Ehe er nach Wien ging, war er auch Richard Wagner näher getreten, den er in der Schweiz aufsuchte. Er machte alsdann grössere Reisen nach Frankreich und England — wo er aber niemals als Virtuos aufgetreten ist — concertirte in Deutschland, Holland, Ungarn und der Türkei, um sich schliesslich in Berlin dauernd niederzulassen.

Er fühlte sich wohl in Berlin, so sehr er den hier herrschenden Mangel jener Art von Geselligkeit beklagte, wie er sie ausschliesslich liebte. Aber die geistige Anregung, die er hier ebensowohl empfing, als er sie in hohem Maasse seinen näheren Freunden gab, behagte ihm, er konnte ausserdem in der grossen Stadt sein Leben völlig nach seinen Neigungen einrichten. Und dabei kann man nicht sagen, dass ihm unsere künstlerischen oder kritischen Autoritäten entgegengekommen wären. Er musste im Gegentheil den Boden erkämpfen und er that es, immer die Sache, nie die Personen im Auge behaltend. Nie hat er um Gunst, Geld oder Beifall gebuhlt, und eine wahrhaft innere Freude war es ihm, als er die Anerkennung, ja die Bewunderung derer errang, die in ihren Ansichten und Ueberzeugungen zum Theil auf ganz anderer Seite stehend, doch mehr und mehr das schätzen lernten, was Tausig war und was er leistete. Zur Ehre der Berliner Kritik, wenigstens desjenigen Theils derselben, von dem hier überhaupt die Rede sein kann, dürfen wir es rühmend hervorheben, dass ohne jeden unmittelbaren oder mittelbaren persönlichen Contact zwischen dem Künstler und seinen Beurtheilern sich diese Wandlung des Urtheils von Misstrauen, ja von der Feindseligkeit bis zur ungetheiltesten Anerkennung vollzog. Aber Tausig hatte sich mittlerweile auch in einer erstaunlichen Weise fortentwickelt; seine Virtuosität hatte eine Höhe erreicht, hinter der, wie man glauben sollte, es keine grössere Vollendung geben konnte, und doch strafte er bei jedem neuen Auftreten diese Voraussetzung selbst Lügen.

Scarlatti, Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt — das waren die Meister, deren Clavierwerke Tausig mit Vorliebe und fast ausschliesslich spielte. Nie machte er dem trivialen Geschmack der Menge die mindeste Concession; weder seine Programme, noch die objective Art seines Spiels waren dazu angethan, durch den Glanz blosser Virtuosität zu blenden, und um so höher stehen die Erfolge, die er erzielte. Wohl ist ihm der Vorwurf nicht erspart geblieben, es fehle seinem Spiel jene warme Subjectivität, die den eigentlichen, fernhin leuchtenden Glanz des Virtuosenthums bilde. Allein seine Objectivität war nicht, wie man hie und da vielleicht anzunehmen geneigt war, der Ausfluss einer spröden Natur, sondern vollbewusste künstlerische Absicht. Sein ganzer Entwickelungsgang nicht nur, auch die Vollendung seiner Leistungen, die Ausdrucksfähigkeit, die ihm zu Gebote stand, bezeugen das. In einem Artikel, den vor längerer Zeit Louis Ehlert über Tausig geschrieben hat, wird diese Seite seines künstlerischen Wesens aufs Treffendste charakterisirt. Ehlert erwähnt in diesem Artikel, dass er die namhaftesten Claviervirtuosen unserer Zeit — auch Felix Mendelssohn — gehört habe und fährt alsdann fort: „Aber es scheint mir, dass sich Tausig's Spiel mit keinem von diesen allen recht vergleichen lässt, dass es von dem der genannten Meister wesentlich abweicht, und ich will zu beschreiben versuchen, worin dieses Abweichende liegt. In erster Reihe steht für mich ein Grad von Objectivität, wie ihn selbst Mendelssohn nicht in dem Maasse besass, annähernd vielleicht Bülow. Nun ist keine Reproduction denkbar, ohne dass das Subject, der Darsteller, beim Durchgange des Kunstwerks durch seine Seele diesem etwas von seiner Persönlichkeit mitgibt. Aber auf das Maass dieser Mitgift kommt Alles an, und bei keinem beschränkt es sich wie bei Tausig so auf das absolut N ö t h i g e. Das Genie eines ausübenden Künstlers mag noch so gross, seine Persönlichkeit noch so reizvoll sein, spielt er ein Beethoven'sches Concert, so geht mir das Beethoven'sche Genie und die Persönlichkeit Beethoven's doch darüber. Je intacter ein classisches Kunstwerk wiedergegeben wird, desto grösser ist die Kunst der Ausführung. Nichts als die L i e b e des Darstellenden zu seinem Dargestellten und das vollkommenste Verständniss desselben wird verlangt, alles Hineinmischen von individuellen Auslegungen trübt, statt zu klären. Gerade die genialen Spieler sind es, welche sich oft berechtigt glauben, an die Stelle der Tradition die persönlichste Willkür zu setzen, Tempi, Phrasirung, Dynamik nach ihrem Geschmack zu modeln. Bei Tausig ist man absolut des Kunstwerks in seiner eigenthümlichsten Bedeutung sicher."

Der künstlerische Entwickelungsgang Tausig's ist wesentlich derselbe wie bei allen genialen Künstlern, die in Sturm und Drang ihre Laufbahn beginnen, gleich dem gährenden Most, aus

---

*) Nachfolgende Zeilen, welche wir trotz der dadurch entstehenden Wiederholung einiger biographischen Daten aus der von dem Portrait des Hingeschiedenen begleiteten No. 27 unseres vor. Jahrganges nicht bruchstückweise geben mochten, sondern wegen des warmen Tones, der aus ihnen spricht, und wegen mancher in ihnen dargelegten, öffentlich noch nicht berührten Charaktereigenschaften des Verstorbenen vollständig aus dem „Berliner Börsen-Courier" abdrucken, werden gewiss auch bei den Lesern unseres Blattes entsprechenden Widerhall finden. D. Red.

dem sich der edle Wein entwickelt, und dann allmählich zu vollster objectiver Ruhe und Klarheit gelangen. So war es bei den Heroen deutschen Geisteslebens, bei unseren nationalen Dichtern, so war es bei Tausig. Daher diese erstaunliche Weiterentwickelung, als man ihn längst auf der Höhe des Könnens angelangt glaubte, daher, als er längst die äusseren Mittel der künstlerischen Darstellung erschöpft hatte, diese immer fortschreitende innere Vergeistigung der von ihm reproducirten Kunstwerke.

Mit seinem Können wuchsen seine Ziele, er konnte nie fertig werden mit seiner Kunst und würde es nicht geworden sein, wäre es ihm selbst vergönnt gewesen, das Greisenalter zu erreichen. Dass er immer den gewaltigen Abstand sah, der ihn von seinem Ziele trennte, die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit, die seine nimmer rastende Energie immer weiter überbrückte, während sie vor ihm sich immer weiter aufthat — das machte ihn tief innerlich unglücklich. Wie oft in Stunden der innigen Mittheilung gab er der Verzweiflung Ausdruck, jenes Ziel, das einzig des Lebens und Strebens werth sei, niemals erreichen zu können, und wenn dann begütigende Freundesworte ihn darauf hinwiesen, dass gerade dieses immer Höherstreben, dies sich-selbst-Ungenügen die Gewähr dafür biete, dass er das Mögliche erreichen werde, dass alles menschliche Vermögen, selbst das Höchste, seine Grenze finde, dann lächelte er bitter und erwiderte, dass nicht die Grenze menschlichen Könnens überhaupt, sondern die seines Könnens ihn bekümmere. Er war unerbittlich gegen sich und, bei allem Stolz für die Sache, bescheiden für seine Person. Wem er anders erschien, der kannte ihn nicht.

Von dieser künstlerischen Bescheidenheit zeugte auch die Art seiner Verehrung für Liszt. Wie oft betheuerte er den Freunden, selbst zu einer Zeit, wo äussere Verhältnisse ihn von dem Meister entfernt hatten, dass nur Liszt den Gipfel aller künstlerischen Virtuosität erreicht habe, dass neben ihm die Bedeutung aller Anderen erblasse. Und wenn man ihn fragte, worin denn das Wesen dieser Ueberlegenheit zu suchen sei, so erwiderte er: In der Inspiration, dem unmittelbaren Ausfluss einer gottbegnadet genialen Natur, in dem, selbst bei der Reproduction, Selbstschöpferischen seines Wesens. Und warum er bei solcher Bewunderung für den Meister nicht denselben Weg eingeschlagen habe? „Ich werde mich hüten", lautete seine Antwort, „meine ganze Art und Weise weisen mich auf den entgegengesetzten, ich muss suchen, mich in meiner Eigenart zu vollenden."

Und das hat er redlich, unermüdlich gethan. Wie liess er Bach's tiefsinnig gefügte musikalische Bauwerke vor uns in voller Klarheit und Durchsichtigkeit erstehen, wie gab er der Welt von Tönen, die Beethoven's Genius geschaffen, lebendigen, tiefen Ausdruck, wie vor allen Dingen wusste er Chopin zu spielen. Da wurde jede Saite der Menschenbrust in mittönende Schwingung gesetzt, die ganze Scala menschlicher Empfindungen durchlaufen. Hier lachende Heiterkeit, dort tiefer Schmerz, Entsagung, Thränen, hier wonniges Behagen, dort Stürme der Leidenschaft, hier ein anmuthiges Bild des Frühlings, dort der bleiche Schnee der winterlichen Morgensonne im staubigen Ballsaal von gestern. Hier die volle Lust der Tarantella, dort die Wehmuth, der Schmerz mitten im lustigen Tanze, hier singt die Liebe ihr süsses Nocturne, dort klingen schaurige Balladen an unser Ohr. Noch einmal hinein in den vollen Taumel, das Weh im Herzen und Lachen auf den Lippen, noch einmal lasst uns geniessen, vergessen! Wild kreisen sie dahin, bis ihre Sinne sich schwindelnd drehen, bis sie ermattet niedersinken, und dann schleichen sie davon und, während die lustige Tanzweise fort und fort ertönt, weinen sie lange und bitterlich.

Der aber diese Welt vor uns erstehen liess, der der Leidenschaft den beredtesten, der Liebe den sanftesten, dem Weh den rührendsten Ausdruck gab, der den Tasten des Claviers bald den Lärm des Schlachtengewirrs, bald den süssesten Liebeslaut, bald die Kraft des Orchesters, bald die Zartheit des Pianissimo der menschlichen Stimme entlockte — er sass ruhig da, als wäre er allein kalt und unberührt, während er seinen Hörern das Blut schneller durch die Adern trieb, nur noch bleicher wurde sein ohnedies blasses Angesicht, und aus seinen Augen leuchtete das Feuer, das sein Inneres erfüllte. Wer Tausig spielen hörte und die Energie bewunderte, die ihn auf diese Stufe der Vollendung brachte, der sollte nicht vergessen, dass diese Energie nur das Ziel kennt und ihren Träger in dem Ringen nach demselben, auf dem dornenvollen Pfade dahin, jede Rast und Ruhe raubt, ihn weiter eilen heisst, wo die Lust des Augenblicks zu freundlichem Verweilen auffordert, ihn die Blumen zertreten heisst, die zur Seite stehen und ihn mit ihrem Duft erquicken könnten, der erwäge, dass künstlerische Vollendung nur mit schweren Opfern errungen wird.

Er war nicht glücklich. Eine tiefe Melancholie beherrschte sein ganzes Wesen. Trotzdem oder vielleicht gerade deshalb war er ein Feind blosser Sentimentalität. Nicht äussere Umstände zeitigten seine Melancholie, sondern die nicht nur in der Musik hervortretende Kluft zwischen seinem Wollen und Können. Sein Wollen war unbegrenzt. Schopenhauer's Lebensanschauung, die er sich früh zu eigen gemacht hatte, trug nicht dazu bei, die Harmonie seines Wesens herzustellen. In hohem Maasse suchte er das Aufsichselbstgestelltsein dieses Philosophen für sich praktisch werden zu lassen, aber ein Künstler, und vor allen Dingen ein Virtuos, ist kein Gelehrter, der sich aus der Welt und aus dem Leben in seine Klause zurückziehen darf. Er soll auf Markt und Strassen Kunde geben von Dem, was ihm aufgegangen, und nach aussenhin auf Andere wirken. Das gab seinem Wesen einen Zwiespalt, dessen Ausgleich vielleicht erst spätere Jahre bewirkt hätten. In letzter Zeit stieg er zu der Quelle hinauf und wandte sich dem Meister deutscher Philosophie, dem Mann des kategorischen Imperativ, Kant, zu. Ueberhaupt war Tausig's Erholung: Abwechselung in der Thätigkeit. Nicht mit dilettantischem Enthusiasmus, sondern in ernster tiefer Arbeit studirte er Naturwissenschaften, Mathematik. Seine Belesenheit in der deutschen und namentlich auch französischen schönen Literatur war erstaunlich, denn er las niemals blos um sich zu unterhalten. Als Schachspieler stand er unter denen, die dies geistvolle Spiel nicht berufsmässig treiben, wohl mit in erster Reihe.

Noch einer Seite seines Wesens und zwar derjenigen, welche vielleicht den markantesten Zug seiner künstlerischen Physiognomie bildete, müssen wir gedenken: seiner begeisterten Verehrung für die Schöpfungen Richard Wagner's. In ihnen fand er eine Verkörperung seiner künstlerischen Ideale und für sie hätte er, der sich sonst scheu vor der Berührung mit Menschen zurückzog, der nur im engsten Freundeskreise die Fülle eines wahrhaft liebenswürdigen Wesens entfaltete, hinaustreten mögen, um aller Welt zu sagen und zu künden, was ihm selbst tiefinnerste Ueberzeugung war. So sehr er die Gesellschaft mied, er suchte sie, sooft es galt, für Wagner zu wirken, und er that dies mit einem Eifer, einer Wärme, die etwas Hinreissendes auch für den Widerstrebendsten hatte. Dabei hatte irgend welches persönliche Interesse niemals einen bestimmenden Einfluss geübt; er wirkte in vollster Selbstlosigkeit, es war ihm um die Sache und nur um die Sache zu thun. Gerade diese Wirksamkeit für Richard Wagner hat ihm viel Feindschaft gemacht, doch huldigte er in dieser Beziehung dem Wahlspruch Hutten's: „Viel Feind, viel Ehr", und ging unbekümmert den Weg, der ihm der rechte schien.

Als Componist ist Tausig vielfach vor die Oeffentlichkeit getreten, doch verwarf er selbst seine früheren Arbeiten und betrachtete sein bisheriges Leben als Vorbereitung für eine umfangreiche productive Thätigkeit. Vier Etuden, die er im letzten Winter componirt hat, erschienen mit der Widmung an Frau v. Moukhanoff, die feinsinnige Kennerin der Musik, als Op. I, obwohl er seit elf Jahren unausgesetzt theils eigene Compositionen, theils brillante Transscriptionen von Musikstücken Scarlatti's, Bach's, Schubert's u. A. edirt hatte. Diese letzten, oder, wie er sie nannte, ersten selbständigen Compositionen des Künstlers sind Meisterwerke der modernen Clavierliteratur und besonders die Etude in Fis moll lässt ermessen, was uns der Tod Tausig's auch in dieser Beziehung geraubt hat. Er hat sie nicht mehr öffentlich gespielt, wie er denn überhaupt im letzten Winter, tief verstimmt durch den Krieg, ausser in einigen Wohlthätigkeitsconcerten, gar nicht öffentlich (?) aufgetreten ist.

Tausig's gesellschaftlicher Kreis war, seiner Eigenart entsprechend, eng begrenzt, am häufigsten besuchte er einige aristokratische Kreise, theils weil ihm in denselben ein inniges

künstlerisches Verständniss entgegengebracht wurde, theils der grösseren individuellen Freiheit wegen, die er dort fand. Berlin hat freilich nicht viel solcher Kreise, aber vor allen Dingen fand er im Hause des Ministers v. Schleinitz jene sympathische Aufnahme und jene immer gleiche Theilnahme, deren seine tüchtige aber reizbare Natur bedurfte.

In diesem Jahre wurde ihm das Glück zu Theil, mit den beiden Männern, die er unter allen Lebenden am höchsten schätzte: Wagner und Liszt, viel und aufs Innigste zu verkehren. Persönliche Verhältnisse hatten in den letzten Jahren seine Beziehungen zu ihnen getrübt. Als Wagner nach Berlin kam, war es Tausig, der Alles aufbot, den hiesigen Aufenthalt des Meisters zu einem freundlichen zu gestalten. Es ist noch in frischer Erinnerung, wie wohl ihm dies gelungen, wie jeder Missklang vermieden wurde, den frühere polemische Schriften des Meisters so leicht hätten erregen können. Und Tausig fand sich in dem Verkehr mit Wagner, dessen bedeutsamer Einfluss auf seine ganze Entwickelung er freudig anerkannte, reich belohnt; dessen Abreise liess eine fühlbare Leere in seinem Innern zurück. Als Liszt in Weimar eintraf, beschloss Tausig, diesen dort zu besuchen, um einem unabweislichen Herzensbedürfniss zu genügen. Er hatte ihn schon — ein Decennium war seit seiner Trennung von Liszt vergangen — im vorigen Jahr in Weimar wieder gesehen, aber, vielleicht zum Theil durch eigenes Vorschulden, nicht sofort wieder jenen innigen Anschluss gefunden, den er suchte. Was ihm im vorigen Jahr nicht gelungen, das wurde ihm wenige Wochen vor seinem Tode in vollem Maasse zu Theil. Es war als ob die Ahnung eines nahen Endes ihn bewege, sich voll und rückhaltlos hinzugeben und dem Meister die Schuld innigen Dankes abzutragen.

Noch einmal traf er in Leipzig mit Liszt zusammen, wo in einem Kirchenconcert des Riedel'schen Gesangvereins einige Compositionen desselben zur Aufführung gelangten. Tags darauf warf ihn die Krankheit, die einen tödtlichen Ausgang nehmen sollte, darnieder. An seinem Krankenlager wachte die liebende Sorgfalt zweier edlen Frauen, deren selbstlose Güte, deren Aufopferung und treue Freundschaft seine letzten Stunden erleichterten: der Gräfin Krockow und der Frau von Moukhanoff-Nesselrode. Als eben der Morgen des 17. Juli heraufdämmerte, hauchte er seinen letzten Athem aus, stand dieses warm empfindende Herz still, fand diese ewig ringende und kämpfende Seele für immer Ruhe.

Acht Tage sinds, da drückte ich hoffnungsvoll dem Freunde die Hand und rief ihm zu: „Auf baldiges Wiedersehen!" Nun ruht diese Hand kalt und todt im Grabe, und die meine kann nichts mehr für ihn thun, als einen thränenfeuchten Kranz auf dieses Grab legen, das eine ganze Welt umschliesst. G. D.

Tagesgeschichte.

Correspondenzen.

Bonn. Wo die Reben blühen, da blüht auch der Gesang; wer das nicht wüsste, der komme nur in unsere Rheinlande: jeder Ort, ja jedes Oertchen wird ihm Zeugniss geben. Nie kreiset die Flasche unter fröhlichen Zechern, oder aber das Lied ist dabei, mehrstimmig gesungen von kräftigen Männerkehlen. Die Zahl unserer Männergesangvereine ist Legion, jedes Dörfchen übt sich in der edlen Kunst. Wo immer ein nationales oder internationales Gesangsfest stattfindet, die rheinischen Vereine stellen das grösste Contingent und tragen die meisten Preise heim. Mit dem Concurssingen hat es freilich gegenwärtig gute Wege! Schon seit mehreren Jahren haben sich die renommirtesten Vereine gänzlich von solchen Gesangskämpfen zurückgezogen. Das Preissingen hatte zur Zeit sein Gutes: innerhalb der einzelnen Vereine erhielten die Leistungen bedeutenden künstlerischen Schliff — aber die bösen Folgen liessen auch nicht lange warten: der Männergesang verlor seinen urwüchsigen Boden der frohen Geselligkeit und wurde zur zierlichen, aber auch bleichsüchtigen Treibhauspflanze. Damit brach der Verfall herein. Nach wie vor wurde in fröhlichem Kreise gesungen, aber die Künstelei liess man Künstelei sein und zog sich vom Vereinssingen zurück. Allseitig fühlten sich die Vereine auf der abschüssigen Bahn, da entstand im Jahre 1863 der glückliche Gedanke, durch Zusammenwirken neuen Halt, neues Leben in die künstlerische Gesangsthätigkeit zu bringen. Auf Anregung der Crefelder Liedertafel traten im März des genannten Jahres die Aachener Liedertafel, Bonner „Concordia", der Cölner Männergesangverein, die Crefelder Liedertafel und der Neusser Männergesangverein zu einem grösseren Verbande, dem „Rheinischen Sängerverein", zusammen, dem sich 1870 noch die Coblenzer „Concordia" anschloss. Statutgemäss dürfen an dem „Rheinischen Sängerverein" aus jeder Stadt nur je ein Verein Theil nehmen. Alljährlich findet ein grösseres gemeinschaftliches Gesangsfest statt (bis jetzt haben nur die beiden Kriegsjahre 1866 und 1870 eine Ausnahme gemacht); jedes Concurssingen ist ausgeschlossen, dagegen in einer schöneren Weise für den Wettstreit gesorgt. Bei jeder Aufführung nämlich fällt alternirend einem der constituirenden Vereine die Aufgabe zu, einen Einzelvortrag zu halten; damit lässt sich Ehre und Ruhm genug erwerben. — Das diesjährige 7. Sängerfest des „Rheinischen Sängervereins" wurde nun am 15. Juli in der neuerbauten Beethoven-Halle abgehalten. Etwa 255 Sänger waren zu einem prächtigen Chor zusammengekommen, der noch von 64 Instrumentalisten unterstützt wurde. Die Akustik der gedachten Halle ist eine ganz vorzügliche, zu vorzüglich sogar. Wenn sie nicht bis zum letzten Platze besetzt ist — und leider hätte die Theilnahme des Publicums sehr viel grösser sein können — so macht sich ein unangenehmer Nachhall geltend, welcher die Harmonien einigermaassen bunt durcheinander schwimmen lässt. Wenn dabei grosse Massen operiren, wie solche 255 Sänger, so nimmt deren Fortissimo einen gellenden Klang an, gleich einem betäubenden Schlage. Der Saal bedarf, wie gesagt, einer vollständigen Füllung, und dann ist die Wirkung gar prachtvoll, kein Tönchen geht verloren. — Der erste Theil des Programms bot: Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, „Gesang der Geister über den Wassern" von F. Schubert, „Der Entfernten" von F. Schubert, „Der Abschied" von Fr. Otto — beides Einzelvorträge des Cölner Männergesangvereins —, „Lotosblume" von Schumann, „Ersatz für Unbestand" von Mendelssohn und „Das grosse deutsche Vaterland" von Jul. Rietz — das Basssolo gesungen von Hrn. Carl Hill aus Schwerin. — Zwischen diese Pièçen fiel die Briefarie aus „Don Juan", gesungen von Frau Marie Wilt, k. k. Hofopernsängerin aus Wien. — Den 2. Theil des Concertprogrammes füllte eine Art Cantate für Soli, Männerchor und Orchester: „Alcestis", nach Herder's „Admetus' Haus" bearbeitet, componirt von Musikdirector C. Jos. Brambach in Bonn. Die Soli wurden von Frau Marie Wilt (Alcestis), Hrn Carl Hill (Admetus) und Hrn. Joseph Wolff aus Cöln gesungen. Die Composition ist mit bedeutendem Talente und reicher Erfindung gearbeitet, sie verdient als grösseres Werk die beste Aufmerksamkeit der Männergesangvereine. Schaden könnte es freilich nicht, wenn der Componist noch eine nachträgliche Sichtung vornähme. So z. B. ist uns die Auffassung des Chores No. 4 „Ihr Götter, rettet den König, o schont des edlen Hauptes" etwas unverständlich. Die finaleartige Behandlung dieser wenigen Worte, dieses Gebetes für den sterbenden König, mit rauschender Polyphonie, fugenartiger Führung bei brillantem Tempo kann die Götter eigentlich mehr in Angst jagen, als sie erweichen. Ueberhaupt erscheinen die Finalechöre zu langathmig — allerdings ein Erbfehler fast aller modernen Finale. Ohne wesentlich Neues zu bieten, erstumpfen sie die Nerven mit den gewaltigen Harmoniemassen, an denen die Componisten nie genug zu bekommen scheinen. Man verjagt hier wirklich einen Effect durch den anderen. Weitaus den meisten Nummern des Werkes hört man übrigens mit Vergnügen zu. — Frau Marie Wilt trat zum ersten Male hier auf. Die Stimme ist voll, schön und von bedeutendem Umfange; die ganze Behandlungsweise weniger concertmässig, als dramatisch. In der Alcestis war die Sängerin besser am Platze, als in der Briefarie. Die Mozart'schen Arien wollen durchaus

concertmässig in vollendeter formaler Tonschönheit vorgetragen sein; das dramatisch-declamatorische tritt zurück. — Am darauffolgenden Tage, am 16. Juli, feierte der Bonner Männergesangverein „Concordia" sein 25jähriges Jubiläum. Die Gründung der „Concordia" datirt vom 1. Juli 1846. In den 40er Jahren erhielt das Gesangsleben am Rheine durch zahlreiche grössere Sängerfeste einen neuen Impuls; es war auf ihnen Ehre und Ruhm zu ernten, und das hat bekanntlich für jeden Menschen — selbst für Künstler — etwas Verlockendes. In Bonn sammelte der damalige Musikdirector Fritz Wenigmann — jetzt in Aachen — etliche tüchtige Kräfte um sich herum, übte sie fleissig ein und trat mit ihnen auf dem Mittelrheinischen Sängerfest (August 1846) in Coblenz auf. Da der Zutritt nur festen Vereinen, nicht zufällig zusammengefundenen Sängern gestattet war, so musste man dem Kinde einen Namen geben. Eine scherzhafte Anspielung Wenigmann's auf das Schiller'sche „Concordia soll ihr Name sein" gab bei der Berathung den Ausschlag. Als „Concordia" erwarb sich das Häuflein in Coblenz ungeheuren Beifall. Bald folgte die förmliche Constituirung, und so besteht denn der Verein jetzt seit 25 Jahren und hat manche Lorbeeren aus den Gesangsconcursen aufzuweisen; er zählt zu den berühmtesten Vereinen Rheinlands. Allerdings sind die Verhältnisse auch so günstig wie möglich. Um einen festen Stamm Bonner Bürger gruppiren sich alljährlich eine grosse Zahl Studirende der Universität, sodass an frischen und gebildeten Stimmen kein Mangel ist. Es versteht sich von selbst, dass der Jubiläumstag mit den üblichen Festlichkeiten in der heitersten Weise verlief. Die Mitglieder der fremden Vereine liessen es sich nicht nehmen, durch zahlreiche Anwesenheit der „Concordia" den Tribut ihrer Theilnahme und Achtung zu bringen. A. G.

London. Im Concert der Musical Union am 13. Juni kamen zur Aufführung die Streichquartette von Mozart in Ddur (No. 7) und von Mendelssohn in Es dur, Pianoquintett in Es dur von R. Schumann, sowie Nocturne, G dur, von Chopin, Gavotte, E moll, von Silas, Mazurka von Leschetizky durch den Letztgenannten (Professor am St. Petersburger Conservatorium) mit Unterstützung der HH. Auer, Lasserre, Bernhardt und Waefelghem, während das Programm des Concertes am 20. Juni Streichquartette von R. Schumann (in A dur, zum ersten Male in diesen Concerten), von J. Haydn in G dur, Trio in B dur von Rubinstein (von diesem selbst als Debut in der Musical Union 1857 gespielt) und Pianofortesoli, durch dieselben Künstler ausgeführt, enthielt. Das Concert am 27. Juni brachte u. A. die Septette von Beethoven und Hummel. — Das Concert der Philharmonie Society am 19 Juni brachte Symphonien von Haydn und Beethoven (B dur), Violinconcert in A moll, No. 22, von Viotti (Hr. Straus), Pianoconcert in Fmoll von W. St. Bennet (Fr. Arabella Goddard) und Ouverture zu „Mireille" von Gounod; das Schlussconcert der 35. Saison dieser Gesellschaft am 10. Juli: Symphonie von Mozart (Es dur) und Beethoven (A dur), ausserdem Ouverture zu „Paradies und Peri" von W. St. Bennet, Jubelouverture von C. M. von Weber etc. Sivori spielte den ersten Satz seines Violinconcerts in A- und seine „Romanze sans paroles" in Es dur. — Das 4. der New Philharmonie-Concerts brachte: Ouverture zu „Lodoiska" von Cherubini, Pianoforteconcert in G dur von Beethoven (Hr. Hallé), Violinconcert in D moll (No. 9) von Spohr (Hr. Auer) etc. — In Royal Albert Hall kam durch die National Choral Society am 10. Juli Mendelssohn's „Elias" und am 17. Haydn's „Schöpfung" zur Aufführung. — Am 18. Juli fand die Einweihung der grossen Orgel in Royal Albert-Hall statt. Dieses von Mr. Willis erbaute Werk enthält 111 Register, 14 Koppelungen, 4 Manuale und über 2 Octaven Pedal. Die Register sind auf eine ganz neue Art construirt, der Ton ist gross und mächtig und von gleichmässig schöner Klangfarbe in den verschiedensten Registern. Mr. Best, Organist zu St. Georges Hall in Liverpool, spielte u. A. darauf: Händel's Concert No. 2, Mendelssohn's Sonate No. 1, 2 Präludien und Fugen von S. Bach etc. — Stockhausen's Abschiedsconcert umfasste Schubert's Lieder-Cyklus „Die schöne Müllerin", vom Concertgeber in Verbindung mit Frl. Sophie Löwe und Hrn. A. Byron, sowie der Pianistin Frl. Agnes Zimmermann ausgeführt. — Erwähnenswerthe Concerte wurden noch durch Pauer (Trio, D moll, von R. Schumann, Op. 63, mit den HH. Straus und Vieuxtemps; Duo für 2 Pianos von Mendelssohn-Moscheles mit Frl. Brandes etc.), Frl. Ida Henry, den Violoncellisten Hrn. Paque, Pianisten Hrn. Charles Gardener, Fr. Magd. Gräver, die Sängerin Frl. de Villiers, Hrn. Otto Goldschmidt (dessen Sacred Pastoral), die Society of Arts (zum Besten der National-Erziehungsschule für Musik), die London Glée and Madrigal Union (Dir. H. Land) etc. ausgeführt. — Den Offenbachiaden sind hier jetzt drei Theater, das Globe-Theatre, Lyceum und Gaiety eingeräumt. In letzterem hielt am 6. Juli die Truppe der „Fantaisies parisiennes" mit „Fortunio's Lied" und der „Schwätzerin" ihren Einzug. — 9.

Concertumschau.

Badenweiler. Historisches Concert, resp. Vorführung der musikalischen Beispiele zu Dr. Nohl's Vorträgen (s. No. 29, S. 463, Sp. 1 und S. 493, Sp. 2 der heutigen Nummer) mit Compositionen von J. S. Bach (Passacaglia), L. Leo, Ph. Em. Bach, J. Haydn, Ch. W. Gluck, W. A. Mozart, L. v. Beethoven, C. M. v. Weber und R. Wagner.

Basel. Orgelconcert des Hrn. S. de Lange: Präludium und Fuge in E dur, Toccata und Fuge in B dur und Phantasie und Fuge in G moll von J. S. Bach, Sonate über „Ein feste Burg" von S. de Lange, Adagio von Händel.

Cöln. Musikabende des Tonkünstlervereins am 9. und 17. Juli: Symphonische Etuden von Schumann, Clavierquintett von Brahms, Huldigungsmarsch von R. Wagner, Violinsonate Op. 26 von E. F. Richter etc. — Concert des Städtischen Gesangvereins am 11. d. M.: „Gesang der Geister über den Wassern", Chorcantate von F. Hiller, „Die erste Walpurgisnacht" von Mendelssohn.

Elster. Concert zum Besten des Elsterer Krankenhausbaufonds unter Mitwirkung der Pianistin Frl. Louise Hauffe aus Leipzig, der Sängerin Frl. Marie Engel aus St. Petersburg, sowie der HH. F. Grützmacher aus Dresden, Musikdirector Hilf u. A.: Violoncellsonate Op. 69 von Beethoven, Pianofortequintett von R. Schumann, Adagio für Violoncell von Mozart, Lieder von F. Schubert, Mendelssohn und W. Taubert.

Farmington. Soiréen für Kammermusik in Miss Porter's Young Ladies School am 29. und 30. Juni, veranstaltet von den HH. C. Klauser und S. B. Mills, Piano, Dr. L. Damrosch, Violine, und F. Bergner, Violoncell: Claviertrios von Schubert (Op. 99) und Beethoven (Op. 97), Violinsonaten von Mozart (E dur) und Beethoven (Op. 47), Violoncellsonaten von B. Asioli und Beethoven (Op. 69), Claviersoli von J. S. Bach (Präludium und Fuge in G moll), Chopin (Etuden) und Schumann (G moll-Sonate und Nummern aus Op. 12 und 15), Violinromanze von L. Damrosch, Violoncellsolo von F. Bergner.

Greiz i. V. 2. Sängerfest des Voigtländischen Sängerbundes mit Werken von J. Otto, Händel („Der Tod des Gerechten"), W. Urban, W. Tschirch, G. F. v. Eyken („Thürmerlied") etc.

Heidelberg. Orgelconcert des Hrn. S. de Lange: Passacaglia und Toccata und Fuge in D moll von Bach, Adagio aus der 3. Sonate von S. de Lange, Andante (aus Op. 37) von Mendelssohn, Concert in D moll von Händel.

Innsbruck. Prüfungsconcert der Scholaren des Musikvereins: Ouverture in C dur von F. Schubert, Frauenchor „Wenn die Sonne hoch und heiter" von M. Nagiller, Terzett „Lob des Frühlings" von C. Reinecke etc.

New-York. 12. Allgemeines Sängerfest des Nordöstlichen Sängerbundes vom 24.—29. Juni: „Lobgesang" von Mendelssohn, Ouverturen zu „Ruy-Blas" von demselben, zu „Rienzi" von R. Wagner und Jubelouverture von Weber, „Mazeppa"-Marsch und „Les Préludes" von F. Liszt, „Salamis" für Chor, Soli und Orchester von F. Gernsheim, Schlachtenchor aus „Rienzi" von Wagner, „Hymne an die Tonkunst" von A. Billeter etc.

Sondershausen. 9. Concert im Loh: 1) Ouverture zum „Märchen von der schönen Melusine" von Mendelssohn. 2) Suite in Kanonform für Streichorchester von J. O. Grimm. 3) Violoncellconcert in D moll von Goltermann (Hr. Graf). 4) Ouverture zu „Gustav Wasa" von M. Erdmannsdörfer. 5) Ocean-Symphonie von A. Rubinstein.

Weissenfels. 21. Gesangsfest des Sängerbundes an der Saale am 23. Juli mit Vocalcompositionen von Bortnianski, Mozart, Mühling, Mendelssohn, Reinecke u. A., Orgelsoli von W. Schütze, J. S. Bach (Präludium und Fuge in Cmoll) und Mendelssohn (Fmoll-Sonate).

Zürich. Concert in der Fraumünsterkirche, veranstaltet von S. de Lange, Organist aus Rotterdam, unter Mitwirkung der Sängerin Frl. Jenny Frei und des Violoncellisten Hrn. Ruhoff: Präludium und Fuge in Gmoll für Orgel von J. S. Bach, Arie von demselben für Violoncell übertragen, 4. Orgelconcert von Händel, Psalm für Alt von Martini, Choralfiguration „Aus tiefer Noth" von S. de Lange, Toccata und Fuge in Dmoll, ebenfalls für Orgel, von J. S. Bach.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Baden-Baden. Frl. Marie Schröder vom Stuttgarter Hoftheater sang kürzlich hier mit bedeutendem Erfolg. — **Berlin.** Die in voriger Nummer d. Bl. gegebene auf Frl Gungl bezügliche Notiz wird neuerdings von der Hofoperintendanz dementirt. Im Kroll-Theater trat Hr. Geist im ferneren Verlauf seines Gastspiels als Arnold („Tell", am 17. d. M.) und George Brown („Weisse Dame", am 22.) auf. An derselben Bühne wird im Monat August die nunmehr an das Bremer Stadttheater engagirte Sängerin Frl. Toni Amann aus Königsberg einige Gastrollen geben. — **Homburg.** In unserer italienischen Oper werden nach Schluss der Londoner Saison auch die Sterne A. Patti und Trebelli-Bettini glänzen. — **Ischl.** Die Wiener Professoren Hellmesberger und Zamara werden im Monat August hier concertiren. — **Krems.** Frl. Wanda und Hr. Regenspurger, Beide von der Wiener Hofoper, gastiren zur Zeit erfolgreich im hiesigen Theater. — **London.** Hr. v. Bignio, der Baritonist der Wiener Hofoper, debutirte kürzlich mit glänzendem Erfolg als Asthon („Lucia von Lammermoor"). Ebenfalls günstige Aufnahme fand hierselbst die Berliner Pianistin Frl. Alma Holländer, welche unter Mitwirkung des Hrn. Julius Stockhausen ein Concert veranstaltete. — **Magdeburg.** Frau Agnes Lang-Rathey aus Berlin begann dieser Tage im Victoria-Theater ein Gastspiel in Offenbach'schen Operetten. — **Prag.** Im Neustädter Theater tritt seit einiger Zeit Frl. Minna Wagner vom k. k. priv. Carl-Theater zu Wien mit Erfolg auf. — **Petersthal** im Schwarzwald. Vor dem gegenwärtig in unseren Badeörtchen weilenden russischen Hof liessen sich kürzlich die HH. Pianist Jul. Levin, ein Schüler des Claviermeisters v. Bülow, und Violinist Hugo Wehrle aus Stuttgart mit schönem Erfolg hören und wurden in Anerkennung ihrer Leistungen mit werthvollen Brillantringen beschenkt. — **Riga.** Frl. Radecke vom Weimar'schen Hoftheater ist für die hiesige Stadtbühne gewonnen worden. — **Wien.** Der Baritonist Hr. Schelper hat sein für den Monat August angesetztes Gastspiel im hiesigen Hofoperntheater aus Gesundheitsrücksichten aufgeben müssen; dagegen werden in dem genannten Monat der Berliner Hofopernsänger Hr. Betz und Frl. Lanterbach vom Kroll-Theater zu Berlin zu einer Reihe von Gastdarstellungen hier eintreffen, welche bei Hrn. Betz wahrscheinlich zu einem Engagement für die hiesige Hofoper führen werden. Die italienischen und französischen Opernvorstellungen der Gesellschaften der HH. Franchetti und Meynadier finden noch immer lebhafte Theilnahme beim Publicum. — **Wiesbaden.** Entgegen den zum Theil in überschwänglichem Lobe sich ergehenden Berichten über Frl. Mila Röder aus Berlin schreibt die „Mittelrh. Ztg." nach deren erstem hiesigen Auftreten: „Marie", das muntere Marketendermädchen folgte dem „Freischütz" und trat ihm fast auf die Fersen. Hier begrüssten wir die erste Gastdarstellung des Frl. Röder und bedauern es sehr, dass wir wenig zu ihrem Lobe sagen können. Wenn wir auch alle Theilnahme, alles Interesse für die Dame zusammenraffen, so müssen wir doch der Kunst gegenüber es gestehen, dass von einer eigentlichen Stimme nicht die Rede ist und von einer Deutlichkeit der Coloratur gar keine Rede sein kann. Wir Provinzialstädtler lassen uns viel gefallen, aber den Unterschied zwischen wahrer Kunst und Schwindel wissen wir denn doch zu machen. Frl. Röder wurde zwar mit Blumensträussen überschüttet, aber es gibt Blumen, die man, wenn wirkliche Blumen, dennoch nur als gemachte Blumen bezeichnen kann, wenigstens soweit es das Werfen derselben anlangt. Bei dem Mangel an wirklicher Leistung sollten nun die Husarenstiefelchen, der herunterhängende Zopf, der verblüffende Anzug im zweiten Act alles ersetzen, aber sie waren hierzu ebenso wenig im Stand, als es das brillante Kleid vermag, die geistige Blösse zu verhüllen."

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 22. Juli: 1) „O wie er freundlich ist" von Richter. 2) „Wie ein wasserreicher Garten", von Rietz. Am 23. Juli: „Ave verum corpus" von Mozart. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 23. Juli: 1) Messe in C von M. Haydn. 2) Graduale („Domini est salus") von L. Rotter. 3) Offertorium („Benedicite") von M. Haydn. — b) K. k. Hofpfarrkirche am 23. Juli: 1) Messe von Drobisch. 2) Graduale (Tenor- und Basssolo) von Pscherer. 3) Offertorium (Flötensolo) von Richter. — c) Dominicanerkirche am 23. Juli: 1) Messe in Es, 2) Graduale und 3) Offertorium von C. Kempter (Domcapellmeister in Augsburg). — d) Pfarrkirche zu Mariahilf am 23. Juli: 1) Vocalmesse von Greith. 2) Graduale („Ave Maria", Altsolo in Des) und 3) Offertorium („Ad te Domine", Sopransolo) von J. Krall.

Opernübersicht.

(Vom 16. bis 22. Juli.)

Leipzig. Stadtth.: 16. und 21. Schöne Helena; 17. Nachtlager von Granada; 18. Schöne Galathea; 20. Hugenotten; 22. Grossherzogin von Gerolstein. — **Berlin.** Kroll's Th.: 16. und 19. Undine; 17. Wilhelm Tell; 18. Troubadour; 20. Favoritin; 21. La Traviata; 22. Weisse Dame. Réunionth.: 18. und 22. Freischütz. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 16., 17., 18., 19., 20., 21. und 22. Prinzessin von Trebisonde. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 16. Tannhäuser; 18. Don Juan; 20. Martha; 22. Robert der Teufel. — **Magdeburg.** Victoria-Th.: 22. Schöne Helena. — **Prag.** Neustädter Th.: 16. Hanni weint, Hansi lacht, Schöne Galathea; 22. Pariser Leben. Letni divadlo: 21. und 22. Princezna Trebizondská. — **Wien.** Carl-Th.: 16. und 19. Le canard à trois becs (Jonas); 18. La Princesse de Trébizonde; 20. und 21. Le chanson de Fortunio; 22. La vie parisienne. Theater an der Wien: 16. Der Rajah von Mysore (Lecocq); 18. und 20. Il Trovatore; 21. Crispino e la comare (Ricci); 22. Otello ossia il moro di Venizia.

Aufgeführte Novitäten.

Billeter (A.), Hymne an die Tonkunst. (New-York, Deutsches Sängerfest.)

Brahms (J.), Clavierquintett. (Cöln, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

— — „Liebeslieder" für gemischten Chor und Pianoforte. (Pössneck, 1. Concert des Musikvereins.)

Brambach (C. J.), „Alcestis", Cantate für Soli, Männerchor und Orchester. (Bonn, 7. Sängerfest des Rheinischen Sängerbundes.)

Bruch (M.), Concert für Violine mit Orchester. (Düsseldorf, Concert der HH. Tausch und Auer.)

Erdmannsdörfer (M.), Ouverture zu „Gustav Wasa". (Sondershausen, 9. Lohconcert.)

Gernsheim (F.), „Salamis" für Soli, Chor und Orchester (New-York, Deutsches Sängerfest.)

Grimm (J. O.), Suite für Streichorchester. (Sondershausen, 9. Lohconcert.)

Hiller (F.), „Gesang der Geister über den Wassern". (Cöln, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Lange (S. de), Streichquartett in Cdur. (Leipzig, Musikabend des Tonkünstlervereins.)
Liszt (F.), „Les Préludes". (New-York, Deutsches Sängerfest.)
Reinecke (C.), „Friedensfeier"-Festouverture. (Düsseldorf, Concert des Instrumentalmusikvereins.)
Richter (E. F.), Violinsonate in Adur. (Cöln, Musikabend des Tonkünstlervereins.)
Tausch (J.), Ouverture in Hmoll. (Düsseldorf, Concert des Autors und des Hrn. L. Auer.)
Volkmann (R.), Dmoll-Symphonie. (Düsseldorf, Concert des Instrumentalmusikvereins.)
Wagner (R.), Kaiser-Marsch. (Boston, Concert des Hrn. Th. Thomas.)
Zellner (J.), Claviertrio in Hmoll. (Leipzig, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 29. Händel-Fest in London. (Abdruck aus der „Elberfelder Ztg") — Besprechung (Fantaisie Alpèstre von Elie M. Feigerl). — Berichte und Notizen (s. weiter unten unter Mittheilungen und Notizen).

Echo No. 29. Recensionen (Compositionen von L. Damrosch [Op. 13–15], Ed. Rohde [Op. 69–78] und H. Greis [„Leiden!"]). — Opern für die deutsche Nationalbühne. — Kunstnachrichten. — Beilage: Die deutsche Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten. — Berichte und Notizen.

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik No. 7. Vereinsnachrichten. — Die Galin-Paris-Chevé'sche Gesangslehre. — Notizen. — Musikbeilage: „Missa pro defunctis" ad 4 voces inaequales aut. C. Ett.

Neue Berliner Musikzeitung No. 29. Recensionen (L. Ramann, Allgemeine musikalische Erzieh- und Unterrichtslehre der Jugend, sowie Compositionen von A. d'Argenton [Op. 12] und H. Berthold [Op. 8]). — Feuilleton: Alte Herren. Von W. Lackowitz. III. Die Gebrüder Mazzocchi. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 30. Besprechung von Dr. O. Wolf's „Sprache und Ohr". — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger (Compositionen von H. Schütz [Passionsmusik], G. Flügel [Op. 62, 63, 64 und 70] u. A.).

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Der neuste Redacteur der „A. M. Z.", Hr. Jos. Müller, fährt rüstig fort, „den Bestrebungen der Gegenwart .... möglichst gerecht zu werden". No. 29 seiner Zeitung — in welcher wir zunächst, da ein verantwortlicher Redacteur, auch wenn er wie Hr. Jos. Müller nur Dilettant in musikalischen Dingen ist, doch wenigstens wissen und das vertreten können muss, was er niederschreibt, eine Beweisführung der in unserer vorletzten Nummer citirten Behauptungen betreffs Liszt's und Gotthard's erwarteten — bietet nämlich unter anderen interessanten Stellen folgenden Schlusssatz zu einem übrigens äusserst gehässig abgefassten Referat über das letzte hier stattgefundene Concert des Riedel'schen Vereins: „Wie wir hören, will der Riedel'sche Verein im nächsten Winter das grosse Requiem von H. Berlioz, das deutsche Requiem von J. Brahms und den „Messias" von Händel aufführen. Wir möchten aber sehr bitten, zu diesen Aufführungen keine unzulänglichen Kräfte zu engagiren und in stümperhafter Weise besonders das Händel'sche und das Brahms'sche Werk zu bringen. Kann man solchen Werken mit seinen Mitteln nicht nach allen Seiten hin gerecht werden, so soll man lieber von der Vorführung abstehen." — Richtet sich bei der von anderen musikalischen Autoritäten, als Hr. Jos. Müller bislang noch ist, anerkannten Tüchtigkeit des von Letzterem discreditirten Vereins in diesem Falle das Absprechen eines anmaassenden Dilettantismus über künstlerische Leistungen ganz von selbst, so ist doch trotzdem die den anscheinend in Schutz genommenen Werken nachtheilige Wirkung bezüglich deren einstweilen nur projectirten Aufführung nicht zu unterschätzen. Wünschen und hoffen wir, dass vor Allem hinsichtlich des Brahms'schen Requiems unsere Befürchtung sich nicht erfüllen möge!

* Ueber Richard Wagner's Brochure „Die Bestimmung der Oper" enthält die Londoner Zeitschrift „Academy" in ihrer No. 28 wieder eine mit Verständniss geschriebene Besprechung von unserem Mitarbeiter Dr. Franz Hüffer. Der Verfasser hebt die Vorzüge dieser Schrift nach Seite der Darstellung und Behandlung des Stoffes hervor und gibt dann in Kürze die leitenden Ideen derselben an, nicht ohne gelegentlich abweichende Ansichten anzudeuten. Schliesslich kommt der Verfasser auch auf das Verhältniss von Wagner's Kunstschriften zu seinen dramatischen Schöpfungen zu sprechen und weist die vielfach aufgestellte Behauptung, dass diese letzteren nach einem auf dem Wege philosophischer Forschungen gefundenen Schema geschaffen seien, als eine ebenso vom psychologischen wie chronologischen Gesichtspuncte aus absurde wie unrichtige zurück.

* Der 2. Cyklus der Dr. Nohl'schen in Badenweiler gehaltenen historisch-musikalischen Vorträge umfasste wiederum drei Abende und behandelte das deutsche Musikdrama in den drei Betrachtungen: 1) Geschichte der Oper bis Mozart. 2) Die instrumentale Schöpfung Beethoven's. 3) Das Musikdrama Rich. Wagner's.

* Die mit dem kürzlich stattgehabten grossen New-Yorker Sängerfest verbundene Vertheilung werthvoller Preise (zweier Pianos und eines Bücher- und Musikalienbehälters) ist dem Männerchor Germania aus Baltimore, der Choral-Society aus Washington und der Liedertafel aus Buffalo zu Gute gekommen.

* In St. Petersburg veranstaltete am 19. d. Mts. Hr. Gotthold Carlberg unter Zuziehung von 130 Instrumentalisten ein Monstreconcert, das ihm viel Ruhm brachte und deshalb Fortsetzung erfahren wird insofern, als vor der Hand noch drei ähnliche Aufführungen stattfinden sollen. Für dieselben sind als Programmnummern u. A. Liszt's „Les Préludes" und Wagner's Kaiser-Marsch angesetzt.

* Der Process des Fiscus gegen die Magdeburger Feuerversicherungsgesellschaft bez. der Versicherungssumme für das abgebrannte Dresdener Hoftheater ist, wie man liest, endgiltig dahin entschieden worden, dass die erwähnte Assecuranzgesellschaft die angeführte Summe im Betrage von 120,000 Thlr. zu zahlen hat.

* Die Zahl der bei dem kürzlich stattgefundenen Händel-Fest in London Mitwirkenden belief sich auf 503 Instrumentalisten (93 erste, 72 zweite Violinen, 56 Bratschen, 58 Violoncelle, 57 Contrabässe etc.) und 3321 Vocalisten (931 Soprane etc.). Wie viele mögen dabei nur als Statisten thätig gewesen sein!

* Der 200jährige Geburtstag Peter des Grossen wird in Moskau durch ein grosses Musikfest gefeiert werden, zu dessen Kosten die Regierung einen Beitrag von 100,000 Rubeln gibt. Dabei sollen jedoch nur Compositionen russischer Künstler zur Aufführung kommen.

* Die Redaction der „A. M. Z." erlässt in den Spalten ihres Blattes folgende Anzeige: „Die geehrten Herren, welche sich mit Beiträgen (selbständigen Aufsätzen, Recensionen und Correspondenzen) an dieser Zeitung betheiligen wollen, werden gebeten, ihre Adresse der Redaction mitzutheilen." — Der in den letzten Nummern erfolgte Abdruck grösserer Aufsätze aus anderen Zeitungen motivirt diesen Hilferuf allerdings genügend. Die Schaar der Getreuen scheint sich eben sehr vermindert zu haben.

* Anfang der nächsten Theatersaison kommt in Temesvar eine von dem dasigen Capellmeister Weidt componirte neue vieractige Oper zur erstmaligen Aufführung. Das Libretto der „Adelma" betitelten Oper ist nach dem Französischen bearbeitet.

* Im Leipziger Stadttheater gehen die Mustervorstellungen Offenbach'scher Trivialitäten trotz der gegnerischen

Presse unter der Firma „Auf allseitiges Verlangen" ruhig weiter. Die jetzt beiläufigen Vorstellungen wirklicher Opern lassen hingegen alle Vorbereitung und Pietät vermissen, sodass der geschätzte Referent eines Localblattes die Aufführung der „Jüdin" als eine „Eleazar-Vorstellung mit Ballet" bezeichnen durfte.

* Am 19. d. M. verabschiedete sich im Coventgarden zu London der berühmte Tenorist Mario von der lyrischen Bühne, der er 32 Jahre lang eine Zierde gewesen, sowie überhaupt vom englischen Publicum, das ihn bei dieser Gelegenheit in kaum dagewesener Weise auszeichnete.

* Frl. Christine Nilsson, welche sich während ihrer amerikanischen Kunstreise bisher auf eigene Concerte oder auf Mitwirkung in Kirchenconcerten beschränkte, wird im September ihre Thätigkeit auch der Bühne von New-York widmen.

* Die Dresdener Hofopernsängerin Frau Krebs-Michalesi ist aus Amerika, wo sie in verschiedenen Concerten ihrer Tochter, der Pianistin Marie Krebs, mit grossem Erfolg gesungen, wieder nach Dresden zurückgekehrt. Frl. Marie Krebs ist zu weiteren Concerten jenseits des Oceans geblieben.

* Der diesjährige Preis der Meyerbeer-Stiftung ist dem Wiesbadener Tonkünstler Hrn. J. Buths zugesprochen worden.

* Am 20. Juli Vormittags 11 Uhr hatten sich die Freunde, Verehrer, Schüler und Schülerinnen des dem Leben so früh entrissenen Claviertitanen Carl Tausig in der Leichenhalle der Jerusalemer- und Neuen Kirche (Belleallianee-Strasse) zu Berlin um den mit Blumen und Lorbeerkränzen reich geschmückten Sarg des Entschlafenen versammelt, um demselben die letzte Ehre zu erweisen. Unter den Klängen der von Thadewaldt geleiteten Symphoniecapelle wurde der Sarg nach dem Erbbegräbniss des Verstorbenen übergeführt, woselbst der Prediger Thomas von der Nicolaikirche die Grabrede hielt. Während des letzten Theils derselben entlud sich ein heftiges Gewitter über dem offenen Grabe. Schien es doch, als grolle selbst der Himmel dem unerbittlichen Tode, der der Welt den auf unerreichter Höhe einsam wandelnden Künstler im blühendsten Alter entrissen hatte. Als das Gewitter ausgetobt und der Himmel sich wieder geklärt hatte, führte die Symphoniecapelle Beethoven's „Trauermarsch auf den Tod eines Helden" aus. Die üblichen Ceremonien bildeten den Schluss der ergreifenden Feier.

* Am 15. Juli fand unter grossem musikalischen Gepränge Auber's Leichenbegängniss in der Trinité-Kirche zu Paris statt.

Auszeichnung. Hofopernsänger Stolzenberg in Carlsruhe hat vom Grossherzog von Baden das Ritterkreuz zweiter Classe des Währinger Löwen-Ordens erhalten.

Gestorben. In Hamburg starb am 15. Juli der bekannte Bassist Brettschneider. — In Paris verschied vor einigen Tagen der rühmlichst bekannte Gesangslehrer F. Delsarte im Alter von circa 60 Jahren. — Der Gründer der thätigen Berliner Musikalienhandlung Challier & Co., Carl Aug. Challier, ist am 17. d. Mts. im 58. Lebensjahre gestorben. —

Kritischer Anhang.
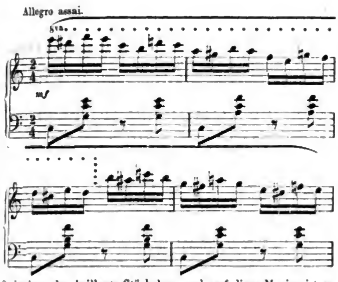
Gustav Damm. Der Weg zur Kunstfertigkeit auf dem Pianoforte. Hand-, Finger- und Vortrag-bildende Etuden von Meistern der früheren und jetzigen Zeit. In systematischer Reihenfolge mit instructiven Anmerkungen (deutsch und französisch), sowie ergänzendem Fingersatz. Fünf Hefte in einem Band. Commissionsverlag von J. G. Mittler in Leipzig. 2 Thlr.

Dieser Titel sagt viel, aber nicht zu viel, denn was dasteht, hat seine volle Berechtigung. Das Werk ist in Wahrheit so angelegt, dass es bei der gehörigen Verwendung zu dem verheissenen Ziele führen muss. Das erste Heft enthält 18 Etuden von M. Clementi, A. Corelli, R. Kleinmichel und J. B. Cramer. Der Erstere und der Letztere sind mit ihren Etuden zwei Haupt- und Grundpfeiler für alles gute Clavierspiel und in ihrer Art unübertroffen. Was Technik anlangt, so ist in ihren diesbezüglichen Studien nicht nur Alles zu finden, was für die wahre Art des Clavierspiels irgendwie nothwendig ist, sondern dasselbe auch in Form und Inhalt so gediegen und zweifelsohne, dass ihre Schulen unfehlbar zu der allgemeinen Verbreitung und unbedingten Herrschaft kommen mussten, die uns an dieser Stelle jede fernere Würdigung und Empfehlung verschweigen lassen. — Zwei Studien von Corelli, Staccato-Uebungen für beide Hände, und acht Beiträge von Kleinmichel ergänzen das erste Heft auf die vortheilhafteste Weise. Besonders die Kleinmichel'schen Etuden verrathen des Componisten eigenes vortreffliches Studium und bringen interessante wir möchten sagen Nachläufer der besten Stücke vorerst genannter Altmeister.

Das zweite Heft enthält 20 Etuden von J. N. Hummel, W. A. Mozart, Cramer, Fr. Schubert, J. S. Bach, Clementi, C. M. v. Weber, H. Bertini, L. Berger, L. v. Beethoven und Kleinmichel, ausserdem sehr brauchbare und gewiss jedem Lernenden willkommene Erklärungen der Vorhalte, Vorschläge, Pralltriller, Schneller, Mordente, Doppelschläge und Triller. Es fordert schon eine höhere technische Fertigkeit, um benutzt werden zu können, jedoch nicht mehr, als vorhanden sein muss und wird, wenn das erste Heft gründlich studirt worden ist. Zugleich bringt es einzelne Stücke, an denen das Erlernte bewiesen werden kann; so einen Theil des Rondos in Amoll von Mozart, einen „Moment musical" (Fmoll, $^2/_4$) von Schubert, die Octaven-Variation aus Op. 55 von Weber, No. 2 der Bagatellen (Op. 33) von Beethoven etc. Sehr schätzenswerth ist ferner die Aufnahme einiger von den zweistimmigen Inventionen Vater Bach's; denn diese gerade sind als Stoff für den Unterricht ganz vorzüglich und leider viel zu wenig bekannt und beliebt, denn die vielen Mordente etc. machen selbst dem grössten Theile der Clavierlehrer einige Sorge, indem sie nicht wissen, wie die verschiedenen Verzierungen der alten, guten Schule eigentlich auszuführen sind.

Fassen die beiden ersten Hefte des Damm'schen Werkes fast ausschliesslich die Hand- und Fingerbildung ins Auge, so sind die drei letzten für den Vortrag berechnet. Heft 4 und 5 bringen 24 Etudes de Salon (dédiés aux élèves), Op. 91, von Joseph Christoph Kessler. Dieses Op. 91 enthält Etuden, wie sie z. B. an keinem Conservatorium fehlen sollten. Die verschiedensten Figuren und Spielweisen — z. B. gutes Unter- und Uebersetzen in No. 13, 18, 24; leichten, eleganten Anschlag in No. 3, 6, 12, 20, 21, 24, kräftigen und energischen in No. 1, 17, 23; gutes Legato in No. 5, 8, 10; sauberes Abheben beider Hände in No. 11; Liegenlassen einzelner Finger, um die Unabhängigkeit derselben zu üben in No. 7 (alla Clementi); die Spannkraft erprobend und stärkend in No. 9, 14 etc. — beobachtend, erscheinen sie zugleich in wohl abgeschlossenen und ansprechenden Formen, dabei melodiös und mit einer gewissen Noblesse. Freilich laufen auch Meister Kessler manchmal einige nichtssagende Takte unter und ordinäre Wendungen, im Ganzen aber so wenig, dass wir davon keine erhebliche Notiz zu nehmen brauchen. Es sind meistens nur Folgen einer Art Schreibseligkeit, die nicht immer wählerisch genug ist und darum manches taube Körnlein mit säet. Wer und was ist aber auch ohne Fehler? —

Im letzten Hefte des Damm'schen Werkes, enthaltend acht Etuden von Berger, Kleinmichel, Kessler (Op. 85, 1—3) und Joachim Raff, interessiren besonders die des letztgenannten Componisten. No. 6, ein Allegro patetico, ist eine prächtige Uebung, dem Daumen sein vorlautes Wesen und sein Dominirenwollen abzugewöhnen; No. 7, auf gutes Abheben der Hände berechnet, ist in seiner Art ein wirksames Bravourstück, wenn uns einige gar zu schroffe Modulationen in ihm auch nicht besonders behagen, und No. 8, der Abschluss des ganzen Bandes, ist ein Seitenstück zu Weber's wohlbekanntem Perpetuum mobile.



So beginnt das brillante Stückchen, und auf diese Manier ist es mit dem später hinzutretenden Seitenmotiv:

ist consequent durchgeführt. Wer dieser Etude erst vollständig gewachsen ist, der kann sagen: ich spiele Clavier — und zu diesem Ziele will und wird das Damm'sche Werk Jeden führen, der nicht an Unfleiss oder gar Talentlosigkeit leidet. Wir empfehlen es Allen, denen an einer gründlichen und dabei anregenden Bildung im höheren Clavierspiel gelegen ist, auf das Dringendste und sind überzeugt, dass es bei seiner guten Ausstattung und Billigkeit eine grosse Zukunft hat. Die vorhandenen Druckfehler — meist Auslassungen verschiedener Versetzungszeichen — wird gewiss eine neue Auflage beseitigen; sie sind jedoch auch so in die Augen springend, dass sie Jedermann beim ersten Lesen sehen und verbessern kann. 7.

W. Ebann. Premier Concerto pour le Violon avec accompagnement de Pianoforte, Op. 81. Berlin (Kowno), W. Müller. (F. David gewidmet.)

Mit einigen Erstaunen nahmen wir das vorliegende Werk, welches die nicht gewöhnliche Opuszahl 81 an der Stirn trägt, in die Hand, da uns der Herr Verfasser auf dem Gebiete der Composition bisher nicht begegnet war. Einer so vorgerückten Ziffer der künstlerischen Arbeiten gegenüber ist man gewiss zu der Annahme berechtigt, dass man es mit einer fertigen, über das Stadium der Versuchs-Compositionen hinausgeschrittenen künstlerischen Individualität zu thun habe, eine Annahme, welche nur geeignet sein kann, das verurtheilende Interesse zu erhöhen, aber freilich auch die Erwartungen und Ansprüche zu steigern. In dieser letzteren Beziehung ist uns eine Täuschung nicht erspart worden. Das Concert ist eine glatte, formell unantastbare Schablonen-Arbeit, wie es deren unzählige gibt. Der Componist weiss genau, wie ein Concert gemacht zu werden pflegt: Tutti und Soli, Cantabiles und Passage, Alles steht an der hergebrachten Stelle; aber von eigenartiger Begabung, von einem Hinuntertauchen in die Tiefe des modernen musikalischen Empfindungs- und Ausdrucks-Vermögens findet sich keine Spur. Das melodische wie das figurative Element bieten keinen musikalischen Gehalt, sondern nur die äusserste Violinmässigkeit. Das Streben, die Schreibart für ein Soloinstrument der technisch-mechanischen Eigenthümlichkeit desselben anzupassen, sichert zwar den Erfolg, dass das Instrument als solches zur Wirkung komme, aber es führt in seiner einseitigen Richtung zum Phrasenthum und zum inhaltlosen Formalismus. Es ist kein Zweifel, dass, je weniger universell der Charakter eines Instrumentes ist, um so mehr die allgemein musikalische Bedeutsamkeit der betreffenden Compositionen betont werden muss und dass dieselbe bis zu einem gewissen Grade ein Freihalten, ein Hinausgehen über die besondere einseitige Beschaffenheit des Instrumentes erheische; der Componist darf nicht der Sclave dieser Beschaffenheit werden, sondern muss dieselbe vom allgemein musikalischen Standpuncte sich dienstbar machen. Es ist kein Zufall, dass die wenigen Meisterwerke, welche wir auf dem Gebiete der Concertmusik für die Violine besitzen, von Componisten herrühren, welche, unbeschadet der genauen Kenntnis des Instrumentes, doch nicht Violinvirtuosen waren, oder nicht für solche speciell schreiben wollten. Vom Standpuncte dieser violinmässigen Virtuosität wird die vorliegende Composition dem Studium manchen nützlichen und auch interessanten Uebungsstoff bieten; im Allgemeinen finden wir eine Anlehnung an Lipinski's Behandlungsweise des Instrumentes erkennbar. Eine Bemerkung in der formellen Beziehung der Modulationsordnung können wir nicht unterdrücken. Der erste Satz steht in H moll und bringt das zweite Hauptthema nebst dem sich daranschliessenden Passagenwerk in A dur, sodass man nicht anders meint, als der ganze erste Haupttheil dieses Satzes werde in dieser letztgenannten Tonart schliessen. Aber nein: 6 Takte vorher, unmittelbar vor dem üblichen grossen Schlusstriller wird eine Schwenkung nach D dur gemacht und dann mit einem Trugschluss A B auch diese Tonart wieder bei Seite geschoben, um 16 Takte später (im Tutti) wieder einzutreten und als die Haupttonart des Mittelsatzes festgehalten zu werden. Das ist wirklich die einzige Originalität in der ganzen Composition, die wir indess nicht anders denn als einen Fehler ansehen können; es macht durchaus den Eindruck, als habe der Componist vergessen, dass er anstatt der allerdings gewöhnlicheren Modulation von H moll nach D dur die seltenere, aber gewiss nicht minder berechtigte und wie jene — nach unserer Ansicht — den Charakter des Parallelismus an sich habende Modulation nach A dur gewählt habe. A. M.

Briefkasten. *L. von R.* in *B.* Wir kennen trotz des Inserates Ihrer Nachbarn weder Land noch Leute, wo E. B. des Rufes eines „anerkannten" Kritikers geniesst, wenn wir dem so Bezeichneten in diesem Falle auch so ziemlich beistimmen müssen. Unsere No. 22 brachte übrigens auch eine Besprechung dieses Werkes. — *R. O.* in *Z.* Sie werden das Vermisste in heutiger No. finden. Sie sind wirklich malitiös mit Ihrer Aeusserung über die aus Anlass dieses Todesfalles von einer Collegin geschriebenen Zeilen, und fast könnten auch wir, die wir indirect zwei Sätze dazu geliefert haben, uns getroffen fühlen. — *Frl. H. G.* in *W.* Die Ihnen von anderer Seite empfohlene hiesige Pianinofabrik von Feurich wird Sie bei Bedarf gewiss in befriedigendster Weise bedienen. — *D. F.*(?) in *P.* Ein Ihrer musikalischen Befähigung entsprechender Posten als Nachtwächter ist vielleicht noch irgendwo vacant, hoffentlich aber nicht in hiesiger Stadt. Am meisten wundert uns, dass Sie Briefkastenantwort verlangen.

Anzeigen.

[229.] **Neue Musikalien**

im Verlage von

Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Gramann, K., Op. 2. **Sechs Phantasiestücke** f. Pfte. 1 Heft $17\frac{1}{2}$ Ngr. 2. Heft 20 Ngr.

Lysberg, Ch. B., Op. 128. **Tenerezza.** Andantino et Allegretto p. Pfte. 15 Ngr.

—— **La Lithuanienne.** Polka brill. p. Pfte. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

—— **La Silésienne.** Polka fav. p. Pfte. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 7. **Sechs Charakterstücke** f. Pfte. u. Violine bearb. v. Friedr. Hermann. 1. Heft 1 Thlr. 2. Heft 1 Thlr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Mozart, W. A., Op. 25. **Zwei Duette** f. Violine u. Viola, bearb. f. Pfte. v. O. Reinsdorf. No. 1 (G) $27\frac{1}{2}$ Ngr. No. 2 (B) 25 Ngr.

—— **Symphonien,** bearb. f. Pfte. zu 4 Hdn., Violine u. Vcllo. v. C. Burchard. No. 12 1 Thlr. 5 Ngr.

Reichardt, G., Op. 29. **Drei geistliche Gesänge** f. Bariton (od. Alt) m. Pfte. 20 Ngr.

—— Op. 20. **Zur Nacht.** Duett f. Alt u. Bariton m. Pfte. 10 Ngr.

—— Op. 35a. **Der alte und der junge Fritz** f. 4. Männerstimmen. Part. u. St. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Reinsdorf, O., Op. 5. **Liebesahnung.** Tonstück f. Pfte. 15 Ngr.

—— Op. 6. **Ständchen** f. Pfte. 15 Ngr.

—— Op. 16. **Das Waldweib.** Ballade f. Bariton m. Pfte. $17\frac{1}{2}$ Ngr.

—— Op. 20. **Sonate** f. Pfte. zu 4 Hdn. 1 Thlr. 20 Ngr.

Rubinstein, Ant., Andante a. d. Trio Op. 15 No. 1, arr. f. Pfte. v. Rob. Wittmann. $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Schubert, Franz, Andante u. **Scherzo** a. d. Cdur-Symphonie, arr. f. Pfte. zu 4 Hdn., Violine u. Vcllo. von Rob. Wittmann.
Andante 1 Thlr. 10 Ngr.; **Scherzo** 1 Thlr. 5 Ngr.

Schubert, Louis, Op. 35. **Vier lyrische Tonstücke** f. Violine m. Pfte. 1 Thlr.

—— Idem f. Vcllo. m. Pfte., übertr. v. Friedr. Grützmacher. 1 Thlr.

Thierfelder, A., Op. 4. **Daheim.** Ein Melodiencyklus f. Pfte. 1 Thlr. 5 Ngr.

Zopff, H., Op. 26. **Trios** f. Pfte, Violine u. Vcllo. Heft 2 1 Thlr. 15 Ngr.

—— **Drei Concertgesänge.**
No. 1. Op. 20. **Das Vertrauen** f. Alt m. Pfte. $12\frac{1}{2}$ Ngr.
Nr. 2. Op. 28. **Meiner Gattin** f. Tenor m. Pfte. $12\frac{1}{2}$ Ngr.
No. 3. Op. 29. **Abendbild,** Soloquintett f. Alt u. 4 Männerst. 15 Ngr.

Den Herren Musikdirectoren stelle ich mein **altbewährtes Vermittelungs-Bureau** zur Verfügung und empfehle zur Wintersaison viele mir persönlich bekannte tüchtige Musiker.

[230.] **Eugen Müller** in **Breslau.**

[231.] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig:

Emil Stockhausen,

Phantasiestücke für Pianoforte und Violine, Op. 2.

Heft I, 1 Thlr. $22\frac{1}{2}$ Ngr., Heft II, 1 Thlr.

Otto Weber,

Sechs Phantasiestücke für Pianoforte und Violine, Op. 3.

2 Hefte à 1 Thaler.

[232.] **Aug. Thümmler** in *Leipzig* empfiehlt den Herren Musikdirectoren seine **reichhaltige Musik-Leihanstalt f. arrangirte Streich-Orchestermusik.** — Katalog wird gegen Einsendung von 2 Sgr. (in Briefmarken) umgehend zugesandt.

Bei **Fr. Bartholomäus** in Erfurt erschien soeben und ist in allen Buch- und Musikalien-Handlungen vorräthig:

„Die Wacht am Rhein."

[233.] **Sieges-Ouverture für grosses Orchester**

von

A. Klughardt.

Op. 26.

Ausgabe für Pianoforte zu zwei Händen.

Preis 20 Sgr.

[234.] In meinem Verlag erschienen:

Josef Rheinberger,

Op. 34. **Trio** für **Pianoforte, Violine** und **Violoncello.** D moll. 3 Thlr. 25 Ngr.

Op. 35. **Hymne** nach **dem 83. Psalm für vier Frauenstimmen** und Harfe oder Pianoforte. Partitur und Stimmen $27\frac{1}{2}$ Ngr.

Op. 41. **Sieben Lieder und Gesänge** für eine Singstimme. 1 Thlr.

Op. 43. **Capriccio giocoso** für Pianoforte. $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung. *(R. Linnemann.)*

[235.] **Offene Stellen für Musiker.**

Gesucht: Ein Organist und Chordirigent an die Pfarrkirche St. Castor in Coblenz. Adr. **Pastor Weissbrodt** daselbst. — Ein Capellmeister für ein Rezidenztheater ersten Ranges. Adr. **Theater-Agentie Sachse** in Wien.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig

Leipzig, den 4. August 1871.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] [Nr. 32.

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

Die Grundlagen der speculativen Kritik auf musikalischem Gebiete.

Von Otto Tiersch.

(Schluss.)

Das formale Musikinteresse ist ein ganz wesentlicher Factor bei dem Genusse der Musik. Die gesammte Salonmusik wirkt fast einzig durch derartige Mittel, und selbst bei der classischen Musik und in den ernstesten Formen basirt der musikalische Genuss zu einem grossen Theile auf der Thätigkeit der Vorstellungskraft. Das Geistreiche, das Interessante etc. in einem Tonstücke ist zeitweise auf das formale Interesse zurückführbar.

Aus der Rücksichtnahme auf dieses formale Interesse entsprangen nun alle eigentlich musikalischen Gesetze und Regeln. — Allgemeingiltig können von diesen Gesetzen nur diejenigen sein, nach denen unsere Vorstellung ihre Thätigkeit bei der Zusammenfassung der einzelnen durch Klänge verursachten Eindrücke regelt. Von diesen allgemeinen Gesetzen ist bis jetzt nur eines bekannt geworden; die anderen sind in den oben angegebenen Bedingungen des ästhetisch Wirksamen enthalten, haben aber eine speciell für die Tonkunst geltende, in der Praxis dieser Kunst anwendbare Form noch nicht erhalten. Das bekannte allgemeine Gesetz ist zuerst durch Moritz Hauptmann („Natur der Harmonik und Metrik") ausgesprochen worden: „Es gibt nur drei direct verständliche Intervalle: Octav, Quint und grosse Terz. Jeder Ton eines Tonstückes muss in einer durch diese Intervalle ausdrückbaren Beziehung zu irgend einem vermittelnden Tone stehen." Hauptmann will aber, theils aus Begeisterung für die Hegel'sche Philosophie, theils auch deshalb, weil ihm auf Grund dieses Gesetzes nur die Erklärung einzelner Erscheinungen im Reiche der Töne gelungen war, diese Intervalle „nicht als wirkliche Tonintervalle, sondern in ihrer ganz allgemeinen Wesenheit als philosophische Begriffe gefasst" haben. Dem gegenüber glaube ich in meinem „System und Methode der Harmonielehre" überzeugend nachgewiesen zu haben, dass diese Grundintervalle als wirkliche Tonintervalle gefasst werden können und gefasst werden müssen. Dort habe ich gezeigt, wie die Fortschreitung nicht in discreten Tonstufen, sondern unbedingt nur in einem Tonsysteme erfolgen kann, welches eine Verbindung der Töne durch annähernd reines Abmessen der Grundintervalle ermöglicht. Wie hieraus die Entstehung des natürlichen, des pythagoräischen und des aus Bequemlichkeitsrücksichten entsprungenen gleichschwebend-temperirten zwölfstufigen Tonsystems sich als naturgemäss erklärt, — wie ferner hierauf die Zusammenfassung einzelner Töne zu consonirenden und dissonirenden Accorden und der Unterschied zwischen beiden bezüglich ihrer Wirkung auf die Vorstellung beruht, — wie dann die Verwandtschaft der Töne einer Melodie resp. der Accorde einer Harmoniefolge, das Wesen der Tonart, der Tonartleiter, des diatonischen Systems, der Modulation etc. hieraus resultirt, — und auf welche Weise endlich andere Bedingungen (Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe etc.) verändernd hierauf einwirken können, das wolle man in meinem Werkchen nachlesen.

Das angeführte allgemeine Gesetz wie die anderen nur mehr geahnten sind nun für specielle Zwecke, und zwar für diese Zwecke mit vollem Rechte, in Regeln gefasst. Diese Regeln sind bekannt genug; in jedem

Werke über Generalbass, Harmonielehre, Compositionslehre und Contrapunct sind sie zu finden, freilich je nach dem verschiedenen Zwecke mehr oder minder verschiedenartig gefasst, und daher nur für diesen besonderen Zweck bedingungslos giltig.

Das formale Element hat auch Einfluss auf die Entstehung verschiedener Stile. Der strenge und der freie Stil, der gebundene und der freie Stil, der homophone und der polyphone Stil unterscheiden sich nur in der Art und Weise, wie sie den formalen Gesetzen entsprechend auf unsere Vorstellung wirken. So hat auch jeder bedeutende Componist seinen eigenen Stil, d. h. seine eigenthümliche Art und Weise, wie er unsere Vorstellung zur Zusammenfassung der einzelnen Eindrücke erregt. Besteht diese Eigenthümlichkeit der Compositionsweise eines Componisten nur in der häufigen Wiederkehr gewisser Wendungen, so spricht man nicht von Stil, sondern von Manier. —

Etwas für das Vorstellen Wohlgefällige braucht nun durchaus nicht auch sinnlich angenehm zu wirken. Es sind dieses eben zwei gänzlich von einander unabhängige Dinge. Daraus schon entspringt, wie bereits weiter vorn angedeutet wurde, eine Theilung der Standpuncte rücksichtlich des musikalischen Geschmackes. Empfindsamen Nerven werden Tonsätze, in welchen häufige und grelle Dissonanzen auftreten, nicht zusagen, während andere, an die sinnliche Wirkung dieser Accorde mehr gewöhnte Hörer den geist- und phantasievollen Toncombinationen in solcher Musik mit hohem Genusse folgen können.

Das formale Interesse wirkt aber noch in ganz anderer Weise auf die Entstehung verschiedener Geschmacksrichtungen bedingend ein, und dieses ist ein Punct, an welchem die Consequenzen aus meinem „System" zu unbedingt neuen Resultaten führen.

Zur Erklärung verschiedener Accorde, verschiedener melodischer, harmonischer und modulatorischer Wendungen werden nach diesem Systeme sehr verschiedenartige Combinationen der drei Grundintervalle erforderlich, theils einfachere, theils zusammengesetztere. Gelangt unser musikalisches Gehör — wie man diese Seite unserer Vorstellungskraft nennen kann — nach der Seite der Tonhöhe hin wirklich nur durch Benutzung der drei Grundintervalle zur Zusammenfassung der einzelnen Eindrücke, so muss auch die Auffassung mancher Wendungen eine grössere Gewandtheit der Vorstellungskraft erfordern, als zur Auffassung anderer Wendungen nöthig ist. Diese grössere Gewandtheit kann nur durch Uebung erzielt werden. Das musikalische Gehör ist also nach dieser Seite hin einer Ausbildung fähig und bedürftig.

Die Bildung*) des musikalischen Gehörs wird aus diesem Grunde bei verschiedenen Hörern auf sehr verschiedenen Standpuncten stehen können, je nachdem die von ihnen am häufigsten gehörten Tonstücke nur leicht fassliche Accorde und Wendungen benutzen, oder sich so bewegen, dass zur Zusammenfassung der einzelnen Tonhöhen das Gehör sehr complicirte Intervallcombinationen zu zerlegen hat. Wer nun immer nur einfache, leicht zugängliche Musik (Volkslieder, Tänze und leichte Salonmusik) gehört hat, dem wird es zunächst kaum möglich werden, den schwerfassbaren Tonverbindungen in den Compositionen mancher — namentlich auch neuerer — Meister verständnissvoll folgen zu können. Solche Musik kann aber dann als Gegenstand der Vorstellung kein Wohlgefallen erregen, weil der Vorstellungskraft die Macht fehlt, die Einzelnheiten zusammenzufassen. — Eine ähnliche Entwickelung macht das musikalische Gehör rücksichtlich des rhythmischen Elements durch. — Da nun aber die Bildungsfähigkeit und die Bildungsbedürftigkeit des musikalischen Gehörs ganz ohne Grenzen ist — wie ja auch die Verschiedenheit der Wendungen nach den zur Auffassung nöthig werdenden Intervallverbindungen und rhythmischen Gliederungen unberechenbar ist —, so wird jeder Hörer — Musiker oder Laie — zu einer bestimmten Zeit einen bestimmten Standpunct in seiner formalen Musikbildung einnehmen, der eine weitere Entwickelung unter keiner Bedingung ausschliesst. Namentlich bahnbrechende Componisten werden daher, wenn sie schwerverständliche Accorde und Wendungen, Schritte in fernverwandten Harmonien, häufige und schnelle Modulationen, complicirte Polyphonie, sehr zusammengesetzte rhythmische Gliederungen etc. verwenden, erst dann zugänglich werden und Verehrer finden, wenn sich das musikalische Gehör der Beurtheiler durch Anhören dieser Musik weit genug gebildet hat — was bei Einzelnen schnell, bei Anderen erst nach langer Zeit eintritt. Dass dieses mit augenscheinlichen Thatsachen aus dem musikalischen Leben aller Zeiten auffallend übereinstimmt, wird Niemand leugnen können. „Nicht nur gehörunfähige Philosophen haben mit Vorliebe für ärmliche Einfachheit den Schall des Kuhreigens dem Gewebe einer Symphonie vorgezogen; auch Kenner wie Thibaut konnten in Palestrina den Höhepunct, in allen Späteren nur Verderb der Kunst finden" (Lotze). Es wird hieraus auch klar werden, was das Urtheil — das zustimmende wie das absprechende — der künstlerisch ungebildeten grossen Masse zu bedeuten hat.

Aus dem formalen Musikinteresse können also wirklich die mannichfaltigsten Geschmacksurtheile über Compositionen einzelner Meister wie ganzer Epochen entspringen. Hierzu kommt nun noch, dass auch andererseits der musikalische Geschmack so eingeengt und zugespitzt werden kann, dass das Verletzen einer einzigen, vielleicht nur eingebildeten Regel alle Schönheiten eines Kunstwerks aufwiegt, oder der Werth einer Kunstleistung wohl gar nur darnach bemessen wird, welche technischen Schwierigkeiten der Künstler zu überwinden hatte.

*) Es wäre die Aufgabe eines bis jetzt gänzlich vernachlässigten Zweiges des praktischen Unterrichts — der „Gehörbildungslehre" nämlich —, die Ausbildung des musikalischen Gehörs planmässig anzustreben.

Die Thatsache einer Entwickelungsfähigkeit des musikalischen Gehörs mahnt, bei Beurtheilung namentlich neuer Erscheinungen, sehr vorsichtig zu sein. Das zuletzt Angeführte aber gebietet, auch bei Kritik von Tonwerken die von Winkelmann aufgestellte Regel zu beachten, dass man an einem Kunstwerke erst die Schönheiten aufsuchen solle, bevor man an etwaigen Fehlern mäkele.

Die formale Aesthetik, als deren Hauptvertreter in musikalischen Fragen Hanslick („Vom Musikalisch Schönen") gelten kann, hält hiermit die Macht der Musik auf uns für erschöpft und leugnet jeden angebbaren von der Form zu trennenden Inhalt in musikalischen Kunstwerken. Die idealistische Ansicht dagegen fordert, dass die musikalischen Mittel „alle Etwas darstellen, was zu dem vollständigen und wahren Abbilde eines Geschehens überhaupt gehört, und erst hierin", meint sie, „finden wir den ästhetischen Werth, der die sinnliche Wohlgefälligkeit eines Tongebildes zu der Würde der Schönheit erhöht". Das ist bis vor Kurzem allgemein anerkannt gewesen. „Die Aufgabe der Musik suchte man theils in einer Darstellung der Welt überhaupt, theils in der besonderen der menschlichen Gemüthszustände und Gefühle". Beides vermag die Musik nur dadurch, dass sie unseren Geist zu Reflexionen anregt, — und dessen ist die Musik allerdings fähig, wie überhaupt jeder Eindruck. Schon der Klang an sich vermag Ideen anzuregen. Welcher Art dieselben sein können, versucht Lotze („Geschichte der Aesthetik") anzudeuten. „Den Klang können wir uns nur in zeitlicher Ausdehnung vorstellen, die Farbe dagegen nur in räumlicher. Das Warum? ist eine Frage der Physiologie und Psychologie, nicht der Aesthetik. Ferner beziehen wir den Klang nur auf einen Ort seiner Entstehung, an dem er nicht ruht, sondern von dem er ausgeht, um an uns anzudrängen. Deswegen weil er so empfunden wird, nicht aber weil er auf Bewegung des tönenden Körpers beruht — denn darin unterscheidet er sich nicht von der Farbe —, galt er immer als thätige Offenbarung des gestaltlosen Innern der Dinge. Die Stille, denn nur diese setzt unser Empfinden den Tönen entgegen; ist natürlicher Ausdruck der Thatlosigkeit. Sie ist ebenfalls eine Empfindung, denn sie ist eine Wahrnehmung der Abwesenheit jedes Reizes. Stille und Dunkel sind die einzigen positiven Empfindungen des Nichts. — Wer das finden soll, muss allerdings von Sein und Thun, von Handeln und Suchen schon Erfahrungen gemacht haben; aber der ästhetisch Urtheilende ist ja auch die menschliche Seele, welche schon viele Erfahrungen gemacht hat, nicht die des Neugeborenen. — Die Töne erscheinen uns ferner als Glieder einer aufsteigenden Reihe, und die wachsende Höhe kann Sinnbild für Steigerung werden. Dazu kommt, dass der höhere Ton dünner, schärfer, spitzer, der tiefe dagegen breiter, stumpfer empfunden wird. Die Scala versinnlicht uns also ein vielgegliedertes Reich möglicher Thätigkeitsformen. Die Lebendigkeit nimmt in ihr nach zwei Seiten hin ab. Nach der Höhe wächst die Zahl der Bewegungen, aber die Masse des Körpers verflüchtigt sich; nach der Tiefe nimmt die Masse maasslos zu, aber die Bewegung verlangsamt sich." Es müssen nun ferner Schritte in engen oder weiten Intervallen, Verbindungen nah- oder nur fernverwandter Töne und Accorde, häufige und plötzliche oder seltene und vermittelte Modulationen, Anwendung gleichmässiger oder verschiedener Fortschreitungen in den einzelnen Stimmen, Verstärkung der Klangmasse etc. die verschiedensten Nuancirungs- und Schattirungsmittel bieten. In ähnlicher Weise wirkt im rhythmischen Elemente langsamere oder schnellere Tonfolge, Anwendung verschiedener Takt- und Tempoarten, Gebrauch von Synkopen und rhythmischen Rückungen etc.

Mit diesen Mitteln kann ein Tonkünstler mannichfache Bewegungen zwar nicht geradezu bildend darstellen, aber doch so symbolisiren, dass der Hörer an sie erinnert wird.

In Beziehung auf diese Fähigkeit der Tonkunst, die man auch wohl mit dem Ausdrucke „Charakteristik" bezeichnet, fehlt der Kritik erst recht jede positive Grundlage. Ueber „die Ziele, welche in dieser Hinsicht die Erfindung zu verfolgen, über die Schranken, welche sie zu achten hat" etc., ist noch in keiner Weise Klarheit vorhanden. Auch hinsichtlich der Kenntniss der hieraus resultirenden Regeln und Gesetze, die zumeist logischer und ästhetischer Natur sind, fehlen noch positive Resultate der Forschung. Zwar kennt man einzelne hier einschlagende Regeln („der Ausdruck soll wahr und natürlich sein", „Uebertreibung muss gemieden werden" etc.), aber zu einer wirklichen „Ideenlehre der Tonkunst", wie E. Krüger („System der Tonkunst") diesen Theil der Kunstlehre bei einer Dreitheilung derselben in „Natur-, Kunst- und Ideenlehre" nennt, sind nur „ahnungsvolle Anfänge vorhanden, aus denen ein wissenschaftliches Ganze zu erbauen noch viel Mühe kosten wird."

Diese Unkenntniss der Gesetze wird übrigens gar nicht immer für ein Uebel angesehen, ja Helmholtz hält" die Bewusstlosigkeit des Gesetzmässigen gerade für die Hauptsache und den springenden Punct in der Wirkung des Schönen auf unseren Geist." „Indem wir überall Spuren von Gesetzmässigkeit, Zusammenhang und Ordnung wahrnehmen, ohne doch das Gesetz und den Plan des Ganzen vollständig übersehen zu können, entsteht in uns das Gefühl einer Vernunftmässigkeit des Kunstwerks, die weit über das hinausreicht, was wir für den Augenblick begreifen, und an der wir keine Grenzen und Schranken bemerken. Wir fühlen diejenigen Geisteskräfte, welche in dem Künstler gearbeitet haben, unserem bewussten verständigen Denken bei weitem überlegen, indem wir zugeben müssen, dass mindestens, wenn es überhaupt möglich wäre, unübersehbare Zeit, Ueberlegung und Arbeit dazu gehört haben würde, um durch bewusstes Denken das zu erreichen, was der Künstler, allein durch sein Taktgefühl und seinen Geschmack geleitet, hergestellt hat." „Wir verehren in dem Künstler einen Genius, einen Funken

göttlicher Schöpferkraft, welcher über die Grenzen unseres verständig und selbstbewusst rechnenden Denkens hinausgeht." „Und doch fühlen wir wieder, dass wir selbst Theil haben an diesen Kräften, die so Wunderbares hervorbrachten." „Darin liegt offenbar der Grund der moralischen Erhebung und des Gefühls seliger Befriedigung, welches die Versenkung in echte und hohe Kunstwerke hervorruft." (Helmholtz, „Lehre von den Tonempfindungen".) Zur Erhöhung des Kunstgenusses mag die Unkenntniss der Gesetze beitragen, für den Kritiker ist sie immerhin bedauerlich.

Die Einwirkung der Tonkunst auf unsere Reflexion verursacht ebenfalls verschiedene Stilarten. Hiernach wird sich der Opernstil von dem Kirchenstil unterscheiden müssen, und selbst jedes einzelne grössere Kunstwerk wird einen bestimmten Stil fordern. Das ist leicht einzusehen. Ebenso klar ist, dass die Entstehung verschiedener Geschmacksrichtungen mit aus diesem Interesse resultirt. Schon die Möglichkeit, die sinnliche Empfindung gegen gewisse Eindrücke abstumpfen oder schärfen und die Vorstellungskraft nach der Seite des musikalischen Gehörs hin bilden zu können, wird Ursache sein, dass ein und dasselbe Charakterisirungsmittel auf verschiedene Hörer verschieden wirken kann, und dass darum eine Charakterisirung von dem Einen für grell und manierirt, von dem Anderen für matt und farblos gehalten werden kann. Ausserdem aber ist dem Einen um seiner Subjectivität willen eine Erregung seines Innern sympathisch, die einem Anderen aus demselben Grunde antipathisch sein kann. „Jeder hat nämlich in Beziehung auf Empfindungen sein eigenes Ideal, und dieses Ideal ist oft mit der ganzen Natur des Einzelnen so verwebt, dass keine menschliche Kraft etwas dagegen vermag" (Thibaut).
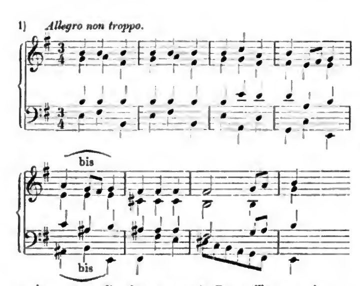
Eine solche Trennung des zusammengesetzten ästhethischen Eindrucks, den ein musikalisches Kunstwerk erregt, ist natürlich nur in Betreff der Untersuchung möglich und begründet. In Wirklichkeit werden in jedem einzelnen Falle alle drei Seiten unserer Empfänglichkeit gleichzeitig berührt, und unser Geschmacksurtheil richtet sich nach allen drei Maassstäben gleichzeitig. Dadurch werden aber für die Verschiedenheit der Geschmacksrichtungen die Möglichkeiten noch vermehrt. Wie nämlich das Wohlgefällige der Vorstellung nicht immer sinnlich angenehm ist, so braucht auch das Charakteristische in einem Tonsatze weder sinnlich angenehm, noch wohlgefällig für die Vorstellung zu sein; — unser musikalisches Urtheil hängt also in jedem einzelnen Falle von dem Verhältnisse ab, in welchem die einzelnen Seiten unseres Musiksinnes zufälliger Weise interessirt werden. Jedes Geschmacksurtheil namentlich über solche Werke, die sich nicht in ausgetretenen Bahnen bewegen, ist daher nur subjectiv berechtigt und kann allgemeinere Giltigkeit nur erhalten durch grösste Vorsicht und möglichst umfassende musikalische Bildung des Kritikers. So kann eine unglaubliche Zersplitterung in Betreff der Geschmacksrichtungen entstehen. Welches Recht diese Einseitigkeiten in der Regel zu ihrer Existenz haben, ist bereits dargelegt, war aber eigentlich schon an sich klar; und dennoch „finden sich diese Kläglichkeiten im Fache der Musik überall. Händelianer wollen nichts von Mozart wissen, Mozartianer nichts von Händel; Bachianer nichts von Marcello; und dabei muss das Schlechte jedes Lieblingsmeisters musterhaft sein, weil gedankenlose Anbetung leichter ist, als das durchdachte Urtheil. Selbst die Stile muss dieser Unsinn treffen. So wenig ein gesunder Kopf darüber streiten kann, ob rosenroth schöner ist als purpurroth, oder blau schöner als grün, ebensowenig kann auch davon die Rede sein, ob eine verliebte Arie schöner ist, als eine trotzige, oder eine sanfte, melancholische schöner, als eine stürmische und wilde. Dennoch wird man überall finden, dass nach einer gemischten Aufführung die lieben Leute, statt Gott zu danken, die Schönheit in allen ihren Formen gesehen zu haben, sich jämmerlich darüber abplagen, was denn doch am Ende, reiflich erwogen, genau betrachtet und gründlich genommen, das eigentlich Beste sei, und nun auch noch wohl bitterböse werden, wenn man in ihrer Stumpfheit nichts Absonderliches finden will. Man kann nicht genug gegen diese betrübte Kleingeistigkeit warnen." Jeder Unparteiische wird sich diesen Worten Thibaut's („Ueber Reinheit der Tonkunst"), die merkwürdiger Weise jetzt gerade die entschiedensten Anhänger dieses „genialen Juristen" am schärfsten treffen, mit Freuden anschliessen. Leider ist keine Aussicht vorhanden, dass es bald besser werde. Das aber ist zu erreichen, dass die Arroganz von Kritikern, die da meinen, zur Abgabe allgemeingiltiger Urtheile berechtigt zu sein, in ihre Schranken gewiesen wird, — und hierzu wollte ich durch Betrachtung der Grundlagen einer maassgebenden Kritik mit beitragen helfen.

Kritik.
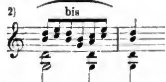
C. Goldmark. Scherzo für Orchester, Op. 19. Wien, Gotthard.

Das bei Goldmark ersichtlich hervortretende Bestreben, die bestehenden üblichen Satzformen umzubilden und zu erweitern, drängt auch bei dem uns vorliegenden Scherzo für Orchester das Interesse an der formellen Anlage und Entwickelung des Satzes in den Vordergrund; im Charakter ein Scherzo, Allegro vivace, $^3/_4$, wie diese Gattung durch Beethoven vorgebildet worden ist, geht dasselbe in formeller Beziehung durchaus seine eigenen Wege. Wir wollen versuchen, den Satz durch Zerlegung in seine Hauptbestandtheile formell zu analysiren, und daran einige Bemerkungen knüpfen.

Der erste Hauptsatz (A), von E moll ausgehend, besteht aus Vorder- und Nachsatz (34 Takte), deren jener nach H moll, dieser nach G dur ausweicht. Das Hauptmotiv ist weniger durch innere Bedeutsamkeit, als durch die rhythmische Beschaffenheit charakterisirt und gehört so recht eigentlich
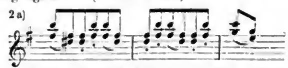


zu jenem von Beethoven geschaffenen Typus scherzomässiger Bewegung und Beweglichkeit; es bildet einen Hauptkern in der weiteren Ausarbeitung. Mit dem Eintritt in die Parallel-Tonart (G dur) wird auch ein neues, von Flöte und Clarinette unmittelbar vorher vorangedeutetes Motiv ergriffen:



dasselbe tritt zuerst auf der Tonica, dann auf der Dominante und endlich nach einer ziemlich plötzlichen Ausweichung in C dur auf. Bis hierher trägt dieser musikalische Verlauf (12 Takte) nur den Charakter eines verbindenden Zwischengliedes; mit dem Eintritt, des C dur beginnt ein neuer Satzabschnitt, welchen wir vorläufig als Seitensatz (B) betrachten wollen und welcher eine scharf gesonderte Zweitheilung erkennen lässt: der erste Theil wird von jenem Motiv mit einer sich daranschliessenden Erweiterung (C dur, 14 Takte) ausgefüllt, der zweite bringt eine verkürzte Wiederholung des ersten Hauptsatzes von A moll aus, mit modulatorischer Rückwendung nach C dur (18 Takte). So haben wir also bis dahin ein — abgesehen von den Tonarten — formell abgeschlossenes dreitheiliges Ganze. Nun beginnt die Einführung des thematischen Gegensatzes; ein neuer Hauptsatz (C) mit einem ganz neuen Motiv,



welches der pulsirenden Beweglichkeit des ersten gegenüber als ein mühsam, man möchte fast sagen vergeblich wiederholter Bewegungs-Ansatz sich charakterisiren liesse, zeigt, wie die früheren, eine scharf gesonderte Zweitheilung: der erste Abschnitt ist ausschliesslich auf diesem in breiter Auseinanderlegung (56 Takte) sich ausspinnenden Motiv aufgebaut und hält, trotz mannichfacher Ausweichungen, im Wesentlichen die angeschlagene Tonart (C dur) fest, der zweite Abschnitt (60 Takte), eine Art Durchführungssatz, verbindet das Motiv contrapunctirend mit demjenigen des ersten Hauptsatzes und geht von C dur aus, modulatorisch nach rechts und nach links ausweichend, nach G dur, wobei der Tonfluss quantitativ wie dynamisch sich verläuft. Nun folgt eine genaue Wiederholung des Seitensatzes B (32 Takte), aber von G dur, beziehungsweise E moll (der verkürzte Satz A) aus, und im engsten Anschluss daran ein dritter Hauptsatz (D), welcher dem zweiten analog zweitheilig aufgebaut ist. Der erste Theil (42 Takte, Seite 32 der Partitur, Takt 7 bis Seite 40, Takt 3) geht von dem zweiten Motiv aus, bildet dasselbe in freier Benutzung zu einem begleitenden Bewegungs-Motiv (in den Flöten)



um und lässt dazu leise Andeutungen des dritten Motivs (in der ersten Violine) erklingen; mit einem abermaligen Hauptschluss in C dur setzt dann der zweite Theil wieder mit dem ersten Hauptmotiv ein und führt in freierer Bewegung (40 Takte), welche noch ein rhythmisches Nebenmotiv ♩. ♫♫ ♩ aufnimmt, in ähnlicher Weise allmählich verklingend wie der Satz C, nach E moll in den Anfang zurück. Wir sehen somit den Seitensatz B in zweimaliger engster Verbindung mit neuen Sätzen (C und D), welche beide als die eigentlichen Durchführungstheile angesehen werden müssen, sodass wir die Bedeutung desselben in dem Gefüge des ganzen Satzbaues weniger in der Gegenüberstellung zum ersten Hauptsatze, als vielmehr in der Eigenschaft als Verbindungsglied zwischen je zwei Hauptsätzen (A und C, C und D) zu erkennen glauben. In der hier geschilderten Entwickelung sind wir nun kreislaufend zum Anfangspunct zurückgekehrt; es wird nun der Satz A wiederholt und ein Schlusssatz in beschleunigtem Tempo (34 Takte) darangefügt.

Die Symmetrie des ganzen Aufbaues ist unverkennbar. Wir unterscheiden drei Hauptgruppen der Sätze: 1. den Hauptsatz A, welcher den Rahmen des Ganzen bildet, 2. den Verbindungssatz B und den ersten Durchführungssatz C, 3. denselben und den zweiten Gegensatz D. Alle einzelnen Satztheile sind in sich zweigliedrig, sodass sich das Schema der formellen Satzentwickelung folgendermaassen ausnimmt:

I			II				III				I	
A		(12)	B		C		B		D		A	Coda
16.	18.		14.	18.	56.	60.	14.	18.	42.	40.	34.	34.
Motiv 1.			2.	2. 1.	3.	3. 1.	2.	2. 1.	2(3)2a	1. 4.	1.	

Einigermaassen getrübt wird die eindringliche Klarheit und Symmetrie dieser Ordnung durch die

hauptsächlich hervortretenden Puncte der modulatorischen Bewegung, namentlich die tonartlichen Ausgangs- und Endpuncte der Hauptsätze; die wiederholte, gleichsam den Mittelpunct für die strahlenförmig ausbrechenden verschiedenen Modulationsgänge bildende Einkehr in das seitlich verwandte C dur hat insofern etwas Auffallendes, das Verständniss Erschwerendes, als dasselbe die Haupttonart (E moll) in den Hintergrund drängt und den Hauptschwerpunct der Entwickelung in die Sätze C und D verlegt; das in dem Hauptsatze A liegende Gegengewicht (vom Standpunct der motivischen Entwickelung) würde auch tonartlich mehr zur Geltung kommen, wenn derselbe nicht durch die bei dem jedesmaligen Eintritte wechselnde Tonart zum Anhängsel der jeweiligen Sätze, an die er sich gerade anschliesst, herabgedrückt würde. Auch darin zeigt diese Modulationsordnung etwas Auffallendes, dass sie zunächst sich auf die Unterdominant-Seite wendet,

II
B ⁀ C
C dur. A moll. C dur.

während die entsprechende Verwendung der Oberdominant-Seite erst nachher an die Reihe kommt:

III
B ⁀ D
G dur. E moll. G dur.

Das logisch Zunächstliegende ist die aufwärts strebende Steigerung, direct nach der Oberdominant-Tonart oder deren Parallele, indirect nach den Parallelen der Haupttonart. Diese Vermuthung wird auch in der That durch die Ausweichung des Hauptsatzes A nach G dur hervorgerufen, aber sogleich auch wieder beseitigt, insofern das G dur hier nicht als Modulationsziel, sondern nur als Station auf dem Wege zum entlegeneren C dur berührt wird. Wir sehen hierin auch den Grund, warum diese Stelle (12 Takte zwischen A und B, Seite 7, Takt 3, bis S. 9, Takt 2), nach unserem Gefühl, als der einzige Zwischensatz, ohne weitere organisatorische Bedeutung für das ganze Satzgefüge, sich nicht recht in die feste Ordnung desselben schicken und fügen zu wollen scheint.

Wir haben es der Mühe werth gehalten, auf den Bau dieses Scherzo näher einzugehen, weil wir hier ein bedeutsames Streben nach Erweiterung der üblichen Scherzoform zu erkennen vermeinen; als die Tendenz dieser Erweiterung möchten wir die Entwickelung in der Richtung einer vielseitig sich entfaltenden Breite bezeichnen, im Gegensatz zu derjenigen einer einem Höhepuncte zustrebenden Gipfelung. Im Uebrigen haben wir nicht mehr viel hinzuzufügen. Die Art und Weise der Verarbeitung der Motive, welche, wie sonst auch bei Goldmark, eine Fülle interessanter Wendungen enthält, lässt sich in ihrer Besonderheit nur aus dem Lesen der Partitur erkennen; auf diese verweisen wir denn auch die Leser dieser Blätter. Das zur Verwendung kommende Orchester ist ein nach modernen Begriffen kleines, 2 Hörner und 4 Posaunen; die Instrumentirung beruht im Wesentlichen auf dem classischen Individualisations-Princip, im Gegensatze zu dem modernen der charakteristischen Klangmischungen. Auffallend ist die tiefe Lage, in welcher die (E-)Hörner fast unausgesetzt zur Verwendung kommen.

Die oben berührte Tendenz der formellen Anlage des Satzes scheint uns darauf hinzuweisen, dass, unbeschadet der formellen Abgeschlossenheit und Selbständigkeit, dieses Scherzo doch nur als ein Theil eines symphonischen Ganzen, als ein Theil jener idealsten Idee der musikalischen Gestaltung aufzufassen sei, welche, die ganze Kraft des künstlerischen Ingeniums im weitesten Umfange in Anspruch nehmend, darum auch das letzte Ziel aller compositorischen Bestrebungen auf dem Gebiete der absoluten Musik bleiben wird. So schliessen wir denn mit dem Wunsche, dem Componisten recht bald mit der Partitur der ganzen Symphonie in der Hand begegnen zu dürfen.

A. Maczewski.

Carl G. P. Grädener. Concert für Pianoforte und Orchester, Op. 20. Für Pianoforte allein 2 Thlr. Hamburg, Aug. Cranz.

Diese Composition ist das Werk sicherer Meisterhand. Ueberall sieht man den seinen Stoff beherrschenden, denkenden Autor, der auch selbst in denjenigen Partien seines Werkes, welche nicht von hervorragender Originalität der Erfindung sind, stets durch die Gewähltheit des Ausdrucks seine Selbständigkeit wahrt und dadurch kaum geringeres Interesse zu erwecken versteht, als durch die an sich schon reizvollen Themen, namentlich des ersten und zweiten Satzes. Am reichsten ausgestattet ist unstreitig der erste Satz mit wechselvollem, brillantem Passagenwerk, welches unter den Händen eines Pianisten wie des so unerwartet hingeschiedenen Carl Tausig, welchem das Ganze gewidmet ist, und im Zusammenhang mit der orchestralen Durcharbeitung von höchst anregendem Ausdruck sein muss. Der letzte Satz, ein Allegro molto vivace im $^6/_8$-Takt, hat in seinen einfachen und doch weit ausholenden Hauptgedanken etwas von Beethoven'scher Factur, ist aber aus der Clavierstimme allein noch weniger klar zu beurtheilen, als die beiden anderen. Der allgemeine Standpunct der Claviertechnik dieses Concertes ist der der vor-Liszt'schen Periode.

W. Freudenberg.

Julius Zellner. Trio in H moll für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 5. Wien, J. P. Gotthard.

Dieses Op. 5 des noch wenig genannten Wiener Componisten, dessen frühere Werke wir leider noch nicht kennen gelernt, bekundet nach allen Seiten hin eine ganz respectable Meisterschaft. Dasselbe legt nicht nur ein beredtes Zeugniss ab für das Vorhandensein einer ungewöhnlichen Begabung, sondern wir begegnen auch in demselben auf Schritt und Tritt Beweisen für des Componisten gründliche Durchbildung nach Seite des Technischen hin, sowie für seine durch maassvolle Verwendung des technischen Apparates sich documentirende noble Geschmacksrichtung. Eben diese sichere

Behandlung alles dessen, was zum Handwerk (in gutem Sinne) gehört, versetzt uns von vornherein in eine behagliche Stimmung; wir merken alsbald, dass der Componist weiss, was er will, und dass es ihm nicht an Mitteln fehlt, Alles eben so zu machen, wie es seiner Ansicht nach sein soll. Da dieser Vorzug dem ganzen Werke äusserlich den Stempel der Fertigkeit und Gediegenheit aufdrückt, so haben wir den bei der Beurtheilung des absoluten Werthes der einzelnen Sätze entscheidenden Factor irgendwo anders zu suchen. Es ist dies der musikalische Gedankenstoff, den der Componist seiner Arbeit zu Grunde gelegt, und den wir im grossen Ganzen zunächst als einen durchaus soliden bezeichnen müssen. Wo derselbe sich aus der Sphäre des Anmuthigen in die Regionen des positiv Schönen erhebt, da erhält auch die Composition jedesmal einen ganz besonderen Reiz; so z. B. im zweiten Thema des ersten Satzes, wobei man unwillkürlich an Brahms denkt, und im Hauptsatz des stimmungsvollen Adagio mit seinem rührenden Schlusse (S. 20 u. 26 die letzte Zeile). Der hübsche Contrast zwischen dem pikanten Scherzo und dessen getragenem Mittelsatze wird ebenfalls seine Wirkung nicht verfehlen, während wir beim Finale ein kleines Bedenken nicht zu unterdrücken vermögen. Abgesehen davon, dass das demselben vorangehende, an und für sich schönklingende Andante so frei erfunden und so weit ausgeführt ist, dass es fast den Eindruck eines selbständigen Satzes macht, was bei der Ausdehnung der übrigen Sätze vielleicht als Luxus erscheinen dürfte, so finden wir auch, dass der Hauptsatz des Finale klingt, als wäre er bestimmt, grössere Massen in Bewegung zu setzen. Dass er für Orchester gedacht sich besser ausnehmen würde, wollen wir nicht geradezu behaupten, aber unwillkürlich denken wir doch an mehrfache Besetzung, Contrabässe und dergleichen. Dass der Componist das Thema des ersten Seitensatzes in H dur später — etwa im Fugato — gar nicht mehr verwendet, ist auffallend; doch taucht dasselbe glücklicherweise noch einmal kurz vor Thorschluss flüchtig auf. Summa Summarum haben wir es hier mit einem Werke zu thun, welches ohne Frage verdient, so bald als möglich in weiteren Kreisen bekannt zu werden; wer es näher kennen gelernt, wird den späteren Erzeugnissen des Herrn Zellner gewiss mit lebhaftem Interesse und Zutrauen entgegensehen. Schliesslich wollen wir bemerken, dass die Ausgabe leider mehrere Dutzend zum Theil sehr störende Druckfehler enthält, zu deren Berichtigung eine hoffentlich bald nöthig werdende 2. Auflage des Werkes Gelegenheit geben wird.

G. H. Witte.

Feuilleton.

Die ersten Aufführungen von Weber's „Freischütz“.

(Aus Friedr. Wilh. Jähns' „Carl Maria von Weber in seinen Werken“. Berlin, Schlesinger.)

Carl Graf von Brühl, General-Intendant der königl. Schauspiele zu Berlin, ein Mann von hochgebildetem Geiste und edelstem Herzen, W.'s persönlicher Freund, hatte diesen schon 1818 bestimmt, den von W. damals seit einem Jahr etwa begonnenen „Freischütz“ zuerst, und zwar als erste Oper in dem Schauspielhause in Scene gehen zu lassen, welches durch Schinkel zu **Berlin** eben neu erbaut wurde. So geschah es, dass dieser epochemachende „Freischütz“ einem der herrlichsten Kunsttempel die musikalische Weihe gab. — Singende Personen der Oper sind: Soprane: 1. Agathe, 2. Aennchen, 3. Brautjungfer; Tenore: 4. Max, 5. Ottokar; Bässe: 6. Kuno, 7. Caspar, 8. Eremit, 9. Kilian; Chor: Sopr., Alt, 3 Tenore, 2 Bässe — bei eben erwähnter Aufführung gesungen: 1. 2. und 3. von Mad. Caroline Seidler, geb. Wranitzky, Mlle. Johanna Eunike u. Mlle. Henriette Reinwald, spätere Mad. Valentini; 4. und 5. von den Herren Stümer und Rebenstein; 6. bis 9. von den Herren Wauer, Blume, Gern und Wiedemann; eine Rollenvertretung, die in solcher Vortrefflichkeit, rücksichtlich ihrer Gesammtheit und ihres Zusammenwirkens, wohl kaum irgendwo wieder stattgefunden, besonders in Bezug auf die Namen Seidler, Eunike und Blume, deren Träger „geborne Repräsentanten“ ihrer Partien genannt werden mussten. Diese Erste aller Aufführungen des „Freischütz“, der ich beizuwohnen so glücklich war, fand 1821, und zwar am 18. Juni, dem Jahrestage von Belle-Alliance statt. Wie Deutschland einst an diesem Tage sich vom Joche der Fremdherrschaft befreite, so entwand sich an ihm, 6 Jahre später, die deutsche Musik der gerade in diesem Momente besonders einflussreichen Herrschaft fremdländischer Kunstelemente; stand dem schlichten deutschen W. doch der geharnischte Spontini unmittelbar gegenüber, hinter diesem der mit berückenden Schmeichellauten vielleicht noch gefährlicher gewaffnete Rossini. In dem durch W. siegreich bestandenen Kampfe wurde dem deutschen Volke wiederum, und wie noch nie zuvor, das Bewusstsein gewonnen, auch in der musikalisch dramatischen Kunst seine eigne Stelle einzunehmen, zumal es eingedenk war, dass dieser „Freischütz“ dem Sänger jener Vaterlandslieder entstammte, von denen nur kurze Zeit vorher ganz Deutschland widerhallte. — Nachdem jetzt (November 1870, wo diese Zeilen dem Drucke übergeben werden) nahezu fünfzig Jahre seitdem verflossen, und wir in eine noch grössere, für die Wiedergeburt unseres einigen grossen Vaterlandes noch bedeutendere Zeit eingetreten sind, erscheint es wie ein prophetischer Fingerzeig, dass dieses deutscheste aller musikalisch-dramatischen Werke gerade in Berlin ins Leben trat, von hier aus alle heimathlichen Gauen in der Anerkennung deutscher Kunst vereinigte und den deutschen Ruhm weit über sie hinaus in alle Welt trug — gleichwie jetzt, wieder von Berlin aus, der Genius Deutschlands seinem Volke den Weg freigegeben hat, sich in hochherrlichem Ruhme zu endlicher fester Vereinigung für immer um ihn zu schaaren. — W.'s Tagebuch bringt an diesem 18. Juni folgende Notizen: „Abends als erste Oper im neuen Schauspielhause: Der Freischütz. Wurde mit dem unglaublichsten Enthusiasmus aufgenommen. Ouverture und Volkslied da Capo verlangt, überhaupt von 17 Musikstücken 14 lärmend applaudirt. Alles ging aber auch vortrefflich und sang mit Liebe. Ich wurde herausgerufen und nahm Mad. Seidler und Mlle. Eunike mit heraus, da ich der andern nicht habhaft werden konnte. Gedichte und Kränze flogen. — Soli Deo Gloria.“ — Drei Tage darauf meldet W. seinem Dichter von Berlin aus den glücklichen Erfolg, indem er schreibt: „Mein vielgeliebter Freund und Mitvater. Victoria können wir schiessen. Der Freischütz hat in's Schwarze getroffen. Die gestrige zweite Vorstellung gieng eben so trefflich wie die erste und der Enthusiasmus war abermals gross; zu morgen, der dritten, ist schon kein Billet mehr zu haben. Kein Mensch erinnert sich eine Oper so aufgenommen zu sehen, und nach der Olimpia“ (von Spontini, zum 1. Male am 14. Apr.), „für die Alles gethan wurde, ist es wirklich der vollständigste Triumph, den man erleben kann. Sie glauben aber auch nicht, welches Interesse das Ganze einflösst und wie vortrefflich alle Theile spielten und sangen. Was hätte ich darum

gegeben, wenn Sie zugegen gewesen wären. Manche Scenen wirkten bei weiten mehr, als ich geglaubt, z. B. der Abgang der Brautjungfern. Ouverture und Volkslied wurde Da Capo verlangt; ich wollte aber den Gang der Handlung nicht unterbrechen lassen". — „Ein bittrer Tropfen in den Freudenbecher", wie W. selbst sagt, war aber ein am Abend der ersten Vorstellung aus den Logen verstreutes anonymes Gedicht, das in seinen Schlusszeilen „Und wenn es auch keinen Elephanten gilt, du jagst wohl nach andrem edleren Wild!" direct einen Ausfall gegen Spontini einschloss. Der in dessen „Olimpia" auf der Bühne erscheinende Elephant war, als augenfälligstes Merkmal des äusserlichen Pompes dieser Oper, schon vielfach Gegenstand spöttelnder Bemerkungen geworden. In dieser ungehörigen Weise direct zu Gunsten W.'s angewendet, stachelte jenes Gedicht die Abneigung Spontini's gegen W. zu einer, wenn auch lange geheimen, doch später um so offneren und für W. nachtheiligeren Gegnerschaft auf. W. fühlte sogleich das Bedenkliche jener Huldigung und erliess schon am anderen Tage, d. 19. Juni, für Ausführung und Aufnahme seiner Oper einen öffentlichen Dank, an dessen Schluss es heisst: „Ich würde den Beifall eines solchen Publicums nicht verdienen, wenn ich nicht hoch zu ehren wüsste, was hoch zu ehren ist. Ein Witzspiel, das einem berühmten Manne kaum ein Nadelstich sein kann, muss in dieser Weise für mich gesprochen, mehr verwunden als ein Dolchstich. Und wahrlich, bei dem Vergleich mit dem Elephanten könnten meine armen Eulen und andern harmlosen Geschöpfe sehr zu kurz kommen". Obwohl schon damals Fr. Förster als Verfasser jenes Gedichts genannt wurde (als welchen derselbe sich auch in einem Briefe vom 24. Oct. 1864 an mich ausdrücklich bekennt), so hielt doch der durch den Triumph des „Freischützen" schon erregte Spontini, selbst ungeachtet jener öffentlichen Ansprache W.'s, diesen Letzteren für den Verfasser „jenes Pasquills auf Olimpia", wie wir dies später bei der Aufführung der „Euryanthe" in Berlin sehen werden. Die Hoffnung W.'s, in Berlin eine dauernde Stellung zu gewinnen, wurde durch diese Verhaltnisse vollends vereitelt. — Den 1. Juli kehrte W. von seinem Triumphe in Berlin nach Dresden zurück. Hiebei ist eines schönen Zuges zu gedenken, dessen Mittheilung ich dem treuen Freunde des W.'schen Hauses, dem k. s. Kammermusiker G. Roth verdanke. Beim Oeffnen eines Koffers nämlich fand sich obenaufliegend der bei der ersten Aufführung dem Componisten gespendete Lorbeerkranz. Schnell ergriff W. ihn, und schmückte damit Mozart's Büste neben seinem Arbeitspulte, indem er ausrief: „Der gehört Dir!" — Neben den enthusiastischen Verehrern des „Freischütz" nach seinem Erscheinen in Berlin treten unter den Gegnern desselben besonders Zelter und E. T. A. Hoffmann hervor, Letzterer jedoch in ganz anderer Weise als Ersterer. Zelter verwirft in einem Briefe an Goethe kurzweg das Ganze, unter Anderem mit den Worten: „Von eigentlicher Leidenschaft habe vor allem Gebläse wenig gemerkt. Die Kinder und Weiber sind toll und voll davon. Teufel schwarz, Jugend weiss, Theater belebt, Orchester in Bewegung, und dass der Componist kein Spinozist ist, magst Du daraus abnehmen, dass er ein so kolossales Nichts aus eben benanntem Nihilo erschaffen hat" etc. — Hoffmann's Gegnerschaft gilt dagegen mehr, wie er (Berliner Vossische Zeitung 1821 No. 76 und 77) sagt, der frazzenhaft poetischen Richtung jener Zeit; ihr angehörig erklärt er das Gedicht des „Freischütz" und geisselt es in schärfster Weise. Dass dies eben durch den Verfasser der „Elixire des Teufels" und anderer Werke dieser Richtung geschieht, ist freilich seltsam und erregt starke Bedenken, wogegen sein Urtheil, als das eines trefflichen musikalischen Componisten von ganz anderer und wesentlicherer Bedeutung erscheint. Seine Anerkennung, dem musikalischen Theile der Oper gegenüber, gipfelt in Folgendem: „Seit Mozart ist nichts Bedeutenderes für die deutsche Oper geschrieben als Beethoven's „Fidelio" und dieser „Freischütz". W. hat, so scheint es, alle in unzählige Lieder- und Instrumental-Compositionen zerstreuten Strahlen seines erstaunenswerthen Genius kühn in einen Brennpunkt gesammelt, denn mit allen seinen längst berühmten Eigenthümlichkeiten finden wir den interessanten Geist hier wieder" etc. „Die Meisterschaft in den Liedern und Chören der Oper ist so gross und bewundernswerth, dass W. sich durch sie jetzt gewiss seinen Platz für die Unsterblichkeit gesichert haben würde — wäre der ihm nicht längst gewiss". Hoffmann's Ausstellungen an dem Werk sind dagegen in der Hauptsache folgende: der zweite Act habe „nur ein vollendetes Musikstück", die grosse Scene der Agathe; bei der Wolfsschluchtscene, „dem Culminationspuncte der „romantischen" Oper", müsse vor Allen den Decorateurs und Maschinisten „der gefühlteste Dank" gezollt werden, worin alle „weiche Seelen" einstimmen würden; das Finale des dritten Acts ginge in den Fehlern des Dichters so ziemlich verloren; das Haupt- und Schluss-Motiv der Ouverture (zugleich das der grossen Scene der Agathe) „erscheine als ein Spontini'-sches (!) und der „böse Geist" habe auch aus Neckerei einen Augenblick die Vestalin in den Jägerchor mit eingeflochten" etc. — — Nach 18 Monaten brachte der 28. Dez. 1822 schon die funfzigste Vorstellung der Oper auf der Berliner Bühne. Schon! denn damals war es noch nicht Gebrauch wie jetzt, ein und dasselbe Werk an 50 und mehr aufeinanderfolgenden Abenden unausgesetzt zu geben. Graf Brühl hatte W. eingeladen, diese Vorstellung selbst zu dirigiren, und W.'s Freunde hatten, an ihrer Spitze Lichtenstein, ein Fest ihm zu Ehren veranstaltet. W. war aber verhindert, nach Berlin zu kommen und sendete Lichtenstein folgendes Schreiben an die zu jener Feier versammelten Freunde, das den Bescheidenen so liebenswürdig wie sprechend zeichnet: „Wenn jemals der Wunsch zu billigen war, des Fortunatus Wünschhütlein zu besitzen, so konnte er gewiss Niemand weniger verargt werden, als mir Armen, Reichen, wegen dem Grund seiner Verzweiflung Beneidenswürdigen. — Durch eine Reihe von Jahren habt Ihr theure Versammelte mir so zahllose Beweise inniger Theilnahme, liebender Nachsicht und treuer Freundschaftswärme gegeben, habt den wohl oft wunderlichen Kauz so gerne gehätschelt, ermuthiget, erhoben, und ihm die rauhe Bahn zu ebnen gesucht, dass er es wohl für eine seiner schönsten Freuden auf Erden halten dürfte, den Abend, den Ihr seinem Andenken weiht, durch des Wünschhütleins Macht eine Stunde in Eurer Mitte hausen zu dürfen, um in seiner treuen Umarmung Euch fühlen und in seinen Augen lesen lassen zu können, wie über Alles wohlthuend ihm diese Erneuerung so mancher unvergesslichen Abends ist, der einwirkend auf sein ganzes Seyn war. — Da es aber nichts hilft, dass ich singe „Wenn ich ein Vöglein wär'" oder „Samiel hilf!" rufe, welches ich nun vollends gar für nichtig halte, so weiss ich doch, dass ich der Fortunatus — wenn auch ohne Wünschhütlein — bin! Denn man zeige mir noch einen Weber, der solche billige und ihn liebende Kaufherrn hat, als ich, die mit dem Herzen empfangen, was das Herz gegeben und somit auch aus diesen wenigen Zeilen des innigen Dank und die unwandelbare Treue für sie herausfühlen werden, die kein Wort und kein Ton wiederzugeben im Stande sind, die nur das Leben bewährt und auch nur mit ihm von mir scheiden werden. — Und nun mein Lebewohl aus der Ferne, indem es mich unwiderstehlich dazu drängt, Euch mit Matthisson zuzurufen: Fühlt Ihr beim seeligen Verliehren in treuer Freundschaft Zauberland Ein lindes geistiges Berühren Wie Zephirs Kuss an Lipp' und Hand, Und wankt der Kerzen flakkernd Licht: — Das ist mein Geist, o zweifelt nicht! — Dresden, den 18. Dez. 1822. Carl Maria von Weber." — — Als Graf Brühl am 3. Janr. 1823 aber W. aufforderte, ihm eine Quittung über 100 Thlr. zuzusenden „als nachträgliches Honorar für den Freischütz bei der 50. Aufführung desselben", schreibt W. jenem am 13. d. Mts.: „Allerdings hat mir Hr. Professor Lichtenstein die Beweise der mich innig erfreuenden und rührenden Theilnahme meiner Freunde erzählt und dabei ausdrücklich erwähnt, mit welcher Vorsorge und Güte Sie, mein innigst verehrter Herr Graf, sich dabei in jeder Weise gezeigt und das Ganze durch Ihre Gegenwart geschmückt haben. Empfangen Sie dafür meinen herzlichsten und besten Dank. — Werden Sie nun aber nicht zürnen und mich wohl gar dünkelhaft schelten, wenn ich Sie bitte, die Summe von 100 Thlrn. ablehnen zu dürfen? Ich bin es seit Jahren so gewohnt geworden, in Ihnen mehr den ächten Freund der Kunst, alles Guten und Schönen, und des meinigen — als wie den Vorsteher einer Kunst-Anstalt — zu sehen, dass ich nothwendig aus dem Herzen zu Ersterem spreche muss. Er möge mich bei Letzterem vertreten. — Offenherzig



bekenne ich daher, dass mich dieses Anerbieten tief geschmerzt hat. Bei der Oeffentlichkeit, die leider jetzt in der Welt Allem Begleiter ist, kann es nicht fehlen, dass auch dies bekannt würde. Denken Sie Sich einen Artikel folgenden Inhalts: „Die in 18 Monaten stattgefundene 50malige Wiederholung des Freischütz, wurde von unsrer geehrten General-Intendantur öffentlich bezeichnet. Dieser in den Annalen des Theaters so seltne Fall verdiente auch eine besondere Auszeichnung, zumal, da dem Vernehmen nach, diese 50 vollen Häuser der Kasse einen Ertrag von 30000 Thlrn. gebracht haben sollen.“ (Laut amtlicher Quelle belief sich derselbe für die ersten 51 Vorstellungen auf 37018 Thlr. [s. J. V. Teichmann's liter. Nachlass p. 145. Stgrt. Cotta. 1863.]) „Man hat daher dem Componisten ein Geschenk von 100 Thlrn. angewiesen“. — — „Dies ist also der Lohn — würde man sagen, — die Auszeichnung, die ein deutscher Componist, der Capellmeister eines benachbarten Königshauses — in Verhältnissen lebend, die ihn über Geldsorgen erheben — von der ersten deutschen Kunstanstalt, von dem, das vaterländische Talent so warm beschützenden Director derselben erlangen kann, wenn er einen bisher unerhörten Erfolg erreicht hat. — — Ich, der ich Ew. Hochgeboren Gesinnungen für mich persönlich kenne, weiss wohl, dass dies nicht Ihnen zuzuschreiben ist, dass Sie, trotz aller Macht und Ansehns, sich auch Verhältnissen beugen müssen, und, nach Ihrem Willen, Ihrer Einsicht, mich gewiss eben so in Verlegenheit gesetzt haben würden durch das Uebermaass Ihrer Güte, als es jetzt Gegentheils geschieht durch das, zu dem Sie sich veranlasst fühlten. — Aber was soll ich den täglich mich mündlich und schriftlich bestürmenden Anfragen, das Freischütz-Jubiläum betreffend, entgegenstellen? — Das freundliche Wort von Ihnen, das Bewusstsein Ihrer Liebe für mich, war mir genug. Wenn nichts Andres geschah, lag es gewiss nicht an Ihrem Willen, und dabei wollen wir es auch lassen; so will ich es betrachten, so will ich Jedem antworten. Ich bin nun einmal ein Deutscher. Was ist da zu erwarten! Möchten sie doch, mein innig verehrter Herr und Freund, in meiner Seele lesen können und die kalten Buchstaben nicht missverstehen. Stets wird Dank und Liebe für Sie in mir leben.“ — W.'s eigentliche Ansicht über dieses Anerbieten Graf Brühl's erhellt aus folgender Aeusserung in seinem Briefe vom 14. Janr. an Lichtenstein, dem er sein Schreiben an jenen abschriftlich mitgetheilt hatte. „Ich glaube fest“, sagt er, „dass der Graf viel Gutes für mich im Sinne hatte, aber nicht durchdringen konnte und vielleicht jetzt nur diesen Brief und dies Anerbieten mir schreiben liess, um Anderen zu zeigen, was aus solcher Geringschätzung hervorgehen müsse. Sollte man es nicht verschwören, in Deutschland Opern zu schreiben!“ — — Das in 2 Raten 1820 und 1821 von der Berliner Hofbühne W. für den „Freischütz“ gezahlte Honorar betrug 80 Friedrichsd'or. (Notiz aus W.'s Opern-Honorar-Buch.) — Nach seinem Tode am 5. Juni 1826 gab die neunundneunzigste Vorstellung dieser Oper zu Berlin am 6. Nov. d. J. ihre volle Einnahme von 1912½ Thlrn. an seine Hinterbliebenen ab; die hundertste folgte darauf am 26. Dez. d. J., die zweihundertste am 26. Dez. 1840; gleich nach derselben wurden W.'s Wittwe 100 Ducaten zugestellt, und zwar auf Befehl Königs Fr. Wilhelm's IV. nach dem Vorschlage des kunstsinnigen Verehrers W.'s, des damaligen Gen.-Intendanten der Berliner Hofbühne, Grafen W. v. Redern, nachmaligen Oberst-Kämmerers Sr. Maj. — Der 10. März 1858 brachte die dreihundertste Vorstellung. Bis zum 15. Dezember 1870 haben 383 Aufführungen auf den Berliner Hofbühnen stattgefunden. Die ersten 200 hatten laut amtlicher Quelle (Teichmann's Nachlass p. 146) eine Einnahme von nahezu 94000 Thlrn. gebracht. Auch auf dem Kroll'schen Theater zu Berlin und in neuester Zeit auf drei anderen kleineren Volksbühnen daselbst wurde die Oper vielfach wiederholt gegeben; ebenso, jedoch mit italienischem Text, auf dem Königstädtischen Theater daselbst, zuerst im Dez. 1849. — — — Der Enthusiasmus für das Werk war, wo es auch erschien, derselbe. Ueberall gelang es ihm, die Hindernisse zu bezwingen, die sich ihm anfänglich entgegenstellten. Sein Kern war so bedeutend und unverwüstlich, dass an der äusseren Gestalt die wunderlichsten, ja unglaublichsten Entstellungen vorgenommen werden konnten, ohne dass es selber darüber seine Macht verlor. —

(Schluss folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Warschau.

Längst schon war es meine Absicht, Ihnen einen Artikel über die hiesigen Musikzustände zuzusenden, hauptsächlich um den in den anderen Fachblättern enthaltenen Irrthümern und thatsächlichen Fälschungen zu widersprechen. Aber ich dachte mir, dass während der eigentlichen Saison der Stoff Ihres Journals sich so überhäuft, dass mein Bericht den unfreiwilligen Tod im Papierkorb leicht würde erleiden können; deshalb wartete ich das ruhige Fahrwasser, welches unbehelligt von Opern und Concerten ist, ab, um ungehindert mit meinem stilistischen Schifflein in den Hafen Ihrer redactionellen Spalten einlaufen zu können. Das Warschauer Musikleben theilt sich ein in die Saison der Italienischen Oper, in die Aufführungen der Polnischen Oper und in die verschiedenen Concerte. Die Italienische Oper, eine Vorliebe des Statthalters Grafen Berg, steht hier auf schwachen Füssen; man ist nicht in der Lage, bedeutende Gagen zu zahlen, und der Impresario muss für die Saison von vier Monaten alle Kräfte mittleren Ranges zusammenraffen, welche nur immer disponibel sind. So traf es sich, dass im vorigen Jahre ausser dem Bariton Storti alle übrigen Kräfte der Oper unter dem Niveau der Mittelmässigkeit standen. Man zahlt einer ersten Sängerin für 4 Monate 29,000 Francs; dafür bekommt man in Deutschland eine höchst respectable Sängerin; aber bei den italienischen Bühnen ist der Fall eingetreten, dass die Sänger mit jedem Jahre in demselben Verhältniss sich verschlechtern, als die Gagen steigen. Neu war hier die „Afrikanerin“, und zum ersten Male in italienischer Sprache die „Jüdin“. Das Publicum bewies sich während der ganzen Saison ziemlich theilnahmlos, und die Direction verlor viel Geld. — Die Polnische Oper wäre im Stande, nicht etwa Grossartiges, aber doch Beachtenswerthes zu leisten, wenn nicht seitens der Direction in dieser Hinsicht eine Gleichgiltigkeit, seitens der Capellmeister eine Nachlässigkeit herrschte, von der wir uns in Deutschland keinen Begriff machen können. Was sollen Ihre Leser sagen, wenn ich ihnen erzähle, dass ein und dieselbe Sängerin die schöne Helena und die Norma singt, wenn ich ihnen ferner erzähle, dass man zum Einstudiren einer Oper wie „Linda de Chamounix“ oder „Fra Diavolo“ volle 4, sage: vier Monate braucht. Sie werden vielleicht solche Dinge für unglaublich halten bei einem Theater, das einen kaiserlichen Zuschuss von jährlich 60,000 Silberrubeln hat, und doch geschieht es in Warschau so, wie ich Ihnen schildere. Zwei Capellmeister sind für die Oper engagirt, ein dritter fürs Ballet, und alle drei geben sich einem dolce far niente hin, um welches ein Schlaraff sie beneiden könnte. Capellmeister der Oper sind: Stanislaus Moniusko und Quattrini. Moniusko, wohl den Meisten Ihres Leserkreises als Componist bekannt, ist ein ausgezeichneter Musiker, ein Mann von wahrhaft gediegenen Kenntnissen, leider fehlt ihm zum Dirigenten die Energie, die unerlässlich ist, besonders für ein Theater; der zweite Operncapellmeister, Quattrini, ist nicht einmal ein tüchtiger Musiker. Eine Partitur ist ihm eine terra incognita, der Clavierauszug seine einzige Rettung; er ist vor 28 Jahren in diese Stellung auf irgend eine unerklärliche Weise hineingerathen und hat sich in diesem Zeitraume wohl Routine, aber keine Kenntnisse angeeignet. Der dritte Dirigent, und zwar der beste, ist Münchheimer; er dirigirt aber nur Ballets und hat daher wenig Einfluss auf den musikalischen Fortschritt auf der hiesigen Bühne. Das Repertoire bewegt sich in hergebrachten Convenienzen, d. h. beschränkt sich auf die Aufführung der Opern Moniusko's und einiger ausländischen Opern, von einer ordentlichen Thätigkeit ist aber keine Rede. Die Direction selbst scheint nicht einmal die Thatkraft zu besitzen, das Institut aus diesem Schlummer aufzuraffen, denn es hat sich Jemand, der sich als Dirigent hier bewährte, der Direction

des Theaters gegenüber verpflichten wollen, innerhalb dreier Monate den „Tannhäuser" mit den Kräften des Theaters aufzuführen, und man hat dem Antrage keinen Beifall gezollt, einfach, weil man behauptet, es sei die Ausführung eine Unmöglichkeit. Ich aber bin der festen Ueberzeugung, dass es möglich gewesen wäre, da man sich auf das Orchester wohl verlassen kann. Dasselbe gehört nicht zu den hervorragenden Orchestern, aber doch enthält es in einer Starke von 50 Mitgliedern eine Anzahl von Routiniers, die ihre Schuldigkeit zu thun wohl verstehen. Die erste Aufführung des „Tannhäuser" wäre hier ein Ereigniss gewesen, aber nun darf es einmal nicht sein, weil man eben an maassgebender Stelle behauptet, es liege ausser dem Bereiche der Möglichkeit. Ueberhaupt sind die musikalischen Zustände Warschaus so im Argen, dass man sich kaum einen Begriff machen kann. Man hat eine „Musikalische Gesellschaft" gegründet; zwei Manner, die an der Spitze stehen, Herr von Muchanow und Heinrich Toeplitz, ein wahrhafter Kunstenthusiast, haben das Beste im Auge gehabt, ein Institut ins Leben zu rufen, welches dem Gedeihen der Kunst förderlich die Hand bieten könnte. Die Idee war eine vortreffliche, aber als man ein Comité zusammengestellt hatte, da fand es sich bald, dass Einige Sonderinteressen verfolgten. So hat sich namentlich in Warschau seit mehreren Jahren ein Clavierhändler, Louis Grossmann, ausgezeichnet; er war bei allen Unternehmungen thätig, wo es galt, sein eigenes Ich in den Vordergrund drängen zu können. Auch hier wieder hat sich diese Eitelkeit bethätigt, und Grossmann ist als das entschiedene Verderben dieser Musikgesellschaft zu betrachten, welche vielleicht ohne ihn nicht gedeihen würde, welche aber mit ihm sicherlich ihrem Ruin entgegengehen wird. Wenn Toeplitz für die Sache selbst arbeitet, so thut Grossmann Alles um seiner selbst willen, und das mit einem Aufwand von Prahlsucht, dass man die Absicht merkt und verstimmt wird. Natürlich braucht ein solcher Mensch seine Leute um sich, und so hat man, anstatt z. B. Münchheimer zum Leiter dieses Instituts zu machen, einen Pianisten Zarzycki zum Director der Gesellschaft erkoren. Der arme Mann, ein tüchtiger Künstler auf seinem Instrumente, hat nicht einmal einen Begriff von der Einstudirung und Leitung eines Chores. Ich sage Ihnen, dass man während der Concerte dieser Gesellschaft Chöre zu hören bekommen hat, dass man hätte glauben können, die Sancta Caecilia habe sich in einen alten Drachen verwandelt. Und das ist eine Gesellschaft, welche den Musikzuständen in Polen auf die Beine helfen soll; trotzdem man über tausend Mitglieder beisammen hat, welche also das recht anständige Capital von jährlich 6000 Rubeln zusammensteuern, verdirbt unser Cliquenwesen hier schon Alles im Keime. Während die neu gegründete Musikgesellschaft seit ihrem Bestehen nichts leistet, haben wir hier noch ein älteres Musikinstitut, welches auch seit seinem Bestehen nichts leistet; ich meine das Conservatorium unter Leitung von Apollinary von Kontsky. Hr. von Kontsky kümmert sich nämlich um den Vortheil des ihm anvertrauten Institutes sehr wenig, was bei seiner notorischen Ignoranz übrigens nichts schadet. Das Conservatorium erzieht unter der bewährten Leitung des Prof. Strobel tüchtige Pianisten, und ausserdem bildet sich der Prof. Ciaffei ein, Schüler auszubilden, die, wenn sie aus dem Conservatorium kommen, regelmässig andere Meister im Auslande aufzusuchen haben, um zu lernen. So ist es hier bestellt, und das Traurigste ist, dass gar keine Aussicht zur Besserung unserer Zustände vorhanden ist. Die grösseren Orchesterconcerte des vorigen Winters reduciren sich auf die Zahl zwei: die Beethoven-Feier im Theater unter Leitung des Capellmeister Carlberg und ein Wohlthätigkeitsconcert unter Münchheimer's Direction; in letzterem wurde Rubinstein's Ocean-Symphonie zur Aufführung gebracht, aber dem Dirigenten gefiel es, den letzten Satz der Symphonie zu streichen. Kommt dergleichen wo anders auch vor? Die übrigen Concerte in Warschau sind Entreprises de nécessité; wenn ein Künstler, der hier ansässig ist, Geld braucht, so gibt er ein Concert, vertheilt an seine Bekannten Billets zum Verkauf, und das Geschäft ist gemacht. Am anständigsten zeigt sich darin Josef Wieniawski, der wenigstens für seine Concerte durch Hinzufügung eines Orchesters in künstlerischer Richtung sorgt und durch Aufführung neuerer Werke das Publicum anzuziehen bestrebt ist. Die Anderen aber, Männlein und Weiblein, concertiren immer nur darauf los, nachdem die Bekannten und Freunde gebrandschatzt wurden. Wie recht hatte Lessing mit: „Die Kunst geht nach Brod!" — Seit dem 14. Mai gibt Bilse hier Concerte; abgerechnet eine gewisse Monotonie(?) im Programm verdienen die Leistungen seines Orchesters die höchste Anerkennung, und in der That geniesst das Warschauer Publicum an Bilse immer, was es im Winter entbehren muss. F—r—.

Kürzere Correspondenzen.

Pest, 24. Juli. Die neue Messe von Géza Feigler, Professor am hiesigen Musikconservatorium, welche am vorigen Sonntag durch die Mitglieder des Ofener Kirchenmusikvereins hier zur Aufführung gelangte, hat das Interesse der hiesigen Kunstkreise in hohem Grade erregt und befriedigt. Die Messe (Esdur), in der Form ziemlich knapp gehalten, ist in streng kirchlichem Stile geschrieben; die Tonfarbung ist durch Vereinigung der schönsten Orgelregister mit dem Streichorchester, zwei Hörnern und gemischtem Chor eine weihevolle, andachterregende geworden. Die Motive ergreifend, oft erhaben schön, zeugen von origineller Schöpfungskraft. Besonders zeichnen sich aus das „Kyrie", sowie das „Credo", welches unisono beginnt, worauf mächtige, eigenthümlich kräftig modulirende Accorde den Namen „Jesu" ertönen lassen; ferner das „Benedictus" und „Agnus Dei". Das Werk, von mehreren hiesigen Kirchen zur Aufführung angenommen, dürfte mit seinem innig einfachen, echt religiösen Charakter und der ungesuchten Originalität seiner Themen um so eher auch im Auslande seinen Weg machen, als die Ausführung keine besonderen Schwierigkeiten bietet. O. P.

Sondershausen. Einen recht schönen Klang in der musikalischen Welt hat die Residenzstadt Sondershausen. Die trefflichen Leistungen der fürstl. Hofcapelle haben von jeher gar manchen Musiker nach hier gezogen; vor Allen war es zu Zeiten des verstorbenen Stein Liszt, der oft mit seinen Schülern hier verweilte und durch seine Gegenwart den hier stattfindenden Lohconcerten einen besonderen Glanz verlieh. Wie schon diese Blätter berichtet, hatten die Sondershäuser zu Anfang der diesjährigen Concertsaison die Freude, den König der Pianisten wieder einmal in ihrer Mitte zu sehen, während in den letztvergangenen Jahren Adolph Henselt aus Petersburg mehrere Wochen des Sommers hindurch hier verweilte, der durch sein Spiel in den hiesigen musikalischen Kreisen entzückend gewirkt und durch seine Lehre in liebenswürdigster Weise dem jüngeren Musiker ein rechter Impuls gewesen. — Mit wahrer Freude hatten wir auch die zu Anfang d. J. von dieser Zeitschrift gebrachte Nachricht begrüsst, dass der neu engagirte Capellmeister Erdmannsdörfer die Traditionen des verstorbenen Stein fortzuführen gesonnen sei und mit Eifer dem gleichen Ziele nachstreben wolle, bei Aufstellung der Programme neben den Classikern auch den Errungenschaften der neudeutschen Schule Rechnung zu tragen. — In dem 7. und 8. dieser Concerte, die mir bei meinem sommerlichen Aufenthalt in Sondershausen bis jetzt beizuwohnen gegönnt war, kamen die in den Nummern 29 und 30 Ihres Blattes unter Concertumschau genannten Werke pünctlich zur Aufführung. In der hier zum ersten Mal vorgeführten Adur-Symphonie von Reinecke erkannten wir wieder den Meister in Handhabung der Form als auch in Verwendung des instrumentalen Klangcolorits. Der Charakter seiner Musik ist mehr heiter, leicht gefällig, als ernst, tief innerlich. Der erste Satz, obwohl recht lebendig in seinen Themen, wie in der Durchführung, fesselt zu wenig aus Mangel an kernigerem, tieferem Gehalt. Das Andante zeigt viel Wärme des Ausdrucks und gibt in der Modulation viel schöne und reizvolle Wirkungen, die durch die Feinheit der Orchestration noch bedeutend gehoben werden. Am frischesten wirkt das Finale, ein Satz voller Anregung und pulsirenden Lebens mit schönem, wirkungsvollem Schlusse. Volkmann's Serenade für Streichorchester machte durch den geistvoll fesselnden Inhalt in knapper, gedrungener Form den besten Eindruck. Die Vorführung von Werken für blosses Streichorchester scheint uns auch eine Programm-Bereicherung der jetzigen Direction zu sein. Nur geht hier durch die Ausführung im Freien viel von den feinen Nuancen,

deren gerade die Streichinstrumente fähig, verloren, während derartige Werke, in geschlossenem Raume ausgeführt, durch die mannichfachsten Schattirungen die schönste und eindringlichste Wirkung machen. Taubert's farbenreiche, gut effectuirende Concertouverture wurde vom Orchester in der schönsten Weise wiedergegeben, ebenso machte die gelungene Ausführung der neuen Dupont'schen Ouverture mit ihrer schönen Melodik und ihrem breiten, hymnusartigen Schlusse viel Freude. Von den übrigen Orchesterwerken wurde namentlich noch Mozart's D dur-Symphonie in der liebevollsten Weise ausgeführt. — Als Soloinstrumentalisten begrüssten wir die HH. Kammermusicus Heindl, Capellist Keil und Kammervirtuos Simon. Die beiden Erstgenannten ernteten durch die virtuose Ausführung der Phantasie und Variationen von Fürstenau die lebhaftesten Acclamationen. Heindl erfreute durch den Duft und die Fülle seines Tones, durch die perlengleiche Abrundung der Passagen und durch die spielende Leichtigkeit, mit der er alle Schwierigkeiten überwindet. In seinem Schüler Hrn. Keil machten wir die Bekanntschaft eines recht talentbegabten jungen Künstlers, der der trefflichen Schule seines Meisters alle Ehre macht. Sein Spiel klang brillant und leicht beschwingt, nur bei einigen länger ausgeführten Passagen wurde, wie es uns schien, durch Befangenheit die Ausführung derselben in etwas beeinträchtigt; doch trat im Ganzen seine Begabung auf das Evidenteste hervor, und lässt dieselbe bei fernerem eifrigen Streben die schönsten Resultate erwarten. Das Concertstück für Contrabass von Stein ist ganz dazu angethan, die Virtuosität des Spielers nach allen Seiten hin leuchten zu lassen. Schön erfundene, brillant klingende Passagen treten mit ruhigen, gesangvollen, bisweilen in den höchsten Flageolettönen gipfelnden Motiven in der wirkungsvollsten Weise wechselnd auf und machen es zu einem der dankbarsten Vortragsstücke der wenig bebauten Contrabassliteratur. Ausgeführt wurde das schwierige Werk von unserem Simon mit der ihm eigenen immensen Kraft und Sicherheit, als auch der grössten Zartheit und Feinheit, die häufig ganz die octroyirte Rauhheit des Rieseninstruments vergessen machte, und wurde daher seine Leistung mit dem enthusiastischsten Beifall gekrönt. L. T.

Concertumschau.

Altorf. Concert am kgl. Schullehrerseminar am 29. Juli: 1. Satz aus der 1. Symphonie von Beethoven, Instrumentalconcert in G dur von Händel, Ouverture zur „Fingalshöhle" von Mendelssohn, „Römische Leichenfeier" von F. Gernsheim etc.

Breslau. Concerte der Breslauer Concertcapelle am 28. und 29. Juli: A dur-Symphonie von Mendelssohn, D moll-Symphonie von Schumann, „Leonoren"-Ouverture No. 3 von Beethoven, „Tannhäuser"-Ouverture von Wagner etc.

Halle. Am 3. August unter Mitwirkung des Tenoristen Hrn. Rob. Wiedemann aus Leipzig Aufführung von Händel's „Judas Maccabäus" durch die Singakademie.

Jena. Kirchenconcert der Singakademie am 24. Juli: Phantasie für Orgel und Chaconne für Violine von S. Bach, Psalm 77 von Claudin, Adagio (aus dem 9. Concert) für Violine und Orgel von Spohr, Choral von Gumpelzhaimer, „Die Weihe des Gesanges" von Mozart, Offertorium für Violine mit Orgel aus der „Ungarischen Krönungsmesse" von Liszt, drei altböhmische Weihnachtslieder, für gemischten Chor gesetzt von C. Riedel.

Kreuznach. Benefizconcert des Capellmeister Hrn. Burkhardt am 20. Juli: „Hebriden"-Ouverture von Mendelssohn, Romanze aus der E dur-(?)Symphonie von C. Grammann, Vocalsoli (Frl. M. Pabst aus Mannheim), Violoncellsoli (Hr. Fr. Grützmacher) und Claviersoli (Hr. A. Bungert).

Leipzig. Sommerfest des Universitätsgesangvereins der Pauliner am 29. Juli: Ouverturen zu „Iphigenie auf Tauris" von Gluck, „Ruy Blas" von Mendelssohn etc., „Requiem für die gefallenen Krieger" für Männerchor mit Instrumentalbegleitung von C. Reinecke, „Frühlingsgruss an das Vaterland" für Chor und Orchester von V. Lachner, „Zum Walde", Chor mit Hornbegleitung von J. Herbeck u. A. m. — Vereinsabende des Tonkünstlervereins am 22. und 29. Juli: Claviertrio in H moll von J. Zellner, 26 Variationen für Piano zu vier Händen über ein altdeutsches Volkslied von F. Wüllner, Sonatine in C dur für do. von G. H. Witte, Phantasiestücke für Piano und Violine von G. Vierling.

Rotterdam. Orgelconcert des Hrn. S. de Lange jun. am 28. Juli: „Einige kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied" von J. S. Bach, Sonate über ein niederländisches Volkslied von A. G. Ritter, Toccata und Fuge in D moll von J. S. Bach, grosse Phantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam" von F. Liszt.

Sondershausen. 10. Concert im Loh: Ouverture zu „Coriolan" von L. v. Beethoven, 3 deutsche Tänze von W. Bargiel, Concert für Oboe von G. F. Händel (Hr. Hofmusicus Hoffmann), Ouverture zu „Manfred" von R. Schumann, Symphonie (C dur) von F. Schubert.

Weimar. Concert des Orchestervereins: „Les Préludes" und Siegesmarsch „Vom Fels zum Meer" von F. Liszt, Lieder von E. Lassen und F. Liszt (Fr. Dr. Merian), Violinconcert (No. ?) von Spohr (Hr. Saalborn), Claviersoli von Liszt und Gottschalk (Frl. Käthy E. Gaul aus Baltimore).

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Aachen. Frl. Marianne Brandt von der Berliner Hofoper eröffnete kürzlich als Azucena mit glänzendem Erfolg ein Gastspiel am hiesigen Theater. — **Berlin.** Dem „B. B.-C." zufolge ist dieser Tage der von der Hofopernintendanz mit Hrn. Th. Formes abgeschlossene oder doch abzuschliessende Contract vom Kaiser Wilhelm genehmigt worden. Im Réuniontheater gab am 27. Juli („Freischütz") Frau Iduna Normann ihre Abschiedsvorstellung. — **Carlsruhe.** Der zur Zeit am Berliner Kroll-Theater gastirende Tenorist Hr. Himmer aus New-York ist für die hiesige Hofoper gewonnen worden. — **Lübeck.** Ein längeres Gastspiel des Frl. Lina Mayr im hiesigen Victoria-Theater sorgt dafür, dass auch in unserer Stadt der Offenbach-Cultus nicht ins Sinken komme. — **Magdeburg.** Frau Agnes Lang-Rathey aus Berlin setzte am 24. und 27. Juli als Boulotte und Grossherzogin von Gerolstein ihr Gastspiel im Victoria-Theater fort. — **Prag.** Frl. Minna Wagner vom Carl-Theater in Wien trat in den letzten Tagen des Juli hier noch wiederholt mit Erfolg auf. — **Rotterdam.** Die Direction der hiesigen Deutschen Oper wird der bisherige Regisseur und Oberinspector derselben, Hr. Pfläging, von nächster Saison an übernehmen. — **Wien.** Am 23. Juli gab im Carl-Theater die französische Operetten- und Vaudevillegesellschaft des Hrn. Meynadier ihre Abschiedsvorstellung und wendete sich zu einem Gastspiel nach Graz. Die italienische Operngesellschaft des Impresario Franchetti setzt vor der Hand ihre Gesammtgastdarstellungen im Theater an der Wien noch fort. — **Wiesbaden.** Frau Pauli-Markowicz aus Pest gastirte kürzlich hier.

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 29. Juli: 1) „Wer auf Gott den Herrn vertraut" von Rich. Müller. 2) „Wie lieblich sind deine Wohnungen" von E. F. Richter. — b) Nicolaikirche am 30. Juli: Chor von Mozart. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 30. Juli: 1) Messe in F, 2) Graduale („Vias tuas") und 3) Offertorium („Exultate") von L. Rotter. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 30. Juli: 1) „Veni sancte spiritus" von J. B. Ziegler. 2) Messe von Mozart. 3) Graduale (Baritonsolo) von L. Weiss. 4) Offertorium von Mozart. — c) Dominicanerkirche am 30. Juli: 1) Messe in B von L. Rotter. 2) Graduale von Cherubini. 3) Offertorium von Mendelssohn. — d) K. k. Universitätskirche am 31. Juli: 1) Messe von R. Führer. 2) Basssolo von Mercadante. 3) Altsolo von Fr. Krenn. 4) Litanei von Drobisch. 5) Sopransolo von L. Weiss. 6) „Te Deum" von L. Rotter. — e) Pfarrkirche zu Mariahilf am 30. Juli: 1) Vocalmesse in E von Hetsch. 2) Graduale von J. Krall. 3) Offertorium von Stradella. f) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 30. Juli: 1) Messe von R. Führer. 2) Offertorium (Tenorsolo) von J. B. Krall.

Opernübersicht.

(Vom 23. bis 29. Juli.)

Leipzig. Stadtth.: 23. Jüdin; 24. Blaubart; 25. Weisse Dame; 26. Grossherzogin von Gerolstein; 29. Martha. — **Berlin.** Kroll's Th.: 23. Hugenotten; 24. Jüdin; 27. Undine; 28. Weisse Dame; 29. Troubadour. Réunionth.: 23., 27. und 29. Freischütz. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 23., 24., 25., 26., 27., 28. und 29. Prinzessin von Trebisonde. — **Breslau.** Lobe-Th.: 27. Banditen. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 24. Margarethe; 28. Robert der Teufel. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 26. Die beiden Schützen; 28. Czaar und Zimmermann. — **Magdeburg.** Victoria-Th.: 24. Pariser Leben; 27. Grossherzogin von Gerolstein. — **Prag.** Neustädter Th.: 25. Schöne Weiber von Georgien; 26. Martha; 27. Pariser Leben; Schöne Galathea. — **Wien.** Carl-Th.: 23. La chanson de Fortunio. Theater an der Wien: 23., 27. und 29. Der Rajah von Mysore (Lecocq); 24. Crispino e la comare (Ricci); 28. Ione (Petrella).

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 30. Besprechung (Orgelsonate, Op. 5, von S. de Lange). — Ein Bericht und zwei Nachrichten.

Cäcilia (Luxemburg) No. 8. Das neue Graduale romanum. Brieffragment von P. O. Kornmüller. — Einladung zur 3. Generalversammlung des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins. — Beschreibung einer neuen Orgel in Weimerskirch. — Ein Bericht.

Echo No. 30. Recensionen (Beethoven-Ouverture, Festcantate und Lieder mit Pianoforte von E. Lassen, Vocalcompositionen Op. 20, 28, 29 und 30 von H. Zopff). — Auber's Leichenbegängniss. — † Carl Tausig. — Kunstnachrichten. — Beilage: Ueber die „Gong" genannte Klangscheibe der Indier. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 30. Der musikalische Vortrag. Von Dr. L. Damrosch. — Nachruf an C. Tausig von O. Lessmann. — Recensionen (Compositionen von C. Bürgel [Op. 16], F. Ries [Op. 6—8] und Ch. Gounod [Männerchöre]). — Feuilleton: Auber. (Abdruck aus der „N. fr. Pr.") — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 31. Compositionen von Fr. v. Wickede. — Berichte und Notizen. — Rob. Pflughaupt. Nekrolog. — Kritischer Anzeiger.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Das Directorium des Allgemeinen deutschen Musikvereins theilt über den Musikertag in Magdeburg des Weiteren mit: „Ausser geschäftlichen Verhandlungen und Mittheilungen des Musikvereins soll die Tagesordnung des Magdeburger Musikertages die eventuelle Erledigung der auf dem 1869 zu Leipzig vom Allgemeinen deutschen Musikverein veranstalteten Musikertage gestellten Anträge, sowie die Verhandlung der in Aussicht gestellten und zu erwartenden Anträge umfassen, welche auf pädagogische und sociale Verhältnisse des musikalischen Lebens sich beziehen. Die betreffenden Thesen wolle man, eingehend motivirt, ebenso etwa beabsichtigte mündliche Vorträge (in leserlichem Concepte ausgeführt) baldigst, spätestens bis zum 12. Aug. d. J. an das unterzeichnete Directorium einsenden. Ein Kirchenmusikconcert und eine Kammermusikaufführung sollen die praktisch-musikalische Seite vertreten. — Bei den mündlichen Verhandlungen des Musikertages können auch diesmal nicht nur Mitglieder, sondern auch Freunde des Allgemeinen deutschen Musikvereins activ oder passiv sich betheiligen, sobald sie sich behufs (unentgeltlicher) Erlangung einer Legitimationskarte, mit Empfehlung eines Vereinsmitgliedes versehen, an das Directorium, zu Händen des Hrn. Prof. C. Riedel in Leipzig wenden. An den Genannten sind überhaupt alle bezügl. Mittheilungen zu richten. Einladung durch Circular wird nicht erfolgen."

* Hr. B. Ullman gibt uns in einem Druckbriefe einige nähere Nachrichten über seine für nächsten Winter angezeigten „Künstler-Concerte". An die „Spitze" des Unternehmens hat er als nöthigen „Stern" die Sängerin Marie Monbelli gestellt; ob sich in diese Sternbezeichnung auch der gleichfalls engagirte „ausgezeichnete" Tenorist Carlo Nicotini aus Paris theilen darf, ist aus der Fassung der Mittheilung nicht zu ersehen. Damit „jede Schule, jedes Instrument, jede Gattung von Musik, welche in den Rahmen eines Concertsaales passen, in eclatanter Weise vorgeführt werden", hat sich Hr. Ullman bemüht, Hrn Carl Hill als Repräsentanten deutschen Gesanges für seine Concerte zu gewinnen, „während M. Monbelli und Hr. Nicotini die rein italienische Schule vertreten". Eine besondere Befriedigung gewährt es Hrn. Ullman, uns die Betheiligung des Quartettes J. Becker an seinen Concerten anzeigen zu können, und glaubt er somit die Frage der Vertretung des Gesanges und der Kammermusik glücklich gelöst zu haben. Zur Ausführung von Instrumentalsolos hat er „folgende ausgezeichnete" Virtuosen (das letzte Wort ist sogar fett gedruckt!) gewonnen: die HH. Alfred Jaell, Piano, Cam. Sivori, Violine, Friedrich Grützmacher, Violoncell, und C. Oberthür, Harfe. Ausserdem hat Hr. Ullman, um nicht von einer einzigen Sängerin abhängig zu werden, noch Unterhandlungen mit einer derartigen Künstlerin 1. Ranges angeknüpft, „womit das Ensemble (!) auf die volle Zahl von zwölf Künstlern von anerkanntem Rufe gebracht wird, welche vereint (?) in einem und demselben Concert (von beiläufig 2½ Stunde Dauer) mitwirken werden". „Das Zusammenwirken einer solchen unerhörten Künstler-Plejade" muss nach Hrn. Ullman das ungewöhnliche Interesse des gebildeten Publicums hervorrufen. — Die letztere Voraussetzung dürfte denn doch zur Ehre des deutschen Publicums, das den Schwerpunct eines künstlerisch anregenden Concertes schliesslich wo anders, als in der Schaustellung eines Dutzends „Virtuosen" sucht, nicht zutreffen. Schade nur, dass auch diesmal Künstler wie Grützmacher, Becker etc. zu solchem Treiben die Hand reichen.

* Das nächste, in das Jahr 1872 fallende Musikfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins soll, wie man in Berlin wissen will, in der genannten Stadt abgehalten werden.

* In Wien wird ein Armee-Musikconservatorium gegründet werden; die Anregung zu einem solchen Institute haben die HH. Militaircapellmeister Zimmermann und Componist W. Westmeyer gegeben.

* In den Tagen vom 12.—14. August findet in Olmütz ein deutsches Sängerfest statt.

* Das Leipziger Concertinstitut „Euterpe" wird zum nächsten Winter unter günstigen Auspicien für sein Bestehen (neuer Vorstand, Saal der Buchhändlerbörse als Concertlocal, der treffliche Hr. A. Volkland als Dirigent etc.) seine Thätigkeit wieder aufnehmen.

* Beim Musikfest in Gloucester (5.—9. Sept.) werden u. A. von Händel: „Dettinger Te Deum", „Jephta", „Israel in Egypten" (theilweise), „Messias", „Acis und Galathea"; von Bach „Matthäus-Passion"; von Beethoven: „Christus am Oelberge"; von Mendelssohn: „Elias"; von Cusins: „Gideon" zur Aufführung kommen.

* Hrn. Ullman scheint in dem Impresario Pollini ein Concurrent erwachsen zu wollen, indem der Letztere ebenfalls für nächsten Winter eine Künstlercaravane, zu der er vor der Hand Hrn. Nic. Rubinstein gewonnen, projectirt hat.

* Das Wiener Hofoperntheater wurde am 1. August mit Wagner's „Lohengrin" wieder eröffnet.

* Der mit seiner italienischen Operngesellschaft zur Zeit in Wien gastirende Impresario Franchetti hat mit der Direction des Theaters an der Wien für das Frühjahr 1872 einen neuen Gastspielvertrag abgeschlossen, nach dessen Erfüllung er sich in Wien bleibend niederzulassen gedenkt, um daselbst eine italienische Opernschule zu gründen.

* Im Laufe der nächsten Saison wird (vielleicht in Ermangelung zeitgemässerer Werke) im Berliner Opernhause eine der älteren Benedict'schen Opern — „Der Alte vom Berge" — zur Aufführung gelangen.

* Hervé, der kürzlich aus England nach Paris zurückkehrte, componirt gegenwärtig eine für das Pariser Variétés-Theater bestimmte Operette, welche den Titel „Der Thron von Schottland“ führen wird.

* Eugène Diaz' Preiscomposition „Der König von Thule“ wird die erste neue Oper sein, welche in der Pariser Grossen Oper nach der Wiedereröffnung zur Aufführung kommt.

* Die italienische Opernsaison im Coventgarden-Theater zu London wurde am 26. Juli („Dinorah“, mit Adeline Patti in der Titelrolle) nach fast viermonatlicher Dauer beschlossen.

* Signor Usiglio's neue Oper „La Scomessa“ wurde mit grossem Beifall in Mailand aufgeführt.

* Die italienischen Opernvorstellungen in Homburg, wie bereits erwähnt, mit Adeline Patti und Bettini-Trebelli an der Spitze, haben kürzlich begonnen. Es sollen während der Saison wöchentlich zwei solcher Vorstellungen stattfinden.

* Nach Ablauf der Ferien der Münchener Hofoper wird Frau Mallinger, die sich zur Zeit im Bade Reichenhall aufhält, ihr Gastspiel in der bayrischen Residenz wieder aufnehmen.

* Das vielfach cursirende Gerücht, Flotow sei bedenklich erkrankt, wird von wohlunterrichteter Seite als erfunden bezeichnet.

* Theodor Wachtel wird demnächst seine amerikanische Kunstreise antreten.

* Wie wir in einer New-Yorker Zeitung lesen, ist die Anwesenheit des Norwegen J. S. Svendsen in den dortigen Kreisen schnell bekannt geworden, und wird bereits in diesen Tagen eine Arbeit des äusserst begabten Musikers, nämlich ein Orchesterarrangement von F. Liszt's 2. ungarischer Rhapsodie, Aufnahme in einem Programm der Thomas'schen Concerte finden. Ein dortiges Kunstorgan will nächstens sogar Portrait und Biographie des Gastes bringen.

* Der vorzügliche Violinist Hr. Schiever hat seine Stellung bei der Berliner Hochschule der Tonkunst aufgegeben und mit seinen vom vorigen Winter her bekannten Quartettgenossen HH. Hausmann etc. ein von dem kunstsinnigen (als Componist unter dem Namen J. H. Franz bekannt gewordenen) Grafen von Hochberg angebotenes günstiges Engagement zum Zwecke der Executirung von Kammermusik angenommen.

* Der königl. preuss. Kammer- und Hofopernsänger Hr. Niemann hat sein für den Monat August in Aussicht genommenes Gastspiel im Hofoperntheater zu Wien krankheitshalber absagen müssen.

* In Baden-Baden wollen die HH. Ferd. Laub, B. Cossmann und Nic. Rubinstein drei Matinéen für Kammermusik im Laufe d. Mts. veranstalten, die schon wegen der Ausführenden Interesse erregen dürften.

* Die in unserer Nummer 30 bereits gegebene Notiz, dass der Orgelvirtuos Hr. S. de Lange aus Rotterdam seine Künstlerschaft auf dem von ihm so tüchtig vertretenen Instrumente auch in einigen Städten Deutschlands zeigen werde, können wir dahin ergänzen, dass derselbe schon in den nächsten Tagen in Dresden und Leipzig Gelegenheit dazu nehmen will.

Gestorben. Am 26. Juli verschied in London der dort populäre Sänger und Schauspieler Frank Matthews im Alter von 65 Jahren.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: H. Berthold, Zwei Concertstücke für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Orchesterbegleitung, Op. 8 und 9. — Ch. Evers, Sonate für Pianoforte zu 4 Händen, Op. 51. — Ph. Rüfer, Drei Stücke für Violoncell mit Pianoforte, Op. 13. — H. Zopff, Drei Concertgesänge: Nr. 1 „Das Vertrauen“, für eine Altstimme mit Pianoforte, aus Op. 20; No. 2 „Meiner Gattin“, für eine Tenorstimme mit Pianoforte, Op. 28; No. 3 „Abendlied“, für Soloquintett oder für eine Altstimme mit Pianoforte, Op. 29, und „Liebeslust und Leid“, Liedercyklus für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Pianoforte, Op. 30. A. M.

In Sicht: Max Bruch, „Hermione“, grosse Oper in vier Aufzügen. — J. Rheinberger, „Die Nacht“, für gemischten Chor und Streichinstrumente oder Harmonium, Op. 56. — B. Scholz, Hymnus aus „Pandora“, für Altstimme und Orchester, Op. 29. — Georg Vierling, Drei Phantasiestücke für Pianoforte und Violine. — F. Liszt, Bearbeitungen der F. Schubert'schen Lieder „Die junge Nonne“, „Gretchen am Spinnrad“, „Lied der Mignon“ und „Erlkönig“ für eine Singstimme mit kleinem Orchester. — Rob. Franz, Offner Brief an Dr. Ed. Hanslick.

Kritischer Anhang.

G. Rebling. Vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Op. 29. No. 1. „Neuer Frühling“ von Roquette. Magdeburg, Heinrichshofen.

Der Frische des bekannten, schon mehrfach componirten Gedichtes entsprechend ist formal-tonliche Bewegung der hervorstechende Zug dieses Liedes. Das in den accordischen Tönen hinaufsteigende Motiv, welches, ohne innerlich bedeutend zu sein, einen grossen Tonumfang umspannt, die Verwendung desselben in allen Stimmen, die Steigerung der Anzahl der Stimmfactoren durch Gegenüberstellung eines Solosoprans gegen den vierstimmigen Chor, die rhythmische Gestaltung — $^{9}/_{8}$ im schnellen Tempo — Alles strebt dahin, die formal-tonliche Bewegung in raschen, unaufhaltsamen Fluss zu bringen. In der Schlusswendung des ersten Theiles, Seite 4, Takt 2—4 der Partitur, ist der vierte Takt zu viel. A. M.

Ernst Frank, Op. 1. 10 Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, Heft I 20 Ngr., Heft II 12½ Ngr.

—— Op. 2. Fünf Lieder aus „Mirza Schaffy“ von Bodenstedt für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Wien, J. P. Gotthard.

Compositionen, welche sich durch noble Melodiebildung und sinnige, beziehungsvolle Begleitungen vortheilhaft auszeichnen, wenn ihnen auch hier und da präcisere Declamation zu wünschen wäre. Aus Op. 1 heben wir No. 6 und 7 besonders hervor, aus Op. 2, No. 4, welche übrigens am Schluss mehr als nöthig an Rubinstein erinnert. W. F.

Briefkasten. *R. J. V.* in *S.* Definitive Antwort erst nach Einsicht der Manuscripte. Ihre Vermuthung bez. der Ausmerzung trifft im Wesentlichen nicht zu. — *C. v. R.* in *L.* Rücksichtslose Zusammenstellung der Saisonvorkommnisse in B.-B. für den bezeichneten Termin sehr erwünscht. — *R. O.* in *Z.* Sie sind wirklich streng mit unserer Nachbarin. Wer sollte aber auch unter der Chiffre „M. W. B.“ den Titel unseres Blattes errathen! — *H. M.* in *B.* F. Th. ist auch gegenwärtig in Graz. — *C. M.* in *W.* Wir hoffen unseren Lesern einen anderen, aber ganz exquisiten Aufsatz über Auber bieten zu können, daher Dank für Ihr Anerbieten. — *N. B.* in *W.* Prof. Riedel weilt seit einiger Zeit in Bonn, ist also gegenwärtig von hier abwesend.

Anzeigen.

Neue Musikalien (Nova No. 3. 1871)

[236.] im Verlag von

Fr. Kistner in Leipzig.

Evers, Charles, Op. 51. Grande Sonate pour le Pianoforte à quatre mains . . . . 2 —
Franz, Robert, Op. 40. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. No. 1. „Mein Schatz ist auf der Wanderschaft" von W. Osterwald — $7^1/_2$
Gade, N. W., Op. 5. Symphonie für Pianoforte und Violine eingerichtet von Fr. Hermann 2 15
Kücken, Fr., Op. 91, No. 3. Die kranke Mutter. Gedicht von Julius Sturm, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für Sopran oder Tenor . . . . — $7^1/_2$
—— Op. 92, No. 2. Heimkehr der Soldaten. Musikalisches Intermezzo für Orchester. Für das Pianoforte zu vier Händen arrangirt vom Componisten . — 25
—— Op. 92, No. 3 Scene und Tanz der Krokodille für Pianoforte zu vier Händen . . . . — 15
Mendelssohn-Bartholdy, Op. 95. Ouverture zu „Ruy Blas" f. Pianoforte u. Violine bearbeitet von Fr. Hermann 1 —
Nessler, V. E., Op. 35. Blumenlieder. 4 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
No. 1. „Die Blümchen, sie flüstern" (Albert Brüning) — $7^1/_2$
„ 2. „Die erwachende Rose" (Fr. v. Sallet) . . — $7^1/_2$
„ 3. „Veilchen" (Hoffmann von Fallersleben) . — 5
„ 4. „Zephyr und Rose" (Fr. v. Sallet) . . . — $12^1/_2$
Pergolesi, Giov. Batt., Qui Tollis für fünf- und sechsstimmigen Chor aus einer Messe mit Orchester, herausgegeben mit Begleitung des Piano von Carl Banck. 1 5
Petzold, Eugen, Op. 27. Sechs vierstimmige Lieder aus der Natur für Sopran, Alt, Tenor und Bass. (Heft 11 der Gesänge für gemischten Chor.)
No. 1. Vögleins Liebesreise (J. G. Fischer).
„ 2. Abendruhe (Fr. Oser).
„ 3. Im Spätherbst (Fr. Oser).
„ 4. Mailied (Ed. Dössekel).
„ 5. Der Herbsttag wunderklar (Fr. Oser).
„ 6. Waldlied (Fr. Oser).
Partitur und Stimmen 1 20
Reinecke, Carl, Op. 103, No. 2. Requiem für die gefallenen Krieger (von Rud. Gottschall) für vierstimmigen Männerchor m. Begleitung von vier Hörnern, Contrabass und Pauken. Partitur und Stimmen . — 25
Rubinstein, Anton, Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. **Ausgabe für eine Altstimme.** Op. 32. 33. 34. Einzeln à 5—$7^1/_2$ Ngr.
Rüfer, Ph., Op. 13. Drei Stücke für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte
No. 1 . . . . — $17^1/_2$
„ 2 . . . . — 20
„ 3 . . . . 1 $2^1/_2$
Schumann, R., Op. 52. Ouverture, Scherzo und Finale f. Pianoforte u. Violine eingerichtet von Fr. Hermann 1 25

Friedrich Hofmeister in Leipzig

[237.] offerirt und sieht Geboten entgegen:

1 Allgemeine Musikal. Zeitung.
I.—X. Jahrg. [1798—1808.] XVII. Jahrg. [1815.] XXII. Jahrg. [1820.] Leipzig, Breitkopf & Härtel.

[238.] Den Herren **Militair-Capellmeistern** empfiehlt viele Hautboisten mit sehr guten Zeugnissen

Eugen Müller in Breslau.

H. Pardini in Czernowitz sucht:

1 Mendelssohn-B., Op. 10. Clavierauszug.
Wenn auch ohne Rabatt, nur rein erhalten. [239.]

[240.] In meinem Verlag erschien und ist in den meisten Musikalienhandlungen vorräthig:

Husarenritt

von

Fritz Spindler.

Für Orchester in Stimmen. Preis 1 Thlr. netto.

Dieses äusserst effectvolle Stück eignet sich ganz besonders zum Vortrag in Gartenconcerten, für Capellen in Badeorten und zur Unterhaltungsmusik.

Leipzig, August 1871.

C. F. W. Siegel's Musikhandlung **(R. Linnemann).**

Wohlfeile Bandausgabe!

Musikalien für die Jugend.

Bei **Fr. Bartholomäus** in Erfurt erschien und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

[241.] **Neue**

musikalische Anthologie.

Eine Auswahl der schönsten Opern-Arien, Lieder und Tanz-Melodien in fortschreitender Stufenfolge für

Pianoforte.

Herausgegeben von

C. T. BRUNNER.

Op. 383.
Band I, II, III, IV
(jeder Band 85 grosse Quartseiten stark, Inhalt von je 6 Heften).

Preis pro Band 2 Thlr.

Preis der Ausgabe in Heften (à Band 6 Hefte) à Heft 15 Sgr.

Die nunmehr in 6. Auflage erscheinende Heft-Ausgabe der Brunner'schen Anthologie veranlasste den Verleger zur Herausgabe dieser wohlfeilen Band-Ausgabe, welche als stattliche musikalische Haus-Bibliothek (375 der ausgewähltesten Lieblingsstücke von Opern, Ouverturen und Tanzweisen enthaltend) in keiner Familie fehlen sollte, wo Musik getrieben wird.

Jede Buch- und Musikalienhandlung wird auf Verlangen einige Bände der **Brunner'schen Anthologie** auf kurze Zeit gern zur Ansicht abgeben.

[242.] **Offene Stelle für Musiker.**

Gesucht: Ein Musikdirector (kath. Religion) für Dornbirn in Vorarlberg. Adr. **Repräsentanz der Gesellschaft der Musikfreunde** daselbst.

Neue Musikwerke,

[243.] herausgegeben von

J. P. Gotthard.

Wien, Kohlmarkt No. 1.

	Thlr.	Ngr.
Brüll, Ign., Op. 9. „Sonate" für Violoncello u. Pianof.	2	5
Dont, J., Op. 48. „Duo" für 2 Violinen	—	22½
Goldmark, Carl, Op. 9. „Quintett" für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli. Partitur	2	25
Stimmen	3	7½
Arrang. für Pianf. à 4/m.	2	25
—— Op. 19. „Scherzo" für Orchester. Partitur	1	5
Stimmen	2	5
Arrang. für Pianof. à 4/m.	—	20
Grädener, Herm., Op. 5. „Stimmungen". Sechs Clavierstücke. H. 1	—	10
H. 2	—	12½
H. 3	—	12½
Grädener, C. G. P., Op. 46. „Fünf geistl. Lieder" für tiefere Stimme mit Orgel oder Harmonium . .	—	22½
Herbeck, Joh., Op. 14. „Tanz-Momente" f. Orchester. Partitur	1	20
Stimmen	2	25
Arrang. für Pianof. à 4/m.	1	
Herzogenberg, H. v., Op. 8. „Neun Volkslieder" für eine Singst. m. Pianof. H. 1	—	20
H. 2	—	22½
Hiller, Dr. Ferd., Op. 143. „Acht Gesänge" für Männerchor. H. 1	1	7½
H. 2	1	20
Jensen, Ad., Op. 39. „Zwei Lieder" für eine Singstimme m. Pianof.	—	12½
—— Op. 41. „Romanzen und Balladen" für eine Singstimme m. Pianof.	1	17½
Kessler, J. C., Op. 94. „Cadenzen und Präludien" für Pianof. H. 1	—	25
H. 2	—	17½
Liszt, Fr., „Tanz-Momente" (v. Herbeck) f. Pianof. frei übertragen	1	—
Rufinatscha, Joh., Op. 15. „Fantasie" für Pianof.	—	15
Schubert, Franz, „Aus dessen Nachlass" Zwanzig Ländler f. Pianof. à 2/m.	—	17½
—— —— à 4/m.	—	27½
—— „Allegretto" für Pianof.	—	10
—— „Zwei Scherzi" für Pianof.	—	15
—— „Kinder-Marsch" für Pianof. zu 4 Händen .	—	15
—— „Grosse Sonate" für Pianof. zu 4 Händen	1	5
—— Sonate für Arpeggione oder Violoncello (mit eingelegter Violinstimme) und Pianof. . . .	2	—
—— Arrangement für Pianof. zu 4 Händen . . .	1	17½
—— „Deutsche Messe" für gem. Chor und Blas-Harmonie (m. Orgel u. Contrabass ad lib.). Partitur	1	7½
Singstimmen	1	—
Harmoniestimmen	1	17½
—— Der 92. Psalm für Bariton-Solo und gem. Chor	—	25
—— „Ruhe, schönstes Glück der Erde". Männerchor	—	15
—— „Geistertanz". Männerchor	—	17½
—— „Mignon" (v. Goethe) für Sopran mit Pianof.	—	7½
—— „ „ Alt „ „	—	7½
—— 5 Canti (italienische Gesänge) mit Pianof. .	—	17½
Singen und Sagen. „Gesänge aus alter und neuer Zeit" mit Pianof.		
No. 3. Lotti, Antonio, Pur dicesti (Aria, verso il 1700, per Soprano)	—	10
No. 4. Pergolese „Tre giorni" per Soprano	—	5
No. 5. „ „ per Alto	—	5
Wüllner, Fr., Op. 30. „Sonate" für Violine u. Pfte.	2	20
Zellner, Jul., Op. 2. „Fünf Charakterstücke" für Pfte.	—	20
—— Op. 3. „Sechs Clavierstücke"	—	20
—— Op. 4. „Suite" für Pianof.	1	2½
Zellner, Jul., Op. 5. „Trio in Hmoll" für Pianof., Violine und Violoncello	3	10
—— Op. 6. Fantasie über ein altdeutsches Volkslied (in Form von Variationen)	—	25
—— Op. 7. „Sinfonie in F" für gr. Orchester. Partitur	6	22½
Stimmen	7	20
Arrang. für Pianof. à 4/m.	2	27½

(Von der Philharmonischen Gesellschaft in Wien mit ausserordentlichem Erfolg aufgeführt worden.)

Unter der Presse befinden sich:

Bertini, H., „110 Studien" in fortschreitender Reihenfolge, mit Vorwort, Bezeichnung des Pedals, der Vortragsnuancen etc. versehen von Louis Köhler.

(Billige Ausgabe in 8 Heften!)

Köhler, Louis, Op. 199. „Dreissig kleine melodische Unterrichtsstücke" für Clavierschüler. 3 Hefte.

—— Op. 201. „Sonatine" für Pianoforte.

Mair, Fr., Op. 33. „Der arme Taugenichts", Lied für Tenor mit Pianoforte.

—— Op. 34. „Drei Gesänge" für Sopran oder Tenor m. Pfte.

—— Op. 35. „Die Auswanderer" für Soli, Chor und Orchester. Clavierauszug mit Text.

Rheinberger, Jos., Op. 56. „Die Nacht" für gem. Chor und Streichinstrumente oder Harmonium (auch Pianoforte).

Scholz, Bernh., Op. 29. „Hymnus aus Pandora" für Altstimme und Orchester. Partitur und Clavierauszug.

—— Op. 32. „Drei Lieder" für eine Singstimme mit Pianof.

Besonders interessant und spannend sind die

Erlebnisse in einem alten Kastel.

Absonderliche Geschichten.

[244.] Erzählt von **Maurus Jókai.**

Aus dem Ungarischen übersetzt von einem Landsmanne und Jugendfreunde des Dichters.

Zu finden in dem jetzt laufenden III. Quartal

des illustrirten Familien-Journals

DAS NEUE BLATT.

Abonnementspreis vierteljährl. nur 12½ Sgr.

Bestellungen darauf nehmen alle Buchhandlungen und Post-Anstalten.

[245.] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

Durch jede Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Photographisches Tableau,

enthaltend die Portraits nachgenannter früherer und jetziger Lehrer und Lehrerinnen des Conservatoriums der Musik zu Leipzig: Becker (C. F.), Böhme (F.), Brendel (F.), Bünau-Grabau (Henriette), Coccius (Th.), David (Ferd.), Davidoff (C.), Dreyschock (R.), Gade (N. W.), Götze (F.), Grützmacher (F.), Hauptmann (M.), Hegar (E.), Hermann (Fr.), Hiller (Ferd.), Joachim (J.), Klengel (M.), Lübeck (L.), Mendelssohn-Bartholdy (F.), Moscheles (Ign.), Papperitz (R.), Plaidy (L.), Reinecke (C.), Richter (E. F.), Rietz (J.), Röntgen (E.), Sachse (R.), Schäfer-Hofer (Fanny), Schumann (Clara), Schumann (Rob.), Wenzel (E. F.).

Gr. Quart. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr. netto.

Den Herren Musikdirectoren stelle ich mein **altbewährtes Vermittelungs-Bureau** zur Verfügung und empfehle zur Wintersaison viele mir persönlich bekannte tüchtige Musiker.

[246.] **Eugen Müller in Breslau.**

[247.]

Königliche Musikschule in München.

Das Schuljahr 1871—72 beginnt am 1. October. Neueintretende und diejenigen, welche die Anstalt wiederholt besuchen, haben sich an genanntem oder dem darauffolgenden Tage vom 9—12 oder 3—6 Uhr auf dem Secretariate (kgl. Odeon 2 St., Aufgang breite Steintreppe) persönlich anzumelden.

Der Unterricht theilt sich in folgende Abtheilungen mit deren besonderen Lehrfächern:

I. **Gesangsschule:** a) **Sologesang** (HH. Hofsänger Dr. Härtinger und Jul. Hey); hiermit verbunden als obligatorische Rhetorik (Hr. Peter Cornelius) und Gymnastik (Hr. Hoftänzer Flerx); b) **Chorgesang** (Hr. Hofcapellmeister Wüllner) obligatorisch für alle Schüler der Anstalt.

II. **Clavierschule:** a) **Clavierspiel** als Specialfach (Hr. Bärmann jr.); b) **elementares Clavierspiel** obligatorisch für alle Schüler; c) **Orgel** (Hr. Professor Rheinberger).

III. **Orchesterschule:** a) **Violine** (HH. Concertmeister Abel und Jos. Walter und Hr. Hofmusiker Brückner); b) **Violoncell** (Hr. Hofmusiker Werner); c) **Contrabass** (Hr. Hofm. Sigler); d) **Flöte** (Hr. Hofm. Freitag); e) **Oboe** (Hr. Hofm. Vitzthum); f) **Clarinette** (Hr. Hofm. Bärmann sen.); g) **Fagott** (Hr. Hofm. Chr. Mayer); h) **Horn** (Hr. Hofm. Strauss).

IV. **Theorieschule:** a) **Harmonielehre**, obligatorisch für alle Schüler (Hr. Peter Cornelius); b) **Contrapunct**, **Formenlehre** und **Instrumentation** (Hr. Professor Rheinberger).

Wöchentlich regelmässig finden Gesammtübungen statt und zwar für **Streichquartett** und **Streichorchester** (Hr. Concertmeister Abel), sowie für **Blasinstrumente** und **vollständiges Orchester** (Hr. Hofcapellmeister Wüllner). In den Orchesterübungen ist neben den zu studirenden grösseren Werken einerseits den Schülern des Sologesangs und den vorgerückteren Instrumentalschülern Gelegenheit geboten, Solostücke mit Orchester zu studiren, andererseits den Compositionsschülern ermöglicht, ihre Arbeiten ausgeführt zu hören und sich im Dirigiren zu üben.

Für die theatralischen Vorübungen der Sologesangsschüler, sowie für die vor geladenem Publicum durch die Gesangs- und Orchesterschule auszuführenden dramatischen Vorstellungen ist der Musikschule **das kgl. Residenztheater** zur Verfügung gestellt.

Zur allseitigen Ausbildung im Chorgesang wird die oberste Chorgesangsclasse zu den von der kgl. Vocalcapelle veranstalteten grösseren oratorischen Aufführungen beigezogen.

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt auf das Schuljahr 105 Fl. (60 Thlr.) für geborene Bayern, 140 Fl. (80 Thlr.) für Nichtbayern. — Auf gänzliche oder theilweise Befreiung von dem Honorare haben nur geborene Bayern von hervorragendem Talente bei amtlich nachgewiesener Dürftigkeit Anspruch.

In die Chorgesangs- und Orchesterschule werden auch Hospitanten — in erstere gegen vierteljähriges Honorar von 3 Fl., in letztere gegen ein solches von monatlich 2 Fl. — aufgenommen und haben sich darauf Bezugnehmende an oben genanntem oder dem darauffolgenden Tage persönlich zu melden.

Prospecte (Statuten) sind in den Musikalienhandlungen (*Falter & Sohn, Aibl, Werner* und *Schmid*), sowie beim Hausverwalter des kgl. Odeon à 18 Kr. zu haben.

Die Königliche Hofmusikindentanz.

[248.] Für ein in **Berlin** zu gründendes 100 Instrumente starkes

Orchester 1. Ranges

werden leistungsfähige Musiker unter sehr vortheilhaften Bedingungen gesucht. Qualificirte Bewerber belieben ihre Adresse mit genauer Angabe bisheriger musikalischer Wirksamkeit brieflich an die **Vossische Zeitungsexpedition, Berlin,** unter **„Wagneriana“** bis zum 1. September d. J. einzusenden.

Engagements müssen bis 1. October abgeschlossen sein. Die Thätigkeit des Orchesters soll im Herbst, eventuell im Winter d. J. beginnen.

BACH.

6 Sonaten für **Violoncello** solo, mit Clavierbegleitung von Dr. **W. Stade**. Correct nach der von **Rob. Schumann** auf Grund der Berliner Handschrift gemachten Revision.

Complet in einem Bande. Pr. 1 Thlr.

[249.] Verlag von **Gustav Heinze** in Leipzig.

[250.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

Musikalien, musikalischen Schriften etc.

bestens empfohlen.

[251.] **Friedr. Krätzschmer Nachf., Leipzig.**
Lithographische Anstalt. Steindruckerei. Notendruckerei.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen

Leipzig, den 11. August 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr

[Nr. 33.

Musik und musikalische Instrumente der alten Hebräer.

Von **Rob. Musiol.**

Der althebräische, der Jehova-Cultus war sicher der geeignetste, sowohl Poesie als auch Musik zu fördern und zu heben, und die Geschichte zeigt und lehrt es auch, dass die Hebräer wohl in dieser Beziehung, ausser dem späteren griechischen, das weitvorgeschrittenste Volk des Alterthums waren. Ihnen kam dabei hauptsächlich auch ihre geistig hohe Begabung zu statten. Beweis hiervon sind unwiderleglich die erhabenen Gesänge des alten Testaments, die in keiner Weise den grössten Dichtungen der damaligen Zeit nachstehen, die Gesänge der griechischen Dichter sogar an Schwung der religiösen Begeisterung, an Tiefe der Anschauung, an Hoheit und Erhabenheit weit übertreffen, wenn sie auch dagegen wieder an verständniss- und ausdrucksvoller Klarheit, plastischer Abrundung und Formvollendung nachstehen. Der vollständigste Ausdruck des geistigen Lebens und Webens, das Beten, Fürchten und Hoffen des Volkes ist in jener Sammlung von Gesängen ausgesprochen, die ihrer grössten Mehrzahl nach dem königlichen Sänger David vindicirt werden: in den 150 Psalmen. Schon der Name weist darauf hin, dass es heilige, mit Musik verbundene, lyrisch geartete Gesänge waren; denn ψαλμός, mit welchem Worte die Septuaginta — jene Uebersetzung des A. T., die ungefähr 300 v. Chr. von siebzig Aeltesten gemacht wurde, welche der Sage nach alle mit einander übereinstimmten, trotzdem Jeder für sich abgesondert gearbeitet hatte — das ganz gleichbedeutende מזמור gibt, heisst eigentlich Saitenspiel, ein vom Saitenspiel begleitetes Lied. Aber nicht nur die Psalmen, sondern alle hebräische Poesie stand im innigsten Zusammenhange mit der Musik, sogar im unmittelbarsten: denn die alten Hebräer haben, wie dies L. Arends neuerdings gründlich und treffend nachgewiesen — vgl. dessen „Ueber den Sprachgesang der Vorzeit" —, einen mit den Lautverhältnissen ihrer Sprache auf das Innigste zusammenhängenden Gesang besessen. Hiernach berichtigen sich aber auch alle Fragen nach einer irgend welchen Notenschrift von selbst, ein Thema, das schon die verschiedenartigste Beleuchtung erfahren hat. Denn aus dem Vorausgesagten ergibt sich auch, dass die Schrift der Hebräer, bezugsweise die Quadratschrift, mit ihren Vocal- und Lesezeichen sich auch als eine gleichzeitige Tonschrift (Notenbezeichnung) kennzeichnet; wie sich nun auch wiederum hieraus endlich die althebräische religiöse Vocalmusik aus den betreffenden sangbaren schriftlichen Ueberlieferungen soweit correct herstellen lässt, als diese Urkunden in ihren graphischen Laut- und Zeitmaass-Unterscheidungen als correct betrachtet werden müssen.

Wir durften nicht eher ein wahrhaftes, eingehendes Verständniss dieser alten Musik erhoffen, als wir nicht eben auf einer sicheren Basis ruhten, die uns nun durch Arends' Forschungen gegeben ist, wenn auch gegenwärtig und vorläufig immer noch skizzenhaft; um so weniger durften wir dies thun, als wir durchaus keinen Anhalt zur Beurtheilung jener in unserer neueren Musik hatten. Denn den Alten war der freiere Charakter der Tonfolge, wie sie unser jetziges ganzes tonisches Empfinden und Gebahren zur Folge hat, im Gesange als auch in der „Musik der Rede" — oder wie

L. Köhler sagt: in der „Melodie der Sprache" — ebenso unbekannt, wie uns die Art und Weise der musikalischen Behandlung ihrer Sprache geblieben.

Wir glauben aber auch zugleich den Schluss ziehen zu dürfen, dass eben dieser alten Musik die soi-disant Harmonie, wenigstens das, was wir darunter verstehen, gemangelt habe, wie dies selbst schon Ugolini in seinem „Thesaurus ant. sacr." vol. XXXII *), als auch Saalschütz annehmen, während die Aufzeichnungen der sogenannten thalmudischen Schriftsteller, z. B. der Verfasser des Büchleins „Ueber die Schöpfung (Jezirah)" — Rabbi Abikah, der 120 v. Chr. hingerichtet wurde —, auf einen harmonikalen Bau hindeuten.

Aus diesen Voraussetzungen sowohl, als auch nach der empirischen Gewohnheit der Hebräer, das einmal von den Vätern Ererbte ebenso unverändert weiterzuvererben, ergibt sich, dass die Musik bei den Hebräern eigentlich auch keine Entwickelungsgeschichte durchzumachen hatte. Wie sie von vornherein bestand, so erhielt sie sich für immer; nur quantitativ war sie einer Veränderung fähig und unterworfen, und auch nur wieder für neue besondere Gelegenheiten. Das einmal Sanctionirte galt für ewig. Nur bei der später erfolgten Zerstreuung des Volkes konnte der ausländische Einfluss nicht abgewendet erhalten bleiben, und ein Aufhören ihrer eigenthümlichen Musik war unabweisbar; dennoch verrathen einige uns in den Synagogen erhaltene Fragmente der hebräischen Vocalmusik das starre, zähe Festhalten des Juden an dem ihm Ueberlieferten. Arends findet in seinem schon oben erwähnten „Sprachgesang der Vorzeit" in diesen, wenn auch weitläufig die Abstammung verrathenden, erhaltenen Ueberresten sogar — und wohl auch mit Recht! — einen der unstreitig überzeugendsten Beweise für die Richtigkeit seiner aufgestellten Annahmen und Experimente.

David, der königliche Sänger, darf wohl als derjenige anzusehen sein, welcher der hebräischen Musik die eigentliche culturhistorische als auch theosophische Bedeutung gab, wenn auch schon vor ihm Moses die Reorganisation auch der musikalischen Seite des hebräischen Cultus ausgeführt hatte. Doch dürfte das durchaus nicht dahin zu verstehen sein, als ob dieser, unabhängig von den anderen semitischen und vorhellenischen Musiksystemen, wenn auch auf diese sich stützend, ein eigenes geschaffen und dem Volke octroyirt hätte. Denn es lag schon im eigensten Wesen dieser classischen Sprachen, dass bei ihnen Gesang und Rede Eins waren, dass der Sinn der Rede bei ihnen in der höheren oder tieferen, also musikalisch accentuirten Betonung Ausdruck fand. Und dieserhalb schon konnte Moses dem hebräischen Volke durchaus nicht ein neues Musiksystem geschaffen haben, als er ja dadurch den Israeliten eine ganz neue Sprache gegeben hätte. Das dürfte ihm aber doch wohl, trotz seines grossen Einflusses, nicht gelungen sein! Um so weniger lässt sich dies auch annehmen, als ja schon beim Auszuge der Kinder Israels aus Aegypten Mirjam, die Schwester Moses', mit den übrigen Frauen einen Lobgesang anstimmte, der sich immer im Volke erhielt. Ein Einwand insofern, als ja Moses wohl nicht der Verfasser der ihm zugeschriebenen Bücher sei und dieserhalb Alles aus späterer Zeit sich datire und darum in der damals — später — gebräuchlichen Schriftsprache geschrieben sei, ist mich durchaus nicht stichhaltig. Rühren auch nachweislich die Schriften aus späterer Zeit her, so kann doch das Volk, eben deshalb um so eher, seinen Sprechgesang immer gehabt haben, der sich durch mündliche Tradition um so leichter fortpflanzte.

Die Anwendung der Musik ist bei den Hebräern eine sehr alte. Von der Genesis (4, 21) wird sie in die allerersten Zeiten zurückverlegt. Sie nennt Jubal, den Enkel Kain's, als den ersten Erfinder dieser „Kunst". „Er war der Erste derer, die auf der Harfe und Flöte spielen". Interessant ist in Bezug hierauf die Bemerkung, die A. F. Pfeifer in seinem 1779 in Erlangen veröffentlichten Werkchen „Ueber die Musik der alten Hebräer" (pag. 4) macht, dass nach Chardins' „Reisen in Persien" (Bd. V, pag. 69) bei den Persern und Arabern die Musikanten und Sänger „Kayné", d. i. Nachkömmlinge des Kain genannt werden. Nächstdem geschieht die erste Erwähnung der Musik in der Genesis (31, 26—27), wo der Nomade Laban zu seinem Doppelschwiegersohn Jakob sagt: „Warum wolltest du ohne mein Wissen fliehen und mirs nicht anzeigen, dass ich dich geleitet hätte in Freuden mit Pauken, Liedern und Harfen?" Freilich sind das nur einzelne musikalische Kundgebungen, die vielleicht ohne Bedeutung für das gesammte Volk bleiben durften; es ist doch aber auch ebenso gut anzunehmen, dass sie der Keim zum schönen Grossen und Ganzen waren; denn kaum tritt das Volk als solches auf, als es auch die wichtigste geschichtliche Begebenheit, die Befreiung aus der Hand der Aegypter, mit und durch Musik feiert. „Und die Prophetin Mirjam, die Schwester Aaron's, nahm die Pauke in ihre Hand, und alle Weiber gingen ihr nach mit Pauken und Reigen". (Exodus 15, 20). Von nun an werden in den Schriften des alten Testaments öfters Anlässe erwähnt, bei denen das Volk die Musik verwandte. So Exod. 32, 18—19. Lev. 21, 19. Jos. 6, 4—10. Richter 5 und 11, 34. II. Sam. 18, 6—7 u. v. A.

Die Ausübung der Musik lag nur dem Klerus ob, und zwar hauptsächlich den Leviten, jenem Stamm, der bei der Vertheilung des Landes kein Erbtheil bekam und dieserhalb sich die Uebung und Bildung der Künste und Wissenschaften ganz besonders angelegen sein lassen konnte, und es war auch die Musik, die sie

*) Der vollständige Titel des Werkes heisst: „Thesaurus antiquitatum sacrorum complectens selectissima clarissimorum virorum opuscula, in quibus veterum Hebraeorum mores, leges, instituta, ritus sacri et civiles illustrantur." Venetia 1767. Vol. XXXII enthält 40 verschiedene Schriften über die Musik der Hebräer.



ihrer besonderen Pflege theilhaft werden liessen. Moses schon bestimmte (Lev. 10 und 29), dass an allen Freudentagen, Festen und Neumonden auf dem Chazora geblasen werden sollte, wie auch: „Am ersten Tage des siebenten Monats sollt ihr ein heiliges Fest begehen und alle Arbeit unterlassen. Ein Fest des Blasens sollt ihr feiern". Aber erst David traf für die Tempelmusik die ausgebreitetsten Verordnungen. Als er die Lade Gottes heraufführte vom Hause Obed Edom's nach Jerusalem, sprach er zu den Obersten, den Fürsten der Leviten, dass sie aus ihren Brüdern Sänger bestellten mit musikalischen Instrumenten, mit Harfen, Leiern und Cymbeln, dass hoch ertöne der Klang der Freude. Und es wurden die Sänger Heman, Assaph und Hethan bestellt mit hellklingenden ehernen Cymbeln, Castagnetten; Sacharja, Assiel, Semiramoth, Jesiel, Ani, Eliab, Maaseja und Benaja mit Psaltern, Harfen, Mathithja, Eliphleja, Mikneja, Obed Edom, Joiel und Asasja mit Cithern, und damit werden nur die Ersten, die Anführer eines zahlreichen Chors genannt. Chenanja aber, der Levitenfürst, war der Sangmeister — שרהמשא —, der die Melodie vorzusingen hatte. Die Trompeter sind ein abgesonderter Chor; sie sind die Geachteteren und nicht Leviten, sondern Priester: Sebanja, Josaphat, Nethanael, Amasai, Sacharja, Benarja und Elieser.

Dieser musikalische Gottesdienst bestand nun für immer fort, und David übergab für stets den täglichen Dienst vor der Bundeslade des Ewigen dem Assaph und seinen Söhnen, dem Heman und Iduthun und deren Söhnen, die da weissagten auf Cithern, Harfen und Cymbeln. Und es waren 4000 Lobsänger des Ewigen mit Instrumenten. Unter diesen werden 288 Meister — כל־המבין — ganz besonders hervorgehoben.

Noch vor David wurde namentlich die Musik durch die sogenannten Prophetenschulen gepflegt, ohne welche jener wohl kaum, selbst beim besten Willen, das erreicht hätte, was er gethan. Ihr Begründer ist Samuel, der zur Errichtung derselben durch den sittlichen Verfall des jüdischen Volkes hingeführt wurde. Einer der anerkannten grossen Propheten unterrichtete in diesen Schulen neben der Auslegung der Thora und der schon vorhandenen Prophezeiungen auch in der Verfertigung und der Absingung der heiligen Lieder. Sie namentlich waren eine Zeit lang nur die einzige Pflanz- und Culturstätte der hebräischen Musik. —

Aber nicht nur die Leviten, überhaupt nur die Männer, beschäftigten sich mit der Musik; die heiligen Schriften erwähnen auch Sängerinnen. So I. Chron. 25, 5—7: „Und Gott gab dem Heman 14 Söhne und drei Töchter. Diese alle standen beim Tempelgesange unter ihrem Vater, um zu singen im Tempel des Herrn." Uebrigens wird vielfach diese Stelle nicht in dem Sinne aufgefasst, als ob die Töchter Heman's bei der Tempelmusik mitwirkten, sondern man betrachtet sie nur als Familiennotiz — vgl. Saalschütz, Ambros: Geschichte der Musik —; während Pfeiffer, Forkel u. A. wieder der Ansicht sind, dass es Tempelsängerinnen gegeben habe. Als sicher ist wohl aber anzunehmen, dass die Töchter Heman's auch musikalisch gebildet waren und wohl auch bei öffentlichen Festlichkeiten, z. B. bei Thronbesteigungen, Siegeseinzügen, Familienfesten, als Gastmahlen und Todtenfeierlichkeiten, wenn auch nicht im Tempel mitwirkten. Um so mehr gewinnt diese Annahme an Wahrscheinlichkeit, als in den heiligen Schriften mehrfach Sängerinnen ausdrücklich erwähnt werden, so II. Sam. 19, 35—36; Pred. 2, 8—11; II. Chron. 35, 25; Ps. 68; Jer. 9, 16; Nehem. 7, 67; Sir. 9, 4, aber niemals als im Tempel mitwirkend.

Mit der Musik war bei den Hebräern auch oft gleichzeitig Tanz verbunden, der dazu diente, die religiöse und patriotische Begeisterung kundzugeben und zu erhöhen. So führte man Tänze bei Siegesfeierlichkeiten und grossen Gastmahlen auf — Exod. 15, 20. I. Sam. 18, 6 ff. Luc. 15, 25 —, sowie sie auch bei religiösen Gelegenheiten in Anwendung kamen — Exod. 32, 6—19; II. Sam. 6, 14. — Besonders wurden sie von den Jungfrauen und Frauen aufgeführt und bestanden höchst wahrscheinlich in rhythmischen kreisförmigen Bewegungen und hüpfenden Schritten, wozu das Aduf, die Handpauke, und die Castagnetten, Cymbeln, geschlagen wurden — Exod. 15, 20; Richter 21, 21; Jerem. 31, 4. — Oeffentliche Tänzerinnen, wie bei den Griechen und Römern und gegenwärtig noch bei den Indern und Orientalen, die im Lande umhergezogen wären und nebenbei galante Gewerbe getrieben hätten, die nicht unter dem Schutze der Musen stehen, waren bei den Hebräern nicht geduldet. Erst später, unter der Herrschaft der Römer, fanden bei schwelgerischen Gelagen freiere, üppige Tänze statt — Matth. 14, 6 —, die sich aber kaum bei den Juden eingebürgert haben dürften, überhaupt wohl kaum einer Nachahmung werth erachtet wurden.

Wie überhaupt die Orientalen, so besassen auch die Juden eine grosse Auswahl der verschiedenartigsten Instrumente. Allen Anzeichen nach dienten sie nur dazu, die Töne der Melodie anzugeben und festzuhalten und den Rhythmus zu markiren. An eine durch sie ausgeführte Harmonie in dem Sinne, wie wir sie verstehen, darf dabei durchaus nicht gedacht werden. Wie diese eigentlich beschaffen gewesen, dürfte kaum eher nachgewiesen werden können, als man erst nach Auffindung und Feststellung der alten Vocalmusik, wenigstens der hauptsächlichen Bestimmungen des antiken Sprachgesanges, zu richtigen Schlussfolgerungen über die Beschaffenheit der ihn begleitenden, oder vielleicht auch vertretenden Instrumente gelangt sein wird. — Vgl. Arends, Sprachgesang der Vorzeit.

Die Namen der Musikinstrumente — Keleschir — lernen wir theils aus den Schriften des alten Testaments, theils aus den Erklärungen der späteren Rabbiner, z. B. im Buche Jezirah, im Buche Aruchin, im Mischna-Mischnajoth u. m. A. kennen. Man glaube

jedoch ja nicht, dass Alles hier klar wie Gold und Abendroth sei: es ist vielmehr bis heutigen Tages noch nicht gelungen, trotz aller Erklärungen und Forschungen selbst der berühmtesten Gelehrten, hierein einiges Licht zu bringen, da die alten Schriftsteller im Ausdrucke stets gar zu ungenau sind, weil sie sich ja nicht wesentlich mit der Erklärung der hebräischen Instrumente befassten, dies vielmehr nur so nebenbei geschah. So z. B. übersetzten die 70 Dolmetscher der Septuaginta allein das Wort Kinnor mit *κίθαρα, κίνυρα, ὄργανον* und *ψαλτήριον*. Noch spätere Schriftsteller gebrauchten gar ältere Namen von Instrumenten für neuere, oder wohl auch umgekehrt, sodass von manchen Instrumenten zwei oder drei verschiedene Benennungen existiren und eigentlich etwas Anderes bezeichnen. Man darf dieserhalb diese Puncte bei Untersuchungen über die musikalischen Instrumente bei den Hebräern nie hintansetzen, wie man überhaupt alle Notizen mit gewissem Misstrauen hinnehmen muss. Ein eclatantes Beispiel hiervon ist, dass z. B. Calmet dem Schilte-Haggiborim — Tractatum de musica Hebraeorum —, welches 36 Instrumente anführt, die zu David's und Salomo's Zeiten in Gebrauch gewesen sein sollen, davon 14 als entschieden falsch nachgewiesen hat. Ein weiterer Grund für diese Namen-Verwirrniss mag auch darin liegen, dass die Hebräer wohl keines der bei ihnen gebräuchlichen Instrumente selbst erfunden, sondern nur von anderen Völkern, den Aegyptern, Assyrern, Babyloniern, Phöniciern u. A. überkommen haben, trotzdem P. de Bretagne in seinem Büchlein „Von dem Ausgezeichneten der alten Musik der Hebräer" (München, 1718) sagt: „Keine ist älter; sie hebt ja von Schöpfung der Welt an — die Heiden hatten viele Instrumente von den alten Hebräern, deren Erfinder sie aber durch die Mythe auf ihre Götter zurückbezogen." Sicher dürfte es kein uninteressantes, aber auch nicht müheloses Verfahren sein, diesen Wanderungen der Instrumente genau nachzuforschen, wozu hier jedoch weder Raum noch Gelegenheit sein kann.

Die Musikinstrumente sind Blas-, Saiten- und Schlaginstrumente. Zu den ersteren, den Blasinstrumenten, gehören:

1) Schofar, Schophar, Schaufar, Takoa (Uebersetzung der Vulgata: buccina). Es war dies das Widderhorn, die gewundene Posaune, und spielt bei den Hebräern eine Hauptrolle. Auf dieses Instrument bezieht sich die Stelle im Lev. 25, 9, wo es heisst: „Auch sollst du mit der Posaune blasen, im siebenten Monat, am zehnten Tag des Monats zur Zeit der Versöhnung." Wegen seines Gebrauchs bei der Verkündigung des Hall- oder Erlassjahres heisst es auch Keren hajobel, Horn des Erlassjahres. Ein besonders merkwürdiges Beispiel seines Gebrauches auch beim Kriege findet sich bei Josua 6, 4—10, bei Gelegenheit der Einnahme von Jericho. Uebrigens soll sein Ton derartig gewesen sein, dass selbst † † † „Gottseibeiuns" davor Reissaus genommen haben soll. — Exod. 19, 16; Richter 6, 37; 7, 16 ff.; Ps. 46 (47), 6*); 150, 5; Ezech. 7, 14; Joel 2, 1 und 15; Amos 2, 2 und 3, 6; Sophon. 1, 16; II. Sam. 6, 15; Offenb. 8, 2 ff.

2) Asosra, Chazora, Chasosra, Chatzoterith, Chatzozeroth, Chatsotsroth, Chazozera, Chatzootzerah, חצצרה, Vulg. tuba, Alex. Uebers. *σάλπιγξ*. Im Heiligthum des Tempels befanden sich zwei solche Instrumente von Silber und werden in den deutschen Uebersetzungen gewöhnlich mit „Trompete" wiedergegeben. Sie wurden auf Befehl Gottes (Num. 10, 1 ff.) gefertigt: „Der Herr redete ferner mit Moses und sprach: Lass dir zwei silberne Trompeten machen; von getriebener Arbeit sollst du sie verfertigen lassen. Diese sollen dir dienen beim Zusammenberufen der Gemeinde und beim Aufbruch aus dem Lager." Sie wurde ferner bei frohen und festlichen Gelegenheiten gebraucht; so heisst es im Num. 10, 10: „Wenn ihr ein Freudenmahl habet, oder Festtage, oder Neumonde, sollt ihr mit den Trompeten blasen, zu euren Brandopfern und Friedopfern." — Sie sollen aus einer ungefähr 0,6 Meter langen conischen Röhre, mit einer Stürze versehen, bestanden haben. Der jüdische Schriftsteller Flavius Josephus, der zur Zeit der Zerstörung Jerusalems lebte, beschreibt sie in seinen „Jüdischen Alterthümern" derartig, und im Triumphbogen des Titus (Vespasian) zu Rom sind sie auch so abgebildet. Nach Pollux, einem römischen Schriftsteller, sind sie aus Kupfer und Eisen gefertigt gewesen; doch er sowohl als auch Plinius d. J. geben zu, dass dazu Silber „geschlagen" sei. Das Asosra wurde nur von den Priestern geblasen. — II. Kön. 11, 14; 12, 13; I. Chron. 13 (14), 8; 15 (16), 28; Esra 3, 10; I. Macc. 3, 54; 4, 13; 5, 33; Offenb. 18, 22. —

3) Chalil, Vulg. tibia, Sept. *αὐλος*. Man gebrauchte dieses Instrument, das die kleinere Flöte bezeichnet, sowohl bei Freuden-, als auch bei Trauermusik, und es dürfte im allgemeinsten Gebrauch gestanden haben, da es auch das Instrument der Hirten war. Deborah ruft dem Stamme Ruben zu: „Was seid ihr geblieben bei eueren Heerden, zu hören die Flöte der Hirten." Den Thalmudisten war von ihr das Sprichwort geläufig: „Flöten dienen entweder der Braut oder den Todten." Ueberhaupt wurde wohl die Flöte wegen der leichten und bequemen Handhabung bei fast alles Gelegenheiten als begleitendes Instrument benutzt. Die Structur dürfte wohl eine ganz einfache gewesen sein: eine gewöhnliche Pfeife mit Löchern. — I. Kön. 1, 40; Judith 3, 10 (8); Jes. 5, 12; 30, 29; Matth. 9, 23; Offenb. 18, 22.

4) Nekeb, Nekabhim, נקב, war die grössere Flöte, vielleicht gar eine Doppelflöte, aus mehreren, wenigstens zwei Pfeifen zusammengesetzt. Ihre Anwendung war der des Chalil gleich.

---

*) Wir citiren nach den besten deutschen Uebersetzungen, nach Allioli und — wo Abweichungen vorkommen — in Parenthese nach Luther.

5) Ugal, Ugab, Ugabh, Huggab, Vulg. organum. Einige Exegeten bezeichnen damit eine Flöte, während andere diesem Ausdruck eine generelle Bedeutung zuertheilen, also überhaupt jedes Blasinstrument verstehen. Saalschütz (Gesch. u. Würdig. der Mus. d. Heb. p. 102) ist auch der Meinung, dass Ugab fälschlich für den Namen eines besonderen Instrumentes gehalten worden sei. — Gen. 4, 21; Hiob 21, 12; Ps. 150, 4.

6) Stechila, Stechiloth, Stchila, Stchechiloth soll eine Flötenart, nach dem thalmudischen Buche Aruchin und dem Schilte-Haggiborim gar ein unserer Violine ähnliches Instrument gewesen sein, das mit drei Saiten bezogen und mit einem Bogen von Rosshaaren gestrichen wurde. Uebrigens dürfte jetzt kaum festzustellen sein, was dieser Ausdruck, der im 5. Psalm vorkommt, wirklich bedeutet.

7) Maheleth, Mahalath-Leannoth, Ps. 52 (53), 87 (88), soll ebenfalls eine Flöte gewesen sein; doch ist dies unerwiesen.

8) Abub, Abhubh. Ueber dieses Instrument befinden sich in der heiligen Schrift keine und anderswo so dürftige Nachrichten, dass man blos vermuthen kann, es sei beim Opfer- und Tempeldienste von den Leviten angewendet worden und der Zinke — einem gegenwärtig ganz ausser Gebrauch gekommenen Blasinstrument von Holz mit 7 Tonlöchern — ähnlich.

Von den Saiten-Instrumenten — Neghinoth — dürften nach neuer Forschung drei Arten anzunehmen sein: Chinnor, Nebal und Assor.

1) Chinnor, Kinor, כנור, κίνυρα, κιθαρα, Vulg. cithara. Das Wort Chinnor ist eigentlich phönicischen Ursprungs. Es wird auch zuweilen in den heiligen Schriften überhaupt zur Bezeichnung von Saiten-Instrumenten im Allgemeinen angewandt; so z. B. Gen. 4, 21; Hiob 21, 12. Im Besonderen aber bezeichnet es das Instrument, auf dem König David Meister war, und zwar eine Art Harfe — I. Sam. 18, 10; 19, 9. — Flavius Josephus sagt von ihm: „Das Kinnor — κίνυρα —, mit 10 Saiten bespannt, wird mit dem Plektrum — πλήκτρῳ — gespielt.“ Er beschreibt es weiter, als aus Elektron bestehend, worunter man damals sowohl den Bernstein, als auch eine Mischung von Gold und Silber verstand. Doch dürfte wohl das Chinnor kaum aus einem dieser Stoffe bestanden haben, sondern höchst wahrscheinlicher, wie es auch im II. Buch der Chronik beschrieben ist, aus wohlriechendem Sandelholze. Nach der Beschreibung des heiligen Kirchenlehrers Augustin ist es ein hohles — quasi rahmenartiges — Holz mit einem paukenähnlichen Kessel, dem Resonanzkörper. Dieser Kessel befand sich bei dem Chinnor (cithara) unten, und wurde deshalb dieses Instrument von oben gespielt. Der heilige Hieronymus stimmt in seinem Briefe an Dardanus mit dieser letzteren Angabe überein, sagt aber: „Die Cithara, von der im 42. Psalm geschrieben steht: Ich werde dich auf der Cither bekennen —, ist ein den Hebräern eigenthümliches Instrument nach Art des griechischen Delta (△), wie die erfahrensten Leute berichten, zusammengesetzt und besitzt 24 (!) Saiten.“ Eine genaue Beschreibung lässt sich also nach alledem kaum geben.

2) Nebel, Naebel, Nabla, Nablizare, Nablium, נבל, νάβλα, Vulg. psalterium decem chordarum. Auch über dieses Instrument ist man durchaus nicht einig. Die neueren Forschungen haben ergeben, dass das Nebel zwölf Saiten hatte, während es der heilige Hieronymus als den zehnsaitigen Psalter erklärt. Ein Schriftsteller sogar, Villoteau, erklärt es für ein Blasinstrument, jedoch ohne zu überzeugen. Die Israeliten haben es höchst wahrscheinlich von den Aegyptern überkommen; denn bei diesen war es schon in den frühesten Zeiten in Anwendung, und hat man es auch häufig als Hieroglyphe angewendet gefunden, als welche es für den Begriff „gut“ oder „gütig“ gebraucht wurde. Die Gestalt dürfte ebenfalls schwer genau zu bestimmen sein. Nach dem Schilte-Haggiborim hat es einen „weinschlauchartigen“ runden Körper mit einem Halse und gleicht also mehr einer Laute. Dem heiligen Hieronymus ist es gleichbedeutend mit Psalter — er sagt: „Der Psalter, welcher hebräisch Nebel (nablum) genannt wird, griechisch aber psalterium, heisst auf lateinisch laudatorium“ — und sei viereckig (ein späterer Schriftsteller sagt: es habe die Gestalt eines viereckigen Schildes); er findet in den vier Ecken die vier Evangelisten, in den zehn Saiten die zehn Gebote versinnbildet. Die Saiten sollen, wie bei der Lyra, jedoch nur an einer Seite, an dem weinschlauchartigen Theile, dem Resonanzboden, befestigt gewesen sein und ganz offen, wie z. B. bei der Harfe, gestanden haben. So konnte man die Saiten mit den Händen von jeder Seite berühren und fiel deshalb die Behandlung mit dem Plektrum weg, wodurch die Klangfähigkeit des Tones nur gewinnen konnte. Sicher hielt man das Instrument beim Spielen aufrecht, sodass es zwischen beiden Armen ruhte. (Vgl. Saalschütz.) Hiermit stimmt auch die Aussage des heiligen Hieronymus überein, der sagt, dass das Psalterium von der Seite gespielt werde. Er identificirt es auch als Polyphthongon, welcher Name wieder auf eine reichere Ausstattung schliessen lässt. Auch der schon erwähnte Flavius Josephus sagt, dass es zwölf Saiten habe und mit den Fingern gespielt werde — ἡ δὲ νάβλα δώδεκα φθόγγους ἔχουσα τοῖς δακτύλοις κρούεται — Antiq. jud. VII.

Der Gebrauch beider Instrumente, Chinnor und Nebel, war ein vielangewandter. Sie werden meist zusammen erwähnt; höchst selten allein. Man vergl. Hiob 21, 12. I. Sam. 10, 5; 16, 16—23; 18, 10. I. Chron. 13 (14), 8; 15 (16), 20. Ps. 32 (33), 2—3; 80 (81), 3; 91 (92), 4; 136 (137), 2; 143 (144), 9; 146 (147), 7; 150, 3; Amos 6, 5; Jes. 5, 12; Offenb. 5, 8—14; 14, 2; 15, 2; 18, 22.

3) Asor, Asoor, Hasur, Assur, עשור. Man findet über dieses Instrument im Allgemeinen wenig und dürftige Nachrichten. Auch in der heiligen Schrift

wird es nur an drei Orten erwähnt, nämlich Ps. 32 (33), 2; 91 (92), 4, und 143 (144), 9. Die letzte Erwähnung dürfte sich auf eine Abart des Nebel beziehen, während die beiden ersten Bibelstellen dafür sprechen, dass Asor eine besondere Art der Harfe sei, die zwar nur zehn Saiten hatte, während Nebel deren zwölf besass, aber auch wieder vom Chinnor zu unterscheiden ist, obgleich die Saitenzahl beider Instrumente, Asor und Chinnor, eine gleiche gewesen. Ueber die Gestalt lässt sich weniger sagen, als man darüber vermuthen kann. Höchst wahrscheinlich ist eine Verwandtschaft mit dem assyrischen Instrumente vorhanden, das bei den Arabern Pisantir oder Santir — bei Dan. 3, 5—10 Pesanther genannt und als babylonisches Instrument erwähnt — bei den Griechen ψάλτηρ geheissen war.*)

Es werden auch noch als Saiteninstrumente namhaft gemacht:

4) Schalischim (I. Sam. 18, 6). Es ist nach dem Schilte-Haggiborim ein aus Holz gefertigtes, mit drei Darmsaiten bezogenes Instrument, das vielleicht (!) mit einem Rosshaarbogen gestrichen wurde. In Ugolini „Thesaurus" volum. XXXII wird es als der gemeinsame Name für alle dreisaitigen Instrumente erklärt, und Saalschütz sagt: „Die Schalischim, höchst wahrscheinlich unsere Triangeln, würden dann — nämlich bei der Annahme Forkel's und der Richtigkeit derselben, dass man die meisten Instrumente der Hebräer noch heute im Orient verbreitet finde — nicht von Einem durch Castagnetten oder Sistern, von einem Anderen (Pfeiffer p. 61) gar durch Anführer der Weiber erklärt werden." (Gesch. u. Würdg. der Mus. d. alt. Hebr. p. 96.) —

5) Minnim. Dieser Ausdruck kommt nur einzig im 150. Psalm, Vers 4 vor und wird meist mit „Saiten" übersetzt, wonach es zu den Saiteninstrumenten gezählt wird; über seine Form und Spielart ist man verschiedener Meinung. Dem Schilte-Haggiborim zu glauben, war es gar eine Art Clavier; in Ath. Kircher's „Musurgia universalis s. ars magna consoni et dissoni in X libros digesta" etc. vol. I, pag. 48 ist es als sechssaitige Laute abgebildet; nach wieder Anderen soll es auch ein mit Saiten bezogenes Instrument gewesen sein, das mit einem Rosshaarbogen gestrichen wurde.

6) Machol, Maghol, Michol, soll ebenfalls ein Saiteninstrument der Hebräer gewesen sein. Einige halten es für ein Bogeninstrument, wie es auch meist in den alten Abbildungen vorkommt; Andere für ein Rasselinstrument. Saalschütz endlich (Gesch. u. Würdg. d. M. d. a. H., p. 98) glaubt aus philologischen Rücksichten annehmen zu dürfen, dass dieser Ausdruck einen Tanz bedeuten könne, und zwar einen, der heutigen orientalischen Sitte gemäss, durch die Adufe im Takt gehaltenen Chortanz.

(Schluss folgt.)

*) Die interessanteste und weitaus gediegenste Beschreibung dieses Instruments dürfte wohl in Mendel's Conversations-Lexikon der Musik mitgetheilt sein, worauf wir sehr gern hingewiesen haben wollen.

Kritik.

F. Wüllner. Deutscher Siegesgesang von H. Lingg für Männerchor und Orchester, Op. 32. Berlin, N. Simrock.

Unter den vielen Gelegenheitscompositionen, welche ihre Entstehung den grossen Ereignissen des letzten Jahres verdanken, nimmt der Siegesgesang von Wüllner einen hervorragenden Platz ein. Da sind kräftige und ausdrucksvolle Motive, da ist musikalische Entwickelung in Anlage und Durchführung der einzelnen Sätze, trotz aller, der Compositionsgattung durchaus angemessenen Einfachheit der Satzformen; da ist endlich jenes strengere und doch freie, selbständige polyphone Gebahren der einzelnen Stimmen, welches in der Gesammtvereinigung derselben allein befähigt ist, als Ausdruck eines mannichfaltig bewegten Gemeingefühls, wie es der Chor doch aussprechen soll, zu dienen; mit einem Wort: hier ist doch wieder ein Werk, bei welchem das künstlerische Gefühl nicht mit dem patriotischen durchgegangen ist und welches wohl befähigt ist, der vielfach misshandelten Gattung der Männergesangs-Composition wieder einmal auch zu Ehren zu verhelfen. Die ganze Composition zerfällt in drei Sätze. Der erste, Con fuoco, D dur, C, gibt zunächst dem Pathos des Siegesgefühls im Allgemeinen Ausdruck, schildert dann in einem Mittelsatze den prahlenden Muth des herausfordernden Feindes gegenüber der besonneneren, begeisterten Gluth der Unsrigen und schliesst mit einer Wiederholung des ersten Theiles. Die würdig ernste marschähnliche Haltung der ein- und ausleitenden Strophe bildet einen sehr wirksamen Gegensatz gegen die rhythmisch heftig andrängende wie modulatorisch ausgibige Bewegung des Mittelsatzes; wir geben darum diesem Satze weitaus den Vorzug vor den übrigen. Der zweite Satz, Andante con moto, B dur, C, welcher das Andenken der im Kampfe Gebliebenen ehrt, ist ein zweitheiliger (eigentlich nur die mit den üblichen modulatorischen Abweichungen und einem Schlusssatze versehene Wiederholung desselben strophischen Satzes), etwas blasser Grabgesang, dessen Melodik sich an Mendelssohn anlehnt. Der letzte Satz endlich, welcher den Blick auf die Zukunft des deutschen Reiches richtet, beginnt mit einem Maestoso molto moderato, D dur, $^{3}/_{4}$, und geht in ein Allegro vivace, C, über, welches im Wesentlichen auf einer fugato-ähnlichen Verarbeitung des Motivs aufgebaut ist.



Wir können diesen Satz von einer gewissen Trockenheit der Arbeit nicht ganz freisprechen; die fast unablässige Benutzung dieses an sich unbedeutenden

Motives wirkt ermüdend, und seine harmonische Unbeweglichkeit hat eine theilweise Schwerfälligkeit der allgemeinen harmonischen Bewegung zur Folge. Einen Aufschwung nimmt der Satz erst mit dem Eintritt eines zweiten choralartigen Motives auf der Dominante (S. 29 der Clavierpartitur, unten) und bei der Wiederholung auf der Tonica mit dem sich daranfügenden Schlusssatz.

Männergesangvereinen, welche mehr anstreben, als einen Vereinsabend bei Bier und Gesang blos gemüthlich zu verbringen, sei dieses Werk bestens empfohlen.

A. Maczewski.

Feuilleton.

Die ersten Aufführungen von Weber's „Freischütz".

(Aus Friedr. Wilh. Jähns' „Curl Maria von Weber in seinen Werken". Berlin, Schlesinger.)

(Schluss.)

So ist zuerst von der Aufführung in **Wien** zu berichten, wo der „Freischütz" schon am 3. Oct. 1821 zum Namensfeste des Kaisers gegeben wurde. An Lichtenstein schreibt W. darüber 18. Oct. von Dresden: „— In Wien gehn sie aber schön mit ihm um; vom Hörensagen habe ich, dass man zwey Kleinigkeiten herausgestrichen hat, nämlich, bloss den Samiel und das Kugelgiessen! — ! —!" — Aber nicht nur waren verwandelt worden der Samiel in eine blosse „Stimme eines bösen Geistes", die Freikugeln in bezauberte Bolzen, die in einem hohlen Baume aufgefunden wurden, der Eremit in einen weltlichen Einsiedler — sondern die Oper wurde auch im musikalischen Theile derartig entstellt und verstümmelt — z. B. „die Romanze Aennchen's im 3. Act ohne Bratsche" und bei „„Nero"" aus", wie W. schreibt — dass, als derselbe sie am 18. Febr. selbst dort hört, sein Tagebuch in Bezug darauf ein dreifach unterstrichenes „Der Freischütz. Ach Gott!" enthält. — Schon nach den drei ersten Vorstellungen im Oct. 1821 hatte W. von Barbaja, dem Pächter des Kärnthnerthortheaters in Wien, die Aufforderung erhalten, für dasselbe eine neue Oper zu schreiben. Um das Sängerpersonal kennen zu lernen, war W. dorthin gegangen, und am 3. März 1822 dirigirte er seinen „Freischütz" selbst, nachdem es ihm gelungen, auch in den scenischen Hauptsachen die bisherigen Anordnungen mehr ihrer ursprünglichen Gestalt gemäss umändern zu dürfen, indem ihm namentlich der Samiel und das Kugelgiessen gestattet wurden. Die Aufnahme der Oper war eine noch enthusiastischere, obwohl dies kaum möglich geschienen hatte. „Niemand", so schreibt W. an die Gattin 9. März 1822 von Wien, „erinnert sich, einen solchen aus dem Herzen kommenden, allgemeinen, ohne den geringsten Widerspruch errungenen Triumph erlebt zu haben" etc. „Der Buckel that mir ganz weh vor lauter Verbeugungen, und ich wusste sie gar nicht mehr dankbar genug aufzutreiben." — Dieser Erneuerung des Berliner Triumphes zu Wien steht Spohr mit vollständigem Befremden gegenüber, indem er in seiner Selbstbiographie Bd. 2 p. 148 u. 149 sagt: „Da ich das Compositionstalent W.'s bis dahin nicht sehr hoch hatte stellen können, so war ich begreiflicher Weise nicht wenig gespannt, diese Oper kennen zu lernen, um zu ergründen, wodurch sie in den beiden Hauptstädten Deutschlands einen so enthusiastischen Beifall gefunden habe" etc. — „Die nähere Bekanntschaft mit ihr löste mir das Räthsel ihres ungeheuren Erfolges freilich nicht, es sei denn, dass ich ihn durch die Gabe W.'s, für die Fassungskraft des grossen Haufens (!) schreiben zu können, erklärt finden wollte." — Viel besser wurde W.'s Leistung erkannt durch Beethoven, der bis dahin W. ziemlich unbeachtet gelassen hatte. Fr. Rochlitz sagt in der „Lpz. A. Mus. Ztg." Jahrg. 1828 p. 492: „Als W.'s Freischütz in Deutschland Alles in Bewegung zu setzen anfing, studirte Beethoven ihn fleissig durch und nahm dann, wie es ihm gebührte, ein derb entscheidendes Wort darüber. Er pries mit grosser Lebhaftigkeit erst Weber im Allgemeinen, indem er sagte: „„Das sonst weiche Männel, ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut! Nun muss der W. Opern schreiben, gerade Opern, eine über die andere und ohne viel daran zu knaupeln!" (Dann über die Oper im Besonderen:) „— Der Caspar, das Unthier! Steht da, wie ein Haus! Ueberall wo der Teufel die Tatzen reinstreckt, da fühlt man sie auch!" (Rücksichtlich der musikalischen Kühnheiten der Wolfsschluchtsscene:) „Ja damit ists freilich auch so; aber mir gehts dumm damit. Ich sehe freilich, was W. will; aber er hat auch verteufeltes Zeug hineingemacht! Wenn ichs lese — wie da bei der wilden Jagd — so muss ich lachen — und es wird doch das Rechte sein. So was muss man hören, nur hören; aber da — ich —" (die Wehmuth über seine Taubheit liess ihn verstummen). — Wenn das lebhafte Wiener Publicum von vornherein eine wärmere Empfänglichkeit für Kunsterscheinungen zur Stelle bringt, so war es bei weitem schwerer, den kühleren Dresdener zu enthusiasmiren; dennoch geschah dies in ungewöhnlichem Maasse, ja man ging bei der ersten Aufführung der Oper am 26 Januar 1822 in **Dresden** so weit, für W. einen grossen mit Gedichten behängten Lorbeerbaum, vom Publicum über das Parterre heraufgeschoben, an das Dirigentenpult zu stellen, etwas für Dresden nie Dagewesenes. Tieck's Ausspruch, der „Freischütz" sei das unmusikalischste Getöse, das je über die Bühne getobt sei, verscholl spurlos in dem allgemeinen Jubel. — Auch in **Kopenhagen**, wo der „Freischütz" anfänglich am 28. Januar 1822 zum Geburtsfest des Königs gegeben werden sollte, sträubte man sich gegen die Annahme des Samiel, um so mehr, als die Königin eine dahingehende Aenderung wünschte. So schlug denn der Uebersetzer des Textes, der Dichter Oehlenschläger, einen Ausweg ein, über den sich W. in einem Briefe an seine Lina von Wien aus am 11. März wie folgt äusserte: „— Oehlenschläger hat das Stück sehr glücklich übersetzt; um jedoch die Teufelsmaske des Samiel etwas zu mildern, hat er ihn als das böse Fatum, als den Rächer und Vergelter des Bösen aufgestellt, und als Gegenstück zu ihm tritt Titania als Beschützerin der Unschuld auf. Diese beiden haben eine neu hinzugefügte Scene; sonst ist nichts geändert. Aber Titania in den böhmischen Wäldern?!? nach dem 30jährigen Kriege?!! Nun, wer weiss, vielleicht hat sie wieder Händel mit Oberon gehabt und ihn als Marketenderin mitgemacht; ja am Ende ist die Gustel von Blasewitz die Titania eben gewesen. O ihr Götter!!! Nun, meinetwegen!" Als Lieblingsoper der Bewohner Kopenhagens ist der „Freischütz" — dänisch „Jagersbruden" (auch „Fryskytten") — seit dem 26. Apr. 1822 bis zum 29. Sept. 1862 106 Mal daselbst aufgeführt worden. — **Paris.** — Castil-Blaze, Componist, Mitglied des Pariser Conservatoriums, Operndichter und Musikalienverleger, als musikalischer Schriftsteller Verfasser der geschätzten Werke „L'Opéra en France", Paris 1820, und eines „Dictionnaire de Musique", Paris 1821, liess es nicht dabei bewenden, sich des Verlagsrechtes des „Freischützen" insoweit zu bemächtigen, dass er diese Oper in Partitur und Stimmen nach- oder vielmehr vor-druckte — denn eine Partitur derselben erschien rechtmässig erst 1849 bei Schlesinger in Berlin — sondern er verstümmelte auch ihre Dichtung und Composition in so weitgreifender Weise, dass es an Beispielen fehlt, wo ein wirklich gelehrter und gebildeter Musiker dies an einer Oper durchgeführt und diese seine derartige Bearbeitung als eine der ursprünglichen Gestalt künstlerisch gemässe der Kunstwelt darzubieten gewagt hat. Diese Bearbeitung, wenn er sie auch „Imitation" nennt, ist, von einem solchen Manne, in dieser Weise vollführt und in Paris (1825) zur Aufführung gebracht, ein so rücksichtsloses, die Würde der Kunst so tief verletzendes Vergehen, dass es nicht hart genug verurtheilt werden kann. Ausführliches darüber bringt G. Weber's „Caecilia", Bd. 4, p 170. — Hector Berlioz, ein glühender und geistreicher Verehrer W.'s,

den die Verunstaltung des Werkes tief schmerzte, dem auch als Franzosen der Dialog desselben widerstrebte, hatte das Verlangen, es in würdiger Gestalt, jedoch mit Umgehung des Dialogs, dem Pariser Publicum vorzuführen. Auf seine Veranlassung schrieb Pacini eine sehr treue französische Uebersetzung des „Freischütz" mit Recitativen an Stelle des Dialogs, welche letztere Berlioz eigens dazu componirte, wie sie der bei Maurice Schlesinger in Paris gestochene Clavierauszug gibt. Die Aufführungen auf dem Theater de l'Opéra (zum 1. Mal 7. Juni 1841) waren für dessen Casse zwar vortheilhaft, wurden jedoch ohne Sorgfalt betrieben, und, indem man zugleich eine längere Abwesenheit Berlioz' von Paris benutzte, das Werk aufs Neue durch alle möglichen Aenderungen fast unkenntlich zu machen, erschien es, nachdem es einige Zeit geruht, wieder am 5. Apr. 1850 zu Berlioz' grosser Unzufriedenheit. — Schon W. konnte, trotz jener Verstümmelung der Oper durch Castil-Blaze, dennoch seiner Gattin von Ems aus am 3. August 1825 schreiben: „Der junge Schlesinger aus Paris kann mir nicht genug sagen, welch Furore der Freischütz in Paris fortwährend macht, und beschwört mich, sobald als möglich hinzugehen und eine Oper zu schreiben." Der Beweis aber, dass selbst der Einfluss der Zeit und die Vereitelung von Berlioz' Bestrebungen am französischen Volke glücklich vorübergingen, ist dessen bis heut unveränderte Vorliebe für W.'s Musik und dessen richtige Erkenntniss des Geistes derselben, und kaum ist diese Erkenntniss treffender gezeichnet, als in folgenden Worten eines Pariser Essayisten, der vor etwa drei Jahren schrieb: „Die Musik W.'s hat etwas Aetherisches, Uebersinnliches; sie ist die tönende Mystik der deutschen Berge und Wälder; an ihr erkennt man den Charakter der deutschen Nation, nicht an Goethe's Werther, wie Napoleon I. gemeint hat; denn die Leiden des jungen Werther verlocken heutzutage keinen jungen Deutschen mehr, eine Pistole gegen sich zu richten, indess W.'s Freikugeln nach wie vor ihren Zauber ausüben." — Auch Berlioz' Aufsatz über die Musik des „Freischütz" in seinen hinterlassenen Schriften (deutsch von Rich. Pohl; Leipzig, Heinze. 1865. p. 280—286) zeugt von so tiefem Verständniss des Werkes, dass der Anfang seiner interessanten Beurtheilung an dieser Stelle Platz finden möge, ehe wir die Pariser Aufführungen verlassen. Er lautet: „Es ist in der That schwer, mag man bei der alten oder neuen Schule nachsuchen, eine in jeder Hinsicht so tadellose Partitur zu finden, wie die des Freischütz; eine Partitur, die von einem Ende bis zum andern so gleichmässig interessant ist, deren Melodie in den verschiedenen Formen, worin er sie kleidet, mehr Frische besitzt, deren Rhythmen ergreifender, deren harmonische Erfindungen zahlreicher, hervorstechender, deren Massenaufwand an Stimmen und Instrumenten energischer ohne Anstrengung, süsser ohne Ziererei sind. Vom Beginn der Ouverture bis zum letzten Accord des Schlussfinales ist es mir unmöglich, einen Takt ausfindig zu machen, dessen Auslassung oder Veränderung mir wünschenswerth erschiene. Die Einsicht, die Einbildungskraft, das Genie glänzen allseits mit solch strahlender Kraft, dass blos das Auge des Adlers, ohne geblendet zu werden, sie zu ertragen vermöchte, wenn nicht eine unerschöpfliche wie maasshaltende Empfindsamkeit den Glanz milderte, und den sanften Schutz seines Schleiers über den Hörer ausbreitete." — „Man müsste ein dickes Buch schreiben, um jede der einzelnen Schönheiten, woran das Werk so reich ist, besonders zu schildern." — Der Aufführung in **London** stellten sich anfangs nachhaltige Schwierigkeiten entgegen, die schliesslich nur durch Zugeständnisse überwunden wurden, die man dem Geschmacke des dortigen Publicums machen musste. William Hawes, mit J. Welsh Inhaber einer der grössten Musikalienhandlungen Londons (jetzt Cramer & Comp.) hatte 1823 die Partitur des „Freischützen" von W. erworben, und er war es, der mit begeisterter Ausdauer sich für die Aufführung der Oper daselbst verwendete und welchem jene Weltstadt diese eigentlich verdankt. Mit seinen, anfänglich auf grossen Widerstand stossenden, aber immer wiederholten Vorschlägen vermochte er zuletzt nur durchzudringen, als er, als Mitglied der Theaterdirection, seine Einwilligung gab, dass eine Anzahl von „Ballads" (Gesängen) in die Oper eingelegt werden dürften. So wurde denn Einiges dergl. von W.'s Composition und Einiges von deutschen Volksliedern dazu benutzt; von ersterem (laut Cramer's und C. Musikkatalog von 1851, unter den „zum Freischütz gehörigen Nummern" aufgeführt): „Wenn die Maien" als: „Say my heart, why wildly beating", bei den damaligen Aufführungen besonders beliebt; von letzteren: „Drunten im Unterland" als „Then to day drive care away"; ferner „der Schweizerbub" als „Thro' the gay path of life", ebenso mehrere weniger bekannte deutsche Lieder als: „Love, good night", „Oh fortune we hail thee", durch welche Einlagen wohl ebenfalls die irrige Ansicht hervorgegangen sein mag, als habe W. noch mehr als die 17 authentischen Nummern zum „Freischütz" componirt. — So seltsam ausgestattet und ausserdem, wie anderswo, wiederum umgestaltet und entstellt, ging nun die Oper 1824 am 3. Juli zu London in Scene und wieder hatte sie trotzdem die überall gleiche Wirkung, so, dass bald Aufführungen in allen Theilen Englands folgten und schon am 18. Aug. d. J. durch den Director des Coventgarden-Theaters daselbst W. eine Aufforderung erhielt, eine Oper für dieses Theater zu schreiben. Als W. den infolge dess von ihm componirten „Oberon" 1826 dort aufführte und zugleich auch die Musik zum „Freischütz" in den sogenannten „Oratorien" leitete, schreibt er seiner Gattin nach seinem ersten Auftreten in letzteren am 9. März 1826 von London: „— um 7 Uhr endlich meine erste öffentliche Erscheinung vor dem überfüllten Hause. Smart führte mich an meinen Platz, und nun — liebe Lina, hat alle Beschreibung ein Ende. Was sind Donner von Applaus, Sturm und alle Ausdrücke, die man gebrauchen könnte, gegen die Wirklichkeit. Das Rufen, Jubeln, mit Hüten und Tüchern Schwingen und Flaggen des ganzen Hauses nahm kein Ende und man erinnert sich keines ähnlichen Enthusiasmus. Endlich begann die Ouverture — wiederholt, und so noch 3—4 Nummern. Am Ende derselbe Jubel bis ich verschwand. Das Ganze ging sehr gut, manches trefflich; kurz, es war ein herzerhebender und wahrhaft erschütternder Empfang. Männer vom ersten Range erwarteten mich auf der Treppe, ich musste noch in mehrere Logen und wurde gehätschelt und versorgt mit einer Herzlichkeit wie noch nirgends." Auch nur einzig in London war es, wo W. die Huldigung eines prächtigen Ehrengeschenkes wurde und zwar noch vor der Aufführung seines „Oberon", immer nur im Hinblick auf den „Freischützen". Diese war durch seinen Verehrer W. Hawes vermittelt, und wurde ihm feierlich als solche dargebracht eine grosse massiv silberne Vase mit betreffender, ausführlich W.'s Verdienste um die Kunst aussprechender gestochener Inschrift. — — 1824 zu **St. Petersburg** gegeben, wurde die Oper bald darauf auf dem russischen Theater daselbst verboten; es gaben sie jedoch **Riga** **1823** und **Moskau 1825**, **New-York** in neuester Zeit, Winter 1870, durch die Musikgesellschaft Arion als Monstre-Aufführung im Theater. — Indem hier eine weitere Angabe der Orte, an denen der „Freischütz" auf der Bühne oder im Concertsaal erschien, aufgegeben werden muss, sei nur noch zweier durch Fr. Gerstäcker besprochener Aufführungen gedacht: einer brieflich gegen mich erwähnten zu **New-Orleans** 1867 an einem Sonntage als Geistliche Musik: „Sacred Music: Der Freischütze" — und einer anderen am 7. Aug. 1852 zu **Sidney** (Ost-Australien) in Gerstäcker's Reisen, Cotta, Bd. 4, p. 442, wozu ein Aufsatz desselben Autors in No. 41 des „Berliner Sonntagsblattes" von 1868 ein interessantes Seitenstück hinsichts der Verbreitung der Oper darbietet unter dem Titel: „Der Freischütz in **Valdivia**" (Chile, südwestliches Amerika, Gebiet der araukanischen Indianer). — Wenden wir uns schliesslich von diesem äussersten Süden zum äussersten Norden, so begegnen wir von dorther einer Kunde, die unserem Meister bei seinem Aufenthalte in London noch geworden ist, der nämlich, dass auch auf den **Orkadischen Inseln** und am Eingange der **Hudsons-Bai** die Weisen seines „Freischütz" erklungen sind. (Kind's Freischütz-Buch p. 266.) Wohl war sein Weg ein Zug über den Erdball!

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

St. Petersburg.

Kühn ist es, ich gestehe es selbst, sich inmitten der Saison morte bei einem Leserkreise einführen zu wollen; wenn ich Ihnen mit diesem Briefe den Cyklus meiner Correspondenzen von hier jetzt eröffne, so geschieht es, um Ihre Leser mit dem Terrain vertraut zu machen, auf welchem sie mir während des Winterfeldzuges freundlichst zu folgen haben werden. Eine Recognoscirung hat immer noch ihr Gutes gehabt, und hat die Schlacht einmal begonnen, so ist dazu keine Zeit mehr; deshalb sei der Waffenstillstand der Sommermonate dazu bestimmt, sie vorerst mit den musikalischen Verhältnissen Petersburgs vertraut zu machen.

Wir besitzen zwei Operntheater, die Russische National-Oper und die Italienische Oper. Die Russische Oper beschäftigt sich hauptsächlich mit den Werken Glinka's, Dargomirski's und Sserof's, bringt aber von Zeit zu Zeit auch italienische, deutsche und französische Werke in ausserordentlich gelungener Ausführung. An der Spitze des Orchesters steht Naprawnik aus Prag, ein Mann voll Thatkraft und Energie, welchem auch die Aufführung des „Lohengrin“ in russischer Sprache zu danken ist. Trotz zehnmaliger Aufführung dieser Oper kann man nicht sagen, dass Wagner sich in Russland eingebürgert hat. Ich spreche hier von dem gesammten Volke, nicht etwa von einer Schaar von Verehrern Richard Wagner's, an deren Spitze die Grossfürstin Helene steht. Mir will es scheinen, als habe man Unrecht gethan, den „Lohengrin“ zuerst zu bringen; „Tannhäuser“ hätte bei weitem eher den Zweck erfüllt. „Tannhäuser“ liegt dem Verständniss der grossen Menge näher; der Pilgerchor, der Marsch, die Ouverture, Wolfram's Gesänge sind Nummern, welche sich sehr schnell Bahn brechen, und man hätte dem Publicum leichter das Verständniss der Wagner'schen Musik zugänglich gemacht. „Lohengrin“ ist in seiner poetischen Anlage dem Ohre des Laien, welchem die Harmonien Wagner's noch fremd sind, verwirrend und berauscht die Masse zu leicht, noch ehe sie zum Verständniss gelangt. So müssen wir die Wahl Naprawnik's als einen taktischen Fehler bezeichnen. Hoffen wir aber, dass der „Tannhäuser“ auch bald an unserer Russischen Opernbühne den Einzug halten wird; Naprawnik ist ganz wie geschaffen, derartige Werke zur Aufführung zu bringen. Von Glinka werden hier aufgeführt: „Das Leben für den Czaar“ und „Russlan und Ludmilla“, und zwar öfter, als vielleicht wünschenswerth wäre. Glinka war ein hervorragendes Talent; er hat seine Studien im Auslande gemacht; er war lange in Deutschland, Spanien und Italien, und die Kunstwelt verdankt diesem Aufenthalte manches werthvolle Product. Seine Arbeiten sind sämmtlich interessant, seine Instrumentirung ist gefällig und geschickt, und doch finde ich seine Opern den kleineren Orchestercompositionen nachstehend; es fehlt ihm die Gewalt des Ausdrucks, die Macht der Declamation, und nur wo ihm locales Colorit erlaubt ist, ist ihm die richtige Schattirung eigen. Bei allen seinen Schwächen aber ist er reich an Vorzügen, zu welchen wir eine Correctheit des Stiles, ein Verschmähen aller banalen Mittel rechnen. Glinka ist leider früher verstorben, als dass er selbst seinen Ruhm, den er hier errungen, hätte ins Ausland tragen können. Seine „Kamarinskaja“, „Jota Arragonesa“ und „Tarantella“ verdienen die weiteste Verbreitung. — Der vor einem halben Jahre verstorbene Sserof, auch als Musikschriftsteller von Bedeutung, steht als Componist auf einer anderen Stufe, wie Glinka; persönlicher Freund Wagner's und eifriger Anhänger seiner Richtung, sucht er in seinen Werken das Colorit seines genialen Freundes nachzuahmen. Aber was bei Wagner Natur ist, ist bei Sserof gesucht; was bei Wagner Nothwendigkeit, ist bei Sserof Zwang; dadurch haben seine Opern bei vielen Schönheiten eine Form angenommen, die mehr abstösst, als anzieht, und selbst längeres Studium mit seinen Schöpfungen konnte unsere Ansicht nicht umstossen. Das Orchester des Russischen Operntheaters ist stark besetzt, auch der Chor zeichnet sich durch gute Stimmen aus, namentlich in den zweiten Bässen, die in Russland berühmt sind. — Die italienische Opernsaison dauert hier nur vier Monate; trotzdem ist dafür ein eigenes Orchester engagirt, in welchem Künstler wie Heinrich Wieniawski, Davidoff, Zabel u. A. sich befinden. Die Capellmeister an der Italienischen Oper waren Baveri und nach dessen Tode vier Jahre lang Vianesi. Das Verhältniss der Italienischen Oper hat jetzt eine Veränderung erlitten; bisher war ein directes Verhältniss zwischen den Sängern und der kaiserlichen Direction; aus vielfachen Gründen, woran wohl die exorbitanten Forderungen der Primadonnen und Tenoristen Schuld sein mögen, hat man sich eine Mittelsperson gewählt und die Leitung der Oper dem bekannten Impresario Eugenio Merelli (zugleich Impresario der Oper in Moskau) übertragen. In Folge dessen hat auch Vianesi weichen müssen, der nebst seinem Directionstalent sich als Intriguant auszeichnet. Vianesi ist ein guter Dirigent, aber er geht mit den Partituren der Opern um, wie ein echter Italiener; was soll man dazu sagen, wenn ein Mensch kühn genug ist, zu Mozart's „Don Juan“ Posaunen und Tuba zu schreiben, wenn ein Musiker frech genug ist, im Finale des ersten Actes derselben Oper statt des Streichorchesters Blechinstrumente zu verwenden? Aehnlich hat er es mit dem „Barbier“ gemacht, wie überhaupt er Alles mit dem vollen Aplomb der Blechinstrumente auszuführen liebt. An Vianesi's Stelle tritt jetzt Arditi, der bekannte Bacio-Walzer-Componist, der in der Direction durch die langjährige Thätigkeit in London eine Routine erworben hat. Von engagirten Sängerinnen nennt man: Adeline Patti, Pauline Lucca, die Valpini, Désirée Artôt u. A., lauter Primadonnen di Cartello. Neu für Petersburg wird sein: Gounod's „Romeo und Julie“ und zum ersten Male in italienischer Sprache Halévy's „Jüdin“. Man setzt grosse Hoffnungen auf die nächste Saison, und darf mit Recht etwas erwarten; denn man zahlt hier nächst London die höchsten Eintrittspreise. Die eigentliche Concertsaison ist hier in der Fastenzeit, mit Ausnahme der cyklischen Concerte, die schon im November ihren Anfang nehmen. Zu diesen rechnen wir die Concerte der Russischen Musikgesellschaft und des Conservatoriums; beide Institute sind reich dotirt und leisten Vortreffliches. Schade, dass wir Anton Rubinstein verloren haben, der jetzt durch seinen Bruder Nicolaus ersetzt werden soll. Die Concerte der Virtuosen von Reputation liefern hier eine reiche Ausbeute, denn man hat kaum eine Vorstellung davon, was man hier für Billets zahlt und noch dazu gern zahlt. — Die musikalische Kritik ist hier auf ein Minimum reducirt; an Sserof hat die Kritik jedenfalls ihren bedeutendsten Vertreter verloren; nach ihm ist wohl Faminzin, ein guter Theoretiker, Uebersetzer der Marx'schen Musiklehre und Redacteur der hiesigen musikalischen Zeitung, der Erste. Von sonstigen Musikreferenten nenne ich Ihnen nur zwei: Tolstoi und Cui. Tolstoi schreibt für das „Journal de St. Petersbourg“ und für den russischen „Golos“; er hat selbst mehrere Compositionen, allerdings von weniger Bedeutung, geschrieben, hält aber in seinen Artikeln mehr den Feuilleton-Ton fest, wie ihn Fiorentino und Scudo in Paris eingeführt haben. Eigentlich ist dieser Ton in einem grossen politischen Blatte, wenn man die Artikel über Musik der grossen Menge zugänglich machen will, der angemessenste. Cui, der für ein anderes grosses Blatt schreibt, ist ein Original. Er ist Ingenieur-Major und als solcher von Bedeutung; ausserdem componirt er Opern; für ihn gibt es nur drei Componisten, Beethoven, Richard Wagner und ihn selbst. Nur hat ihn das Unglück getroffen, dass die Welt von den beiden Anderen mehr hält, als von ihm. Er hat eine Oper geschrieben: „Ratcliffe“, dieselbe ist von seiner Gattin ins Deutsche übertragen worden, und so ward sie in Leipzig auf Kosten des Componisten zierlich gestochen; das Werk wurde hier zur Aufführung angenommen, denn man unterstützt nationale Tondichter gern, und wurde schnell zwei Mal gegeben, um der ewigen Vergessenheit anheimzufallen. Ob der gedruckte Clavierauszug dazu dienen wird, Cui die Unsterblichkeit zu sichern, glaube ich kaum, nachdem ich in denselben Einsicht gehabt habe. Cui gehört zu den Pessimisten unter den Kritikern. Er schrieb einmal: „Alles, was Rossini componirt hat, ist Unsinn“, ein ander Mal: „Haydn und Mozart darf man nicht mehr aufführen“; Sie können sich denken, wie er es mit den Lebendigen treibt, wenn er die Todten in dieser Weise behandelt. Seine Artikel

strotzen, nicht etwa von zersetzender Kritik, sondern von Grobheiten, und man hält ihn vielfach für einen Narren. Ich kenne ihn persönlich und halte ihn nicht dafür. Es ist eben nur die Feder eines verkannten Genies, die ihm die Unverschämtheiten dictirt. — Nachdem ich in meinem heutigen Schreiben Ihre Leser mit den musikalischen Verhältnissen unserer Stadt in grossen Zügen bekannt gemacht habe, werde ich in meinem nächsten Briefe speciell von grösseren Aufführungen während der Sommermonate sprechen, unter welchen die Concerte des Fürsten Georg Nicolaus Galitzin einen hohen Rang einnehmen. Für heute beschränke ich mich auf die Mittheilung, dass der Fürst für den nächsten Sommer ein Orchester von 60 Musikern aus Deutschland rekrutiren wird, und zwar mit einem mehrjährigen Engagement; es ist damit den besseren Musikern Deutschlands eine glänzende Aussicht auf ein dauerndes Engagement gestellt. —r—

Kürzere Correspondenzen.

Halle a./S., 8. August. Trotz der für Concertaufführungen nicht eben günstigen Jahreszeit hatte das gestern in den späten Nachmittagsstunden in der Marktkirche veranstaltete Concert des Hassler'schen Gesangvereins sich eines recht zahlreichen Besuches zu erfreuen. Wir lassen hier zunächst das Programm folgen: I. Theil. Als Einleitung: Largo und Fuge für Orgel von Wilh. Friedem. Bach, 1) „Alta trinita beata", Chor aus dem 15. Jahrhundert, 2) Missa brevis von Andr. Gabrieli, 3) Duett für Sopran und Alt von Giov. Clari, 4) Zwei geistliche Melodien für Tenor und Alt von Joh. Wolfg Franck, 5) Improperia (zweichörig) von Palestrina, 6) „Crucifixus" (achtstimmig) von Lotti. II. Theil. 7) Psalm 2 (achtstimmig) von Mendelssohn, 8) Doppelquartett (aus „Elias") von demselben, 9) „Ave Maria" von Liszt und 10) „Pater noster" von demselben. Die Bach'sche Fuge, sowie die unter No. 1—4 des interessanten, annähernd chronologisch geordneten Programms angeführten Werke waren wir verhindert anzuhören. Die Ausführung der folgenden Nummern hinterliess bei uns und — wie wir glauben — bei dem gesammten Auditorium einen durchaus günstigen Totaleindruck, der durch manche weniger gelungene Einzelnheiten kaum abgeschwächt wurde. Deutliche Textaussprache, Präcision der einzelnen Stimmeneinsätze und sorgfältige Nuancirungen sind dem Hassler'schen Chor besonders nachzurühmen; dagegen zeigten sich in Bezug auf Intonation wiederholt Schwankungen. Fast makellos war die Wiedergabe der Palestrina'schen Improperien. In dem folgenden „Crucifixus" traten die Accorde, namentlich die bei dem wunderbaren Stimmenaufbau des Anfangs sich bildenden Dissonanzen in Folge der nicht immer ganz reinen Intonation nicht klar und scharf genug hervor. Auch können wir uns in mehr als einer Beziehung mit der vom Dirigenten gewählten Vortragsweise des Lotti'schen Werkes nicht einverstanden erklären; jedenfalls musste der Schluss viel weihevoller gehalten sein. In dem den zweiten Theil des Concertes eröffnenden Psalm von Mendelssohn hatte der Chor wieder mehrfach mit der Intonation zu kämpfen, sang jedoch sonst frisch und entfaltete auch bedeutende Klangstärke. Das nun folgende Doppelquartett („Denn er hat seinen Engeln befohlen") verunglückte vollständig. Bald nach den ersten paar Takten sanken die Solisten über einen Viertelton herab und hielten nun diese neue Tonhöhe neben der von der Orgel beibehaltenen ursprünglichen mit bewundernswerther Consequenz fest; die daraus resultirende sinnliche Klangwirkung näher zu bezeichnen, halten wir für überflüssig. Um so erquickender wirkte das hieran sich schliessende sinnig-einfache „Ave Maria" (vierstimmig) von Liszt, dessen Wiedergabe durchaus befriedigte. Den Beschluss des Concertes bildete Liszt's höchst interessantes siebenstimmiges „Pater noster". Im engsten Anschluss an den Text hat der Componist ein stimmungsreiches und doch einheitsvolles Werk geschaffen, dessen Wirkung sich kein unbefangener Hörer entziehen kann. Wie innig ertönt z. B. die Bitte um das tägliche Brod und um Vergebung unserer Sünden, und bis zu welcher Intensität steigert sich der Ausdruck bei dem „sed libera nos a malo"! Die Ausführung des „Pater noster" war, abgesehen von einigen weniger gelungenen Einzelnheiten, durchaus befriedigend, und liess der Schluss des Concertes uns somit einen günstigen Eindruck mit hinwegnehmen. Endlich sei noch constatirt, dass — laut Programm — das Bach'sche Orgelsolo, sowie die Begleitung der resp. Gesänge von Hrn. Organist Meinhardt aus Halle ausgeführt wurden. x.

Prag, 31. Juli. Am 22. Juli wurde das Jahresconcert des Vereins für Ausbildung in der Militairmusik abgehalten. Diesem seit 17 Jahren unter der trefflichen Leitung des Hrn. Pavlis stehenden Institute verdankt die österreichische Armee bereits eine nicht geringe Anzahl tüchtiger Capellmeister und Solisten, und es bewies die diesjährige Vorführung der Zöglinge neuerdings, welchen gründlichen Unterricht dieselben geniessen und welche rasche Fortschritte sie in auffallend kurzer Frist machen. — Am 23. Juli gab der Pianist Hr. Alfred Grünfeld in Heitzmann's elegantem Claviersalon eine Matinée, in welcher ausschliesslich Compositionen des Concertgebers aufgeführt wurden. Derselbe hat seine Piano- und Compositionsstudien in Berlin bei Kullak und Wuerst beendet, und fanden seine Arbeiten (Kammermusikwerke und Lieder) rege Theilnahme. Dieselben zeichnen sich auch durch noble Erfindung, feine Factur und maassvolle Beherrschung der Formen aus und bekunden ein entschiedenes Compositionstalent. Die zum Schlusse gebrachte Clavierimprovisation über ein von Hrn. Dr. Ambros gegebenes rhythmisch-pikantes Thema gab dem Concertgeber Gelegenheit, auch seinen Ideenreichthum und seine bedeutende technische Fertigkeit in das beste Licht zu stellen. — Am 30. veranstaltete der hiesige Gesanglehrer Hr. Pivoda mit seinen Zöglingen ein Vocalconcert, das die vollgiltigsten Beweise von der vortrefflichen Methode gab, nach welcher dieselben in seinem Institute unterrichtet werden. Besonderen Beifall fand Frl. Havelka mit dem Vortrage der „Casta diva" aus der Oper „Norma". Zum Schlusse wurde das erste Finale aus „Don Juan" aufgeführt, in welchem die jugendlich frischen und wohlgeschulten Stimmen der Damen Kutschera, Klogner und Langer, dann der HH. Kruschina und Proschek ein nicht nur correctes, sondern auch geistig belebtes Ensemble erzielten. Sämmtliche Nummern wurden von dem Orchester des Deutschen Theaters unter der umsichtigen Leitung des Hrn. Capellmeister Flansky begleitet. — Die in der verflossenen Woche stattgefundenen Prüfungen der Zöglinge des hiesigen Musik-Conservatoriums fielen zur vollsten Befriedigung der zahlreich anwesenden Musikfreunde aus. Das Institut ist in dem erfreulichsten Aufschwunge und die Leitung in den besten Händen. Hr. Director Krejci, welcher sich um dasselbe bisher in einem hohen Grade verdient gemacht hat, kann mit vollster Beruhigung den weiteren Fortschritten der Schüler entgegensehen. Von den zahlreichen guten Leistungen erlauben wir uns nur die Austrittsprüfungen der Sängerinnen Frl. Bilek, Spott, Bilewicz und Kluéák (Gesangsprofessor H. Vogel), dann das Zusammenspiel der Zöglinge des Violinprofessors Hrn. Bennewitz („Folies d'Espagne" von Corelli aus David's „Hoher Schule des Violinspiels") besonders zu erwähnen. A. K.

Rotterdam, 30. Juli. Wir hatten Gelegenheit, drei Orgelconcerten unseres verdienstlichen Organisten Hrn. S. de Lange jun. beizuwohnen, von welchen die zwei ersten am 2. und 25. Juli in der Französischen Kirche stattfanden und das letzte am 28. Juli in der Grossen Kirche abgehalten wurde. Auch diesmal traten die trefflichen Eigenschaften, die dem Spiel des Hrn. Concertgebers sowohl nach Seite künstlerischer Auffassung des geistigen Inhalts der betreffenden Werke, wie sicherster Bewältigung der technischen Schwierigkeiten evident hervor. Ein besonderes Lob verdient Hr. S. de Lange ausserdem noch für die gediegene Zusammenstellung seiner Programme. Wir führen zur Bestätigung dessen die Namen der in diesen drei Concerten vertretenen Componisten: Bach (sieben Mal), Händel, Mendelssohn, Schumann, A. G. Ritter und Liszt an. Von Letzterem kam die Phantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam", ein Werk, das schon an die technische Fertigkeit die grössten Anforderungen stellt, zum untadelhaften Vortrag, der hinsichtlich der Deutlichkeit an einigen Stellen etwas durch die nicht günstige Akustik der Kirche beeinträchtigt wurde. Ganz meisterliche Leistungen gab Hr. S. de Lange mit Ausführung der kanonischen Variationen über das Weihnachtslied und der herrlichen Toccata

und Fuge in Dmoll von Bach, Leistungen, die als ganz aussergewöhnliche bezeichnet werden müssen. Es zeugte gewiss von Bescheidenheit des Hrn. de Lange, dass er als Componist nur einmal in sämmtlichen drei Concerten sich Geltung zu verschaffen suchte. Wir wünschen ihm wie als vortrefflichem Orgelspieler so auch als Tonsetzer bald wieder öffentlich zu begegnen.
—f.

Wiesbaden. Die Orgelconcerte des Hrn. A. Wald in der protestantischen Hauptkirche haben sich im Verlauf der Zeit durch die Gediegenheit ihrer Programme und die Leistungen des Concertgebers selbst als Orgelvirtuosen einen ehrenvollen Platz in unserem Musikleben erworben. Auch das am 2. August veranstaltete entsprach den vorangegangenen in jeder Hinsicht. Präludium und Fuge (Cdur) von Bach, Concertphantasie über den Choral „Jesu, meine Freude“ von J. G. Töpfer, Sonate in Emoll, Op. 19, von G. A. Ritter, Vorspiel aus „Manfred“ von Reinecke (für Orgel eingerichtet von A. Wald) und Phantasie über „Ein feste Burg“ von Ch. Fink waren die Pièçen, die Hr. Wald allein vortrug. Hr. Wald besitzt ausser seiner vorzüglichen Technik einen so feinen Sinn für die Mischung der verschiedenen Register, dass er durch die Mannichfaltigkeit der Färbung und dynamischen Abstufungen des Klanges und durch die Gewandtheit, mit der er die Schlaglichter hervorzubringen versteht, dem Zuhörer ein unmittelbares Verständniss der Werke wenigstens nach Seite der poetischen Auffassung eröffnet. Andererseits lässt sich der bedauerliche Uebelstand nicht in Abrede stellen, dass die Akustik der Kirche für die Deutlichkeit bewegteren Passagenwerkes bei rauschenden Stellen etwas ungünstig ist. Die charakteristische Sonate von Ritter und das Vorspiel zu „Manfred“ kamen unserer Meinung nach am besten zur Geltung. Den Vorträgen des Hrn. Wald schlossen sich noch diejenigen von Frl. Singer, Altistin, und des Hrn. Werrenrath, Beide vom hiesigen Theater, an. Erstere sang die Kirchenarie von Stradella und „Ave Maria“ von Schubert, letzteres mit Begleitung von Orgel and Harfe (Hr. Arnold). Hr. Werrenrath sang die Tenorarie aus „Elias“: „So ihr mich von ganzem Herzen“ und die Cavatine aus „Paulus“.
W. F.

Concertumschau.

Baden-Baden. 1. Matinée für Kammermusik der HH. N. Rubinstein, F. Laub und B. Cossmann: Violoncellsonate in Ddur von A. Rubinstein, Bdur-Claviertrio von Beethoven, sowie kleinere Violin- und Claviersoli.

Breslau. Concert der Concertcapelle zum Benefiz des Directors Hrn. L. Lüstner: „Friedensfeier“, Festouverture von C. Reinecke, Ouverturen zu „Turandot“ von L. Seibert, „Tannhäuser“ von Wagner und No. 3 zu „Leonore“ von Beethoven, Dmoll-Symphonie von Schumann etc.

Brüssel. Vom Orchester des Théâtre royal de la monnaie zum Besten des Vereins für bedrängte Musiker veranstaltetes Concert mit der Ouverture zu „Le capitain Henriot“ von F. A. Gevaert, dem Kaiser-Marsch von Wagner etc.

Kreuznach. Concert der HH. Levin, Pianist, und H. Wehrle, Violinist, am 3. August mit Beethoven's Kreutzer-Sonate, Chopin's Asdur-Polonaise etc.

München. 4. und 5. Prüfungsconcert der kgl. Musikschule: Suite für Streichorchester (1. Satz) von M. Meyer aus Weimar, Schüler der Anstalt, Ouverture zum „Wasserträger“ von Cherubini; „Credo“ aus der Hmoll-Messe von Bach, „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Beethoven, vierstimmige Chöre a capella von Vittoria, Arcadelt und R. Schumann („Haideröslein“, „Der traurige Jäger“, „Schön Rohtraut“); Arie aus „Katharina Cornaro“ von F. Lachner (Frl. K. Gasener aus München); Violinsoli: 2. Concert von Spohr (Hr. M. Steiger aus München); Andante und Rondo aus Op. 3 von F. David (Hr. H. Seifert aus Würzburg) und Edur-Concert, 2. und 3. Satz, von Vieuxtemps (Hr. Joh. Schuster aus München); Claviersoli: Fmoll-Concert, 2. u. 3. Satz, von Chopin (Frl. C. von Lottner aus Herrngiersdorf), Esdur-Concert, 1. Satz, von Beethoven (Hr. H. Bussmeyer aus Braunschweig) und Concertstück von Weber (Frl. I. Bloch aus Breslau); Clarinettsoli: Thème varié von Spohr (Hr. F. Hartmann aus München) und Concert, 1. Satz, von C. Baermann (Hr. J. Kellner aus München); Concertstück in Amoll für Violoncell von Goltermann (Hr. H. Schübel aus Nürnberg); Sonate für Oboe von Händel (Hr. C. Stowasser aus Uittwa); Concert in Fmoll für Horn von Fr. Strauss (Hr. Ch. Radspieler aus München).

Sondershausen. 11. Lohconcert: 1) Rákóczy-Marsch, symphonisch von Liszt bearbeitet. 2) Ouverture zu „König Lear“ von H. Berlioz. 3) „Mazeppa“, symphonische Dichtung von F. Liszt. 4) 2. Symphonie von M. Bruch. 5) „Eine Faust-Ouverture“ von R. Wagner. — Capellmeister Erdmannsdörfer bringt in einem einzigen Sommer mehr Novitäten zur Aufführung, als manches berühmte Concertinstitut im Laufe eines halben Seculums.

Wiesbaden. Am 14. Juli zweites Concert der Administration mit Frl. Grossi (königl. preuss. Hofopernsängerin aus Berlin — Sopran), Frl. P. de Smet (Pianistin aus Brüssel), Hrn. Schild (grossherzogl. Kammersänger aus Weimar — Tenor) und Hrn. L. Auer (Violinist aus Petersburg). Hr. Auer excellirte besonders mit der Gesangsscene von Spohr, einer Rêverie eigener Composition und dem „Perpetuum mobile“ von Paganini. — Am 28. Juli drittes Concert der Administration mit Frau Peschka-Leutner, Frl. Therese Liebe, Hrn. Betz aus Berlin und Hrn. Jaell: Claviersoli: Gmoll-Concert von Mendelssohn, Berceuse von Chopin und Bolero von Jaell; Gesangsoli: Arien aus „Jessonda“ von Spohr, aus der „Entführung“ von Mozart und aus dem „Unterbrochenen Opferfest“ von Winter, sowie Lieder von Schumann; Violinsoli von Spohr etc. — Am 31. Juli führte der Cäcilienverein unter Leitung des Hrn. Buths jun. den „Judas Maccabäus“ von Händel auf. Die Soli waren in den Händen der Damen Szegal (Sopran), Bartoldi (Alt) und der HH. Werrenrath (Tenor) und Siehr (Bass). Leider hatte man nur eine einzige Gesammtprobe zu dieser Aufführung für nöthig befunden.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen.
D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Am 2. d. M. trat Frl. Lauterbach zum letzten Mal im Kroll-Theater auf, und zwar als Donna Anna im „Don Juan“. Tags zuvor hatte auf derselben Bühne Frl. Ottilie Kaufmann aus Königsberg die Gabriele in Kreutzer's „Nachtlager“ gesungen. Am 3. d. M. („Freischütz“) betrat Frl. v. Schwanbach als Agathe zum ersten Mal die Bretter, welche die Welt bedeuten. Schliesslich haben wir in Bezug auf die Kroll'sche Bühne noch zu berichten, dass am 4. und 6. d. M. Frau Harry als Gilda im „Rigoletto“ gastirend auftrat. Im Réuniontheater eröffnete am 3. d. M. („Freischütz“) Frl. Charlotte Spanner vom Stadttheater zu Danzig ein längeres Gastspiel, welches sie am 6. unter Wiederholung derselben Oper fortsetzte. — **Breslau.** Damit die Offenbachiaden ja nicht etwa beim hiesigen Publicum ins Vergessen kommen, hat Director Lobe Frl. Georgette Becker vom Wallner-Theater in Berlin für ein längeres Gastspiel an seiner Bühne gewonnen. Das „Pariser Leben“ (mit Frl. Becker als Gabriele) eröffnete am 4. d. M. den Reigen. — **Dresden.** Der königl. preuss. Hofopernsänger Hr. Lederer aus Berlin trat am 6. d. M. gastirend im hiesigen Hoftheater als Graf Almaviva („Barbier von Sevilla“) auf. Dem Vernehmen nach hat der Sänger, der seit Beginn der Ferien aus dem Verbande des Berliner Hofopernpersonals ausgeschieden ist, mit der Dresdener Hoftheaterintendanz einen Engagementsvertrag abgeschlossen. — **Frankfurt a. M.** Am 4. d. M. eröffnete der kgl. württembergische Kammer- und Hofopernsänger Hr. Southeim als Robert der Teufel ein Gastspiel im Stadttheater. Neben dem Genannten trat in derselben Oper noch Frl. Domasi als Prinzessin gastirend auf. — **Graz.** Frl. von Carina erringt gegenwärtig im hiesigen Landschaftlichen Theater bedeutende Erfolge. Ihr kürzlich mit der Donna Anna („Don Juan“) eröffnetes Gastspiel setzte die Sängerin am 4. d. M. in den „Hugenotten“ fort. Als fernere Gastrollen der Genannten stehen die Elsa („Lohengrin“) und Elisabeth („Tannhäuser“) zu erwarten, welche beide Partien sie seiner Zeit unter des Dichtercomponisten eigener Leitung in

Frankfurt a. M. zu studiren Gelegenheit hatte (?). Im hiesigen Stadttheater wird vom 7. d. M. ab der erste Tenorist der italienischen Oper zu Bukarest, Signor Patierno, einige Male auftreten. — **London.** Der bisher zur italienischen Operntruppe des Impresario Franchetti gehörige Tenorist Signor Patierno ist von der Operndirection des Coventgarden-Theaters zu London unter sehr vortheilhaften Bedingungen auf zwei Jahre engagirt worden. Mlle. Marimon ist nach ihrem letzten Auftreten als Marie in Donizetti's „Tochter des Regiments", am 31. Juli, zu Gastspielen nach Paris abgereist. In derselben Rolle machte im Crystal-Palace eine junge Künstlerin, Miss Marie Rosetti, welche mit Erfolg auf italienischen Bühnen aufgetreten, ihr Debut. An der Royal Italian Opera ist eine junge Canadierin, Emma La Jeunesse, welche ihre Studien in Mailand gemacht und unter dem Namen einer Signora Albani in Malta gesungen hat, auf drei Jahre engagirt worden. — Mr. Capoul wird mit Mlle. Nilsson zusammen deren projectirte theatralische Kunstreise nach den Vereinigten Staaten antreten. — **Magdeburg.** Nachdem Frau Lang-Ratthey aus Danzig am 30. v. M. noch als Gabriele („Pariser Leben") im Victoria-Theater aufgetreten war, verabschiedete sie sich am darauffolgenden Tage in einer mehrere kleinere Stücke bietenden Vorstellung von den Besuchern der genannten Bühne. — **Pest.** Das bereits früher erwähnte zweimonatliche Gastspiel des Frl. Ida Benza am hiesigen Ungarischen Nationaltheater wird erst Mitte September beginnen. — **Prag.** Im Neustädter Theater sang am 30. v. M. Frl. Deichmann die Margarethe in den „Hugenotten" als Gast. Frl. Minna Wagner setzte ihr Gastspiel an derselben Bühne am 31. in Offenbach's „Kakadu" mit billigem Erfolg fort. — **Warmbrunn.** Das Gastspiel der Signora Vittoria Falconi, welches der Director Hr. Georgi mit schwerem Opfer ermöglicht hatte, hat den Erwartungen durchaus nicht entsprochen. — **Wien.** Im Hofoperntheater sang am 4. d. M. Frl. Anna Bosse die Selica in der „Afrikanerin", ohne jedoch einen durchgreifenden Erfolg erringen zu können. Frl. Grossi aus Berlin ist dieser Tage hier eingetroffen, um einige Male im Hofoperntheater aufzutreten. Im Carl-Theater eröffnete am 5. d. M. Frau Agnes Lang-Ratthey als Gabriele („Pariser Leben") eine Reihe von Gastvorstellungen. Auf derselben Bühne wird demnächst Frl. Guillaume, eine Schülerin der Gesangprofessorin Frau Passy-Cornet, auftreten und wahrscheinlich von der Direction engagirt werden. Im Theater an der Wien erreichten die italienischen Opernvorstellungen der Gesellschaft des Impresario Franchetti am 3. d. M. ihr Ende.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 5. August: 1) „Birg mich unter deinen Flügeln" von C. Reinecke. 2) „Herr, unser Herrscher" von M. Hauptmann. Am 6. August: Offertorium von A. Salieri. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 6. August: 1) Messe in C von Mozart. 2) Graduale („Dilexisti") von Albrechtsberger. 3) Offertorium („Clamamus ad te") von Krenn. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 6. August: 1) Messe in C von Drobisch. 2) Graduale (Chor) von Kempter. 3) Offertorium (Sopransolo mit Harmoniumbegleitung) von C. Czerny. — c) Dominicanerkirche am 4. August: 1) Sechsvierteltakt-Messe (!) in G von J. Haydn. 2) Graduale (Sopransolo) von J. Krall. 3) Offertorium (Duett für Sopran und Alt) von Cherubini. Am 6. August: 1) Messe in Es und 2) Graduale von Kempter. 3) Offertorium („Ave Maria") von L. Weiss. d) Italienische Nationalkirche am 6. August: Mariazeller Messe von J. Haydn. 2) Graduale („Laudate", Sopransolo mit Chor) von Mozart. 3) Offertoriam („O salutaris", Sopransolo) von Rossini. — e) Pfarrkirche zu Rossau am 6. August: 1) Messe in Dmoll von Horak. 2) Graduale (für 3 Frauenstimmen) von A. Kosch. 3) Offertorium (Sopran- und Violinsolo) von H. Proch. — f) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 6. August: 1) Messe in F von Bertha Baronin von Bruckenthal. 2) Graduale (Altsolo) von L. Weiss. 3) Offertorium („Justitiae Domini", in Es, für Sopran-, Alt-, Tenor- und Basssolo) von L. Rotter. 4) „Tantum ergo" (Männerchor in Es) von J. Krall.

Opernübersicht.

(Vom 30. bis 31. Juli.)

Leipzig. Stadtth.: 30. Blaubart; 31. Hugenotten. — **Berlin.** Kroll's Th.: 30. Rigoletto; 31. Hugenotten. Walhalla-Volksth.: 30. Czaar und Zimmermann. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 30. und 31. Prinzessin von Trebisonde. — **Breslau.** Lobe-Th.: 30. und 31. Fäustling und Margarethel (Hopp). — **Dresden.** Königl. Hofth.: 30. Margarethe. — **Magdeburg.** Victoria-Th.: 30. Pariser Leben. — **Prag.** Neustädter Th.: 30. Hugenotten; 31. Kakadu. — **Wien.** Theater an der Wien: 31. Ione (Petrella).

Rückblick.

Im Laufe des Monates Juli waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 72 (!!) Vorstellungen mit 11, Meyerbeer in 13 V. m. 2, Weber in 11 V. m. 1, Lortzing in 10 V. mit 5, Verdi in 9 V. mit 3, Wagner in 8 V. m. 5, Boieldieu in 8 V. m. 1, Lecocq in 7 V. m. 1, Rossini in 6 V. m. 2, Gounod in 5 V. m. 2, Flotow in 5 V. m. 1, Suppé in 4 V. m. 1, Mozart in 3 V. m. 2, Halévy in 3 V. m. 1, Hopp in 2 V. m. 1, Kreutzer in 2 V. m. 1, Petrella in 2 V. m. 1, Ricci in 2 V. m. 1 verschiedenen Werken und Adam, Donizetti und Nicolai je einmal vertreten.

(Vom 1. bis 5. August.)

Leipzig. Stadtth.: Schöne Helena; 2. Lucia von Lammermoor; 4. Czaar und Zimmermann. — **Berlin.** Kroll.s Th.: 1. Nachtlager von Granada; 2. Don Juan; 3. Freischütz; 4. Rigoletto; 5. Martha. Réunionth.: 1. und 3. Freischütz. Walhalla-Volksth.: 4. Barbier von Sevilla. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 1., 2., 3., 4. und 5. Prinzessin von Trebisonde. — **Breslau.** Lobe-Th.: 1. und 3. Fäustling und Margarethel (Hopp); 4. Pariser Leben. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 1. Armida; 3. Freischütz. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 1. Nachtlager von Granada; 4. Robert der Teufel. — **Graz.** Landschaftl. Th.: 4. Hugenotten. — **Magdeburg.** Victoria-Th.: 3. und 4. Prinzessin von Trebisonde. — **Prag.** Neustädter Th.: 2. Zampa; 5. Meistersinger. Letni divadlo: 5. Princezna Trebizondská. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 1. Lohengrin; 3. Schwarzer Domino; 4. Afrikanerin. Carl-Th.: 5. Pariser Leben. Theater an der Wien: 1. Ione (Petrella); 4. und 5. Banditen.

Aufgeführte Novitäten.

Berlioz (H.), Ouverture zu „König Lear". (Sondershausen, 11. Lohconcert.)

Bruch (M.), Symphonie No. 2. (Ebendaselbst.)

Gernsheim (F.), „Salamis' Siegesgesang", für Männerchor und Orchester. (Leipzig, Sommerfest des „Arion".)

— — „Römische Leichenfeier" für do. (Altdorf, Concert am k. Schullehrerseminar.)

Gevaert (F. A.), Ouverture zu „Le capitain Henriot". (Brüssel, Concert zum Besten des Vereins für bedrängte Musiker.)

Grammann (C.), Symphoniesatz. (Kreuznach, Beneficconcert des Hrn. Burkhardt.)

Herbeck (J.), „Zum Walde", Männerchor mit Hornbegleitung. (Leipzig, Sommerfest der Pauliner.)

Lachner (V.), „Frühlingsgruss an das Vaterland", Männerchor mit Orchester. (Ebendaselbst.)

Liszt (F.), „Mazeppa", symphonische Dichtung. (Sondershausen, 11. Lohconcert.)

— — „Les Préludes", symphonische Dichtung. (Weimar, Concert des Orchestervereins.)

— — „Pater noster", für Chor mit Orgel. (Halle a. S., Concert des Hassler'schen Vereins.)

— — „Ave Maria", für Chor mit Orgel. (Ebendaselbst.)

Meyer (M.), Suite für Streichorchester, 1. Satz. (München, 5. Prüfungsconcert der kgl. Musikschule.)

Reinecke (C.), „Friedensfeier", Festouverture. (Breslau, Concert der Concertcapelle.)



Reinecke (C.), „Requiem für die gefallenen Krieger", für Männerchor mit Instrumentalbegleitung. (Leipzig, Sommerfest der Pauliner.)

Rubinstein (A.), Sonate für Pianoforte und Violoncell. (Baden-Baden, 1. Matinée der HH. N. Rubinstein, Laub und Cossmann.)

Seibert (L.), Ouverture zu „Turandot". (Breslau, Concert der Concertcapelle.)

Wagner (R.), Eine Faust-Ouverture. (Sondershausen, 11. Lohconcert.)

— — Kaiser-Marsch. (Brüssel, Concert zum Besten des Vereins für bedrängte Musiker.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 31. Vier Mozart-Handschriften in der Bibliothek des British Museum in London. Von F. Thomae. — Einige nachgedruckte Berichte und Notizen. — Zur Abwehr. (S. weiter unten unter Mittheilungen und Notizen.)

Echo No. 31. Recensionen (Compositionen von E. Breslaur [Op. 8a], E. Fromm [6 Orgelstücke], C. Steinhauser [„Der erste Tatzenschlag", Männerchor], J. C. Kessler [Op. 95], J. Reubke [Dmoll-Scherzo] und F. Liszt [Grandes Variations de Concert sur un thème des „Puritains", sowie „Benedictus" und Offertorium aus der Krönungsmesse]). — Berichte und Notizen. — Beilage: Nachrichten und Notizen.

Musica sacra No. 8. Umschau. — Literarische Anzeigen. — Zwei Programme Abt Vogler's.

Neue Berliner Musikzeitung No. 31. Recensionen (Compositionen von C. Grammann [Op. 1], H. Schläger [Op. 28], R. Volkmann [Op. 66] und S. de Lange [Op. 6]). — Feuilleton: Ein Wort H. Marschner's und dessen Folgen. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 32. Berichte und Notizen. — Dem Andenken C. Tausig's. Nekrolog. — Kritischer Anzeiger.

Zeitschrift für katholische Kirchenmusik No. 7. Eine Mittheilung über den Oesterreichischen Cäcilienverein. — Musikbeilage: Werke von A. Hofer und F. H. de Biber.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Ausser Stande, um für seine Behauptungen (s. No. 31 unseres Blts.) eintreten zu können, behilft sich Hr. Jos. Müller in der No. 31 seiner Zeitung mit einem höchst billigen Manöver der Entgegnung. Er bezeichnet unsere gelegentliche Notiznahme von in seinem Blatt producirten Weisheiten als „hämische Randglossen", deren Entstehung er (wahrscheinlich in einem Anflug von Humor — er selbst nämlich erzählte uns von den beneidenswerthen Abonnementsverhältnissen der „A. M. Z." —) unserem Aerger über das Fortbestehen gen. Blattes beimisst, und nimmt es uns hauptsächlich sehr übel, dass wir seine eigene werthe Person für gewisse unüberlegte Auslassungen in dem von ihm vertretenen Organ verantwortlich machen. Letzteres gibt er zwar nicht direct zu, aber der Umstand, dass er aus unseren Zeilen eine vollzogene Identification seiner Person mit der des — ϱ-Referenten seines Blattes herausliest und damit bei uns das Bestreben, diesen Referenten „in gewohnter Weise mit persönlichen Invectiven zu verfolgen", zu motiviren sucht, spricht dafür, zeugt gleichzeitig aber auch von seiner Verlegenheit um eine factische Begründung der von uns citirten anmaassenden Aussprüche, die er lieber ganz schuldig bleibt. Die Wärme, mit welcher er sich seines —ϱ-Referenten annimmt und vor Allem die allenfalls bei dem eigenen Ich unverfängliche Behauptung, dass der Letztere „durchaus gar keinen Grund" habe, „gehässig" gegen Prof. Riedel (was wir auch nirgends gesagt haben) zu sein, sondern allen Parteien (welchen allen?) vollständig fern stehe, bieten allerdings Anhaltspuncte zur Annahme einer Identification, wie der oben berührten. Wenn Hr. Müller in seiner „Abwehr" nun auch noch von einem den Charakter des Herausgebers d. B. kennzeichnenden Stil spricht, so klingt das wenigstens aus dem Munde des Redacteurs der „A. M. Z.", der nicht einmal den männlichen Muth, für seine Thaten einzustehen, zu haben scheint, und welcher, bevor er über fremden Stil seine Bemerkungen macht, doch ja erst grammatikalische Schnitzer, wie „Der Verleger und verantwortlicher Herausgeber" etc., zu umgehen lernen müsste, naiv genug.

* Die 3. Generalversammlung des Allgemeinen deutschen Caecilienvereins findet vom 3.—6. September in Eichstätt statt. Die zwei Haupttage sind der 5. und 6. gen. Mts. Die Programme der Concerte umfassen natürlich nur Kirchenmusik; sie sind ausführlich in No. 6 der „Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik" angegeben.

* Der König von Bayern beabsichtigt eine neue Medaille für Kunst und Wissenschaft zu stiften. Dieselbe soll an seinem Geburtstage — dem 25. August — zum ersten Male zur Vertheilung gelangen.

* Der Leipziger Wagner-Verein, von dessen Entstehen wir in unserer Nummer 28 Nachricht gaben, ist jetzt wirklich constituirt und verfolgt, wie an demselben Orte erwähnt, gleiche Zwecke, wie der Mannheimer. Mitglied des Leipziger Wagner-Vereins kann „jeder (auch ausserhalb von Leipzig wohnende) Freund und Förderer der Kunstbestrebungen R. Wagner's" werden. Alles Nähere ist aus den gedruckten Statuten des gen. Vereins zu ersehen, welche von den HH. Prof. Dr. O. Marbach, Prof. C. Riedel, Dr. Fr. Stade, Ed. Wartig und dem Herausgeber dieses Blattes den Interessenten auf Wunsch gratis und franco zugestellt werden.

* Nachdem die ruhmvollen Offenbach-Vorstellungen auf der Leipziger Bühne ein gedeihliches Ende genommen, bittet uns der Director dieses Kunsttempels, Hr. F. Haase, Nachstehendes auch in unserem Blatte zum Abdruck zu bringen, welchem Wunsche wir bei Unterlassung weiterer Bemerkungen unsererseits pünctlich entsprechen: „Leipzig. Mozart's Genius, dessen schönste Blüthen der Bühne sprossten, dürfte in seiner Totalität gewiss auch am besten durch das Theater zur Anschauung gebracht werden, und mit besonderer Freude begrüssen wir deshalb eine Nachricht, die uns soeben aus authentischer Quelle zugeht. Im Hinblick auf das rege Interesse, welches das Leipziger Publicum stets den classischen Tonschöpfungen entgegengetragen, sowie zur künstlerischen Förderung classischer Musik im Allgemeinen, veranstaltet die Direction des hiesigen Stadttheaters mit Nächstem eine Aufführung sämmtlicher Mozart'scher Opern in rascher Aufeinanderfolge, gewiss ein sprechender Beweis von der Leistungsfähigkeit dieser Bühne und dem vortrefflichen Zustande ihres Opernrepertoires. Weit entfernt, diese Mozart-Aufführungen als sogenannte „Mustervorstellungen" hinstellen zu wollen, wird die Direction allerdings Alles aufbieten, dieselben in würdigster Weise in Scene gehen zu lassen. — Der anfänglich gehegte Plan, mit diesen Mozart-Vorstellungen ein Gastspiel hervorragender deutscher Opernkräfte zu verbinden, musste bald der Ueberzeugung weichen, dass hierdurch einestheils leicht der ganze Plan durch Zufälligkeiten alterirt werden könnte, und dass es anderntheils viel ehrenvoller erschien, gerade bei dieser Gelegenheit nur mit eigenen Kräften zu wirken, um so mehr, als das Personal der hiesigen Oper nicht nur zur würdigen Besetzung sämmtlicher Mozart'scher Opern vollkommen ausreicht, sondern zum Theil sogar die besten Interpreten classisch-dramatischer Musik zu seinen Mitgliedern zählt. Die erwähnten Mozart-Vorstellungen werden bereits am 17. August d. J. ihren Anfang nehmen und bis zum Beginn des Septembers unter Zugrundelegung der neuerdings bei Breitkopf & Härtel erschienenen Ausgabe der Mozart'schen Opern und in der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehung zur Aufführung gelangen, wobei nur eine einzige durch die Umstände gebotene Abweichung statthaben wird. — Wir zweifeln nicht, dass die Mozart-Vorstellungen auch in weiteren Kreisen das regste Interesse finden werden, und behalten uns vor, seiner Zeit über den Erfolg derselben Bericht zu erstatten. X."

* Zum Director der Grossen Oper zu Paris ist nunmehr Hr. Halanzier ernannt worden, der sich durch lang-

jährige Direction mehrerer Provinzialtheater Frankreichs den Ruf eines ausgezeichneten Bühnenleiters erworben hat.

* Offenbach's „Prinzessin von Trebisonde" ist nun (am 7. August) schon an 59 auf einander folgenden Abenden im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin gegeben worden, und noch ist kein Ende abzusehen. Unsere Opernübersicht für den Monat Juli weist ferner nach, dass die genannte Operette im Laufe desselben in den Städten Berlin, Prag, Leipzig, Wien u. s. w. 43 Mal gegeben wurde. Welches abnorme Uebergewicht Offenbach über alle anderen Operncomponisten zur Zeit in Deutschland besitzt, zeigt ein flüchtiger Blick auf den in der vorliegenden Nummer unseres Blattes gegebenen „Rückblick" auf den Monat Juli.

* Der Componist Franz Erkel arbeitet an einer neuen dreiactigen Oper „Brankovits". Das Werk, welches seiner Vollendung nahe ist, wird wahrscheinlich noch im Laufe des nächsten Winters im Ungarischen Nationaltheater zu Pest zur Aufführung kommen.

* Die Strauss'sche Capelle hat ihren Aufenthalt in Baden-Baden in Folge des grossen Beifalls, welcher ihren Leistungen wird, um einige Wochen verlängert.

* Musikdirector Gungl concertirte kürzlich mit seiner Capelle in Copenhagen und fand günstige Aufnahme.

* Frau Mallinger wird gelegentlich ihres Münchener Gastspiels als Elsa, Frau Fluth und Adina („Liebestrank") auftreten.

* Die königl. preuss. Hofopernsängerin Frl. Marianne Brandt ist von Gye, dem Director des Coventgarden-Theaters, unter glänzenden Bedingungen für die nächste Londoner Saison engagirt worden.

Auszeichnung. Der Chef der jungen thätigen Firma Rob. Seitz in Leipzig und Weimar, Hr. Robert Seitz, ist zum grossherz. sächs. Hofmusikalienhändler ernannt worden.

Gestorben. Msr. Charlot, der Gesangsmeister der Komischen Oper zu Paris, ist dieser Tage daselbst gestorben. — In Braunschweig verschied am 25. Juli der Baritonist und Operrregisseur E. Weiss. — Am 31. Juli verunglückte im Plauer See der Berliner Kammermusicus Zürn, ein tüchtiger Violoncellist.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: Dav. Popper, Concert in Dmoll für Violoncell, Op. 8. — B. Scholz, Romanze in Esdur für Violine mit Pianoforte, Op. 27. — G. Jacobsthal, Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts.

Berichtigung. In der vor. No. auf Seite 502, Sp. 1, 3. Z. von unten muss es „2 Hörner und keine Posaunen" heissen.

Kritischer Anhang.

C. Grammann. Deutscher Heldenmarsch. 1870. Für grosses Orchester oder mit zweitem Orchester und Orgel ad libitum, Op. 1. Lübeck, F. W. Knibel.
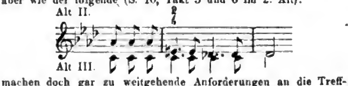
Wenn der Glanz der äusseren Erscheinung der Darstellung des Heldenmässigen allein zu genügen vermöchte, so hätte der Heldenmarsch des Hrn. Grammann die von ihm selbst angekündigte Aufgabe auch erfüllt. An Aufwand der aufgebotenen Kräfte mangelt es nicht: ein grosses Orchester, dann noch ein zweites aus Blechinstrumenten bestehendes und die alles verschlingende Orgel: alle Kräfte sind angespannt worden, und die Art der Behandlung derselben, in der Masse wie im Einzelnen, bezeugt, dass der junge Componist sich mit den Principien moderner Instrumentirungsweise vertraut zu machen verstanden hat. Richten wir den Blick aber auf die innere Charakteristik, auf den musikalischen Gehalt und die Ausdrucksfähigkeit der Motive, auf die die Tonfluthen belebende und bewegende Strömung, so können wir nicht umhin, einen Abstand zwischen der Aufgabe und der Erfüllung wahrzunehmen. Das durch eine Trompeten-Fanfare angekündigte Hauptmotiv (11 Takte), welches den Grundstock des ganzen Hauptsatzes bildet (es wird im Laufe desselben 4 Mal wiederholt) mag noch gelten: spricht sich darin auch nicht die thatenfrohe Kraftäusserung des Heldenthums aus, so liegt doch ein gewisser vorwärtsdrängender Zug darin; aber dieser verliert sich sogleich wieder, eine Reihe kleiner, unansehnlicher Motive von mannichfaltig wechselnder rhythmischer Beschaffenheit hemmt den Fluss der Bewegung, und eine lange Reihe von unmittelbar folgenden Vorhalten (Seite 7 der Partitur) bringt dieselbe geradezu in perennirende Stockung. Noch weniger genügt der gegensätzlich charakterisirende Ton des Mittelsatzes. Wir erkennen wohl das Streben, der rhythmisch mannichfaltig belebten Haltung des Hauptsatzes den Gegensatz einer lang ausgezogenen ruhigen melodischen Bewegung gegenüberzustellen; aber über diesem Streben, die Melodie langathmig auszuspinnen, ist nicht nur die äusserlich nachdrückliche Zeichnung der Melodie, sondern auch ihr Charakter verwischt und abgeblasst. Ein mühsam, freudlos sich fortschleppendes Wesen spricht aus dieser, man könnte fast sagen — unendlichen Melodie der ersten Violine (S. 11—16), das durch stellenweise gehäufte Vorhalte sowie durch — bis zur Ermüdung — anhaltende synkopische Rhythmen in den harmonischen Füllstimmen (S. 13—17) noch vermehrt wird. Das ist nicht der Ausdruck für den inneren Gegensatz im Heldenthum, der Weichheit und Milde gegenüber dem nach aussen stürmenden Thatendrang, sondern der Ausdruck einer ganz und gar unheldenmässigen Abspannung und Ermüdung aller Kräfte, die sich stellenweis bis zu einer weinerlichen Verzagtheit steigert. Mit dem Wiedereinlenken zum Hauptsatz kommt wieder etwas Schwung hinein (S. 16), und die Wiederholung desselben in gesteigerter Bewegung wirkt wenigstens durch äussere Kraftentfaltung. An den hiermit eigentlich beendeten Marsch ist nun noch — unter Hinzunahme des zweiten (Blech-) Orchesters und der Orgel — der Choral: „Nun danket Alle Gott" angehängt. Diese Anknüpfung ist eine durchaus äusserliche, denn die im Mittelsatze vorkommende Andeutung der ersten Choralzeile (in der Trompete S. 15, Takt 6 ff. und in der Alt-Posaune S. 16, T. 2 ff.) ist zu flüchtig und vorübergehend, um für eine motivisch bearbeitete Anbahnung der Choral-Melodie gelten zu dürfen. Dass eine innere Nöthigung zu diesem Schluss ganz und gar nicht vorliegt, hat auch der Componist selbst zugestanden, insofern er den Marsch als Ganzes auch ohne den folgenden Choral aufzuführen gestattet. Das ist nach unserer Ansicht von Hause aus eine Verleugnung des künstlerischen Standpunctes. Das Kunstwerk soll ein Organismus sein, wie eine idealisirte Naturnothwendigkeit auftreten, wo Alles und Jedes seine unverrückbare Stellung und unantastbare Bedeutung hat, wo Nichts willkürlich gesetzt ist und darum auch nicht willkürlich wieder abgenommen werden darf. Soll der Choral den Bau krönen, so muss die ganze Entwickelung darauf hindrängen, ihn als das Ziel, als den Gipfel zu erfassen. Erscheint nun schon diese innerlich unbegründete Anknüpfung des Chorals zum mindesten überflüssig, so müssen wir die Art der Behandlung selbst ganz entschieden angreifen. In den von dem zweiten Orchester und der Orgel vorgetragenen Choral schlägt das erste Orchester mit militairischen Fanfaren — das Choralzwischenspiel darstellend — hinein, und weiterhin, wenn die Bläser dieses Orchesters sich auch an dem Choral betheiligen, ergeht sich das Streichchor mit Achtel- und Triolenbewegung in dem üblichen Octavunisono (der Bass betheiligt sich nur stellenweise an demselben). Wir brauchen wohl nicht weiter auszuführen, dass hier zwei Momente von ganz heterogenem Charakter des äusserlichen Effects halber auf einander gestopft und gezwängt sind; dieses Durcheinandermengen der Kirche und der Parade mag in der militairischen Praxis am Platze sein, auf dem Gebiete der reinen Kunst ist es einfach geschmacklos. — Wir können leider diese Besprechung nicht abbrechen, ohne dem Componisten eine zweite ästhetische Sünde vorzuhalten. Er hat sich nämlich bemüssigt gesehen, dem eigentlichen Schluss, welcher in einen durch den ganzen Tonumfang



des Orchesters und der vollen Orgel sich erstreckenden lang gehaltenen Esdur-Accord ausgeht, einen zweiten (ad libitum) hinzuzufügen, wonach dieser Schlussdreiklang dynamisch sowohl wie quantitativ in der klingenden Instrumentalmasse abnimmt, um endlich in einem *pp* von vier Solo-Violinen in der hohen und höchsten Tonlage mystisch zu versäuseln. Abgesehen von der bereits oben erwähnten unkünstlerischen Willkür, welche das Eine oder das Andere zur beliebigen Auswahl ausbietet, spricht sich hier eine Huldigung für das Princip des äusserlichen Effects aus, welche nicht blos dem künstlerischen Gefühl widerspricht, sondern bis zur Urtheilslosigkeit ausartet; dieser nicht einmal originelle, sondern einfach einem bekannten Vorbilde, wo er durchaus am Platze ist, nachgemachte Effect ist nicht blos geschmacklos, er ist hier geradezu sinnlos. Nach der ganzen Anlage in dem Charakter des Stückes darf der Schluss nur den Sinn des vollen Ausklingens der Idee des ungeschwächten menschlichen Heldenthums haben, niemals aber den einer mystisch vernebelnden Entsinnlichung. Selbst wenn es sich um die Darstellung des sterbenden Heldenthums handelte, was indess durchaus nicht in der Intention des Stückes liegt, könnte keine unpassendere Ausdrucksweise gefunden werden, als hier geboten ist. Wir zweifeln durchaus nicht, dass der Marsch vermöge der ihm eigenen äusserlichen Wirkungsfähigkeit Gefallen finden und beklatscht werden wird; umsomehr halten wir es für unsere Pflicht, den jungen, im Anfange seiner schöpferischen Laufbahn stehenden Componisten, dessen Talent wir nicht leugnen wollen, von dieser Richtung des Effects um jeden Preis abzumahnen, welche nicht blos das künstlerische Gefühl zersetzt, sondern auch, was wir besonders betonen müssen, das künstlerische Gewissen abstumpft. A. M.

C. G. P. Grädener. „Der arme Peter" (in 3 Liedern) und „Lied des Gefangenen" von Heine für 6 und 5 weibliche Stimmen (im Chor zu singen), Op. 39. Hamburg, Pohle.

Diese Lieder sind nicht ohne Originalität der Auffassung und der Behandlung. Eine sechsfache Theilung des weiblichen Chores dürfte schon an sich eine neue Erscheinung sein; es fragt sich nur, ob dieser Neuheit der Erscheinung auch die Schönheit der ästhetischen Wirkung zur Seite steht. Es will uns bedünken, als ob dieses Zusammendrängen von sechs gleichartigen Stimmen in den engen Umfang von zwei Octaven eine Stopfung des klingenden Materials herbeiführe, welche mehr den Eindruck einer von aussen zusammengedrängten und gekeilten Masse, als den der harmonischen und vielstimmig bewegten Fülle macht. Die selbständige Führung der Stimmen, welche sich auf dem Papier sehr hübsch ansieht, kommt in der Wirklichkeit des Erklingens nur zu sehr beschränkter Wirkung; die beständigen Kreuzungen der Stimmen verwischen den selbständigen, polyphon behandelten Gang derselben, um so mehr, als die Gleichartigkeit der Stimmen in der vorzugsweise in Betracht kommenden Mittellage in klanglicher Beziehung nothwendig Einfarbigkeit hervorrufen muss. Ein wirklicher Gegensatz in dieser Hinsicht wird nur bei den äusseren Stimmen wahrnehmbar, und hier erhebt sich das Bedenken, dass die Partie des dritten Alt, welche sich fast durchweg in einer tiefen Tenorlage bewegt, stets matt klingen wird gegen die Fülle der anderen, nach oben sich aufbauenden Stimmen. Altstimmen, welche diese Partie in der ersten Romanze und in dem „Liede des Gefangenen" wirksam durchzuführen vermögen, dürften sich schwer finden lassen. Erfindung und Arbeit nöthigen uns ein reges Interesse ab; die Octaven-Verdoppelung der Melodie in der ersten Romanze ist von eigenartiger Wirkung. Das „Lied des Gefangenen" ist vielleicht etwas zu originalitätssüchtig: es ist in der Auffassung geschraubt, harmonisch ungemein bewegt und melodisch etwas zerstückelt, jedenfalls aber ungewöhnlich schwierig. Diese letztere Eigenschaft ist wohl allen Nummern nicht abzusprechen: Gänge aber wie der folgende (S. 10, Takt 5 und 6 im 2. Alt):



machen doch gar zu weitgehende Anforderungen an die Treffähigkeit, zumal da das d e s mit dem darunter liegenden c des 3. Alt unangenehm zusammenstösst und die Wirkung der auflösenden Bewegung dieses letzteren c-des fast aufhebt. A. M.

Friedrich Gartz. „Musikalische Aehrenlese". Neue Lieder und Gesänge für gemischte Chöre. Originalcompositionen, in zwanglosen Heften herausgegeben, Op. 12. 8 Sgr. 3. und 4. Heft. Berlin, Ad. Stubenrauch.

Dieses Sammelwerk will den gemischten Chören neue Lieder und Gesänge zuführen, neu nach Text und Ton. Es sind darin vorzugsweise nur liederartige Gesänge berücksichtigt. Unter den Mitarbeitern finden wir in den uns vorliegenden Heften: G. Flügel, Phil. Tietz, Rob. Schaab, E. Tauwitz, C. Stein und den Hrn. Herausgeber, und haben dieselben aus dem Schatze ihres Herzens geliefert ernste Gesänge geistlichen und weltlichen Inhalts sowohl, als auch Lieder voll heitern und edlen Humors. Dass, wie es in jedem Sammelwerke der Fall ist, und wenn die ersten Geister der Nation daran arbeiteten, neben vielem Guten auch Mittelgut mit unterläuft, ist selbstverständlich. Doch wird jeder Käufer, da der Geschmack verschieden (Preis billig), etwas finden in dieser Collection, was ihm das Ganze als nicht theuer bezahlt und dabei brauchbar erscheinen lässt. 12.

Friedrich Gartz. „Thesaurus". Eine Sammlung neuer Lieder und Gesänge für Männerchöre. Originalcompositionen, in zwanglosen Heften herausgegeben. 1.—3. Lieferung à 8 Sgr. — Berlin, Adolph Stubenrauch.

Wie desselben Herausgebers „Aehrenlese" dem gemischten Chore neue Lieder und Gesänge (neu nach Text und Ton) zuführen will, so bemüht sich der „Thesaurus", dieses dem Männerchor zu leisten. Das Bestreben des Hrn. Herausgebers, nur Werthvolles und Edles den betreffenden Sängerkreisen zu bieten, ist überall ersichtlich. Seine Mitarbeiter (fast dieselben wie bei der „Musikalischen Aehrenlese") haben ihm auch in diesem Sammelwerke so manches Gute, Praktische und Brauchbare geliefert. Findet man auch nicht durchweg Hochpoetisches und Hochmusikalisches, so muss man auf die Kreise Rücksicht nehmen, für welche die Herausgabe geschehen. Wir möchten nämlich diese Sachen den Sangvereinen kleinerer Städte und solchen auf dem Lande insbesondere empfehlen, die hier mit ihren geringeren Kräften viel Gutes und Brauchbares finden werden. Bezüglich der Texte müssen wir dem im Vorworte des Hrn. Herausgebers verheissenen „Neuen" einige kleine Abzüge machen, da mehrere schon sehr bekannt und öfter componirt sind; doch war das wohl kaum zu vermeiden. 12.

Briefkasten. *W. E. L.* in *K.* Wir glaubten Ihrem Wunsche nach einem Autograph von Hector Berlioz bereits in dieser No. und zwar mit dem Facsimile eines vollständigen Briefes entsprechen zu können; leider hatte die Verzögerung der Herstellung desselben ausserdem aber auch noch das Fatale im Gefolge, dass wir dadurch in nicht zu überwindende Verlegenheit um eine Illustration für die vorliegende No. gebracht wurden. — *Z.* in *O.* Ins Blaue hineinschreiben kann schliesslich Jeder, dem es auf etwas mehr oder weniger Unsinn nicht ankommt. Wir wollten aber einmal sehen, was geschähe, wenn wir an eine gewisse bibliographische Arbeit nicht zu begründende Ausstellungen machten. — Dass Hr. M. hinsichtlich seiner Gründlichkeit sich erst kürzlich bei Besprechung einer Prämie zu unserem Blatt eine Blösse gab, die er acht Tage später zu decken suchte, wussten wir schon, legen aber kein Gewicht auf derlei Nörgeleien. — *M. P.* in *G.* Die Fortsetzung der von Ihnen richtig nach ihrem Werthe beurtheilten Erläuterungen musste vor der Hand aus räumlichen Rücksichten unterbleiben. Wir hoffen jedoch, Sie mit der Zeit vollständig befriedigen zu können. — *R. M.* in *S.* Sendung an K. & W. erfolgt nächste Woche.

Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.



Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen

Leipzig, den 18. August 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. [Nr. 34.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

Ideen über kirchliche Orgeltonkunst.

Von **Julius Voigtmann.**

Dass die Wirkungsfähigkeit der Musik weniger aus der rein tonlichen oder formalstilistischen, als aus der tieferen geistigen Bedeutung eines Tonwerkes resultirt, ist der unbestrittene Hauptgrundsatz aller musikalischen Kunstrichtungen in der Neuzeit. Um so mehr muss es befremden, dass von Alters her bis heute in der Orgelmusik *eine* Formgestaltung, die strengpolyphone Schreibweise mit der durch die Eigenthümlichkeiten des Instrumentes bedingten Darstellungsart, dem Orgelstil, fast identificirt worden ist. Jedenfalls hat man schon frühzeitig den starren, sich stetig gleichbleibenden Orgelton für die Polyphonie als besonders geeignet gefunden und daher, ganz vorzüglich nach dem Vorgange des grössten Orgelgenies, Seb. Bach, die gesammte Orgelmusik polyphon angelegt. In Folge dieser Thatsache und eines zähen Sich-stützens auf theilweise veraltete Doctrinen laborirt die Orgeltonkunst schon seit langen Jahren an einer bedenklichen Stagnation, die es erklärt, dass und warum unter den massenhaft erscheinenden Orgelproducten sich so Vieles als mattes, alles inneren Gemüthslebens lediges Combiniren längst verbrauchter Phrasen und Wendungen ausweist. Dazu versündigt sich an der Orgeltonkunst nur zu oft jene Kritik, der lediglich geschickte thematische Arbeit imponirt, sodass sie von ihrem mehr als antiquirten Kunststandpuncte aus wegen einigermaassen erträglicher musikalischer Routine schon Werke mit Anerkennung und Lob belegte, die besser todtgeschwiegen werden sollten. Wenn sich auch nicht in Abrede stellen lässt, dass die musikalisch-technische Routine in jedem Tonwerke von Wichtigkeit ist, so ist doch nicht zu verkennen, dass die Verarbeitung der Motive an sich, Harmonik, Melodik, Rhythmik und Formalistik, kurz, die musikalische Technik in demselben Grade erlernt werden kann, als die Führung des Pinsels und die Farbenmischung in der Malerei, und dass deshalb das absolut Künstlerische im tieferen Sinne nicht im Technischen liegen kann und letzteres daher vom strengeren Kunststandpuncte aus besonderer Würdigung kaum werth erscheint. Das eigentlich Schöpferische am Tonwerk allein ist würdig, als Object gediegenerer kritischer Beurtheilung zu gelten und besteht in der Erfindung origineller Gedanken, charakteristischer Harmonik, Melodik, Rhythmik und feinsinniger Instrumentation. Nicht nur die in breitem Rahmen auftretenden Tondichtungen, sondern auch die einfacheren Gebilde, z. B. kirchliche Präludien, müssen, falls dieselben berechtigte Existenz beanspruchen wollen, wirklich Schöpferisches enthalten. Dieses bezieht sich, was die thematische Verarbeitung der Tonsätze anlangt, nicht immer auf die absolute Neuheit der Gedanken an sich, sondern oft nur auf die charakteristische, individuell bestimmt ausgeprägte Darstellungsweise. Bekanntlich gilt auch von der Musik, was Goethe von der sprachlichen Gedankenwelt gesagt hat, dass nämlich nur alle hundert Jahre ein wirklich neuer Gedanke auftauche und man den Ursprung unzähliger, neu scheinender Gedanken in oft vor vielen Jahrzehnten in anderer Form Ausgesprochenem deutlich erkenne.

Das ideelle Ziel aller Musik ist, die Tonformen als Ausdruck eines geistigen Inhaltes erscheinen zu lassen. Dies muss auch die kirchliche

Orgeltonkunst im Auge behalten. Auch sie hat der Forderung zu genügen, dass Idee und Ton, Poesie und Musik in der innigsten Verbindung stehen. Erst in unseren Tagen ist diese Forderung wiederum mit grösserem Nachdruck ausgesprochen worden, da sie von den Koryphäen der neueren Richtung, einem Richard Wagner auf dem dramatischen, einem Franz Liszt auf dem oratorischen Gebiete in einer Weise verwirklicht worden ist, dass dadurch nicht nur der mitlebenden, sondern auch der späteren Künstlerwelt ein hohes Vorbild gegeben ist, dem in der weltlichen und kirchlichen Tonkunst mit allem Eifer nachgestrebt werden muss. Leider hat sich bisher in der kirchlichen Orgeltonkunst von dem läuternden Einfluss der neuen Meister nur erst wenig gezeigt, und doch muss sich derselbe auch auf diesem Gebiete der Tonkunst zeigen; auch in das Gotteshaus hinein muss die neugewonnene Lehre der neuen Richtung wachsen, damit sich Religion und Kunst verschmelze, inniger denn jemals. Alles seelen- und herzlose Fingerspiel muss eingestellt und so manche liebgewordene Ansicht und durch ihr Alter sanctionirte Herkömmlichkeit verabschiedet werden. Allerdings wird dies älteren Organisten schwer fallen, da die von ihnen vertretenen Kunstanschauungen zunächst eine vorurtheilsfreie Hingabe an die ihnen zu „demokratisch" dünkenden Tendenzen der neudeutschen Schule nicht zulassen. Doch wird sich auch bei ihnen eine annähernde Würdigung dieser Kunstrichtung ermöglichen lassen, da es sich auf dem neueren Kunststandpuncte zumeist darum handelt, die Aufgabe des kirchlichen Orgelspiels im Lichte der zeitgemässen Kunstentwickelung zu beleuchten, wobei denn Principien zu Tage treten, die zwar längst vorhanden, aber bisher noch nicht zur lebensvollen Realisirung gelangt sind. So sind gewiss alle Organisten über den Endzweck ihrer gottesdienstlichen Thätigkeit einig, weil sie alle die Tonkunst in die gottgeweihten Räume tragen, damit sie hier dem Ewigen diene, und wenn das unvergleichliche Tonwerk unter ihren Händen heilige Sprache redet, fühlen sie sich Alle unendlich erhoben.

Die kirchliche Orgeltonkunst stellt an ihre Jünger die Forderung sorgfältigster technischer Durchbildung, und zwar dies um so nachdrücklicher, da sich die Technik des Orgelspiels in neuerer Zeit erheblich erweitert hat; aber sie verlangt noch weit mehr vom Organisten, wenn sie eine Gemüthsanlage desselben betont, in welcher die im Worte Gottes und überhaupt in unseren Gottesdiensten angeschlagenen Saiten, die in Tönen des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung, diesem heiligen Dreiklange, erklingen, nachhaltigen Widerhall finden.

Könnte es der Organist wagen, durch den Orgelton bald zum gläubigen Gottvertrauen oder zur Danksagung, bald zu innigdemüthiger Bitte oder zu tiefernster Busse zu stimmen, wenn er von solchen Stimmungen selbst nicht ganz erfüllt wäre?

Könnte er in Tönen predigen: „Christ ist geboren" oder „auferstanden", wenn er selbst darüber keine heilige Freude empfände? Es lässt sich daher ein rechter Organist ohne tiefinnerliche Religiosität nicht denken; ebenso ist nicht wohl anzunehmen, dass er nicht beständig aus dem ewiglauteren Quell der heiligen Schrift sein inneres Leben nährte und stärkte. Ist es, beiläufig bemerkt, Zufall, oder müssen wir es als besonderen Fingerzeig Gottes über das Urwesen der Kunst betrachten, dass alle grossen Meister der Töne tiefreligiöse Naturen gewesen sind, wenn sie vielleicht auch den bestimmten kirchlichen Institutionen nicht gerade günstig gesinnt waren, oder sich über die wichtigsten menschlichen Interessen wenig ausgesprochen haben? — Doch zur Sache. Gilt für den Quell der Musik überhaupt die Poesie, so ist er für die kirchliche Orgeltonkunst sicher das Gotteswort. Dieses kann allein ihren ideellen Untergrund bilden, auf dem das begeisterte Künstlergemüth Dome in Tönen erstehen lässt, dessen Pfeiler bis in den Himmel reichen und in denen Andächtige und Empfängliche die Nähe des Herrn an ihren Herzen spüren.

Leider herrscht in unserer Zeit eine sich immer mehr ausbreitende erstarrende religiöse Kälte, welche es erklärt, dass so wenig Interesse für die wahre kirchliche Tonkunst, unter den diesen Kunstzweig Pflegenden oftmals so wenig tieferes Verständniss für die hohe Bedeutung und segensreiche Förderung desselben anzutreffen ist.

Nicht durch Concessionen an den oberflächlichen Kunstgeschmack so vieler unserer Musikfreunde und Musiker, nicht durch Aufbietung bestechender äusserer Mittel kann die kirchliche Orgeltonkunst ihre erhabene Mission erfüllen. Ebensowenig ist dazu eine Reform betreffs ihrer Stellung in unserer Kirche nöthig. Das kirchliche Orgelspiel hat sich vielmehr einzig und allein immerfort von innen zu verjüngen. Das geschieht lediglich durch die Vertiefung seines erbaulichen Inhaltes.

Ist sich der Organist dieser hohen Aufgabe stets bewusst, so kann er unmöglich, wie es sonst wohl geschehen möchte, seine Persönlichkeit bei den kirchlichen Functionen in den Vordergrund drängen. Wer meinen könnte, als Organist im Gottesdienste harmlos spielen zu können, was ohne besonderes Denken und Empfinden in die Finger läuft, durch übermässig technisch schwierige Bearbeitung des Instrumentes oder unmotivirte, an den Salon anklingende Klangspielereien bei Laien glänzen zu dürfen, kann nie ein rechter Organist genannt werden; denn dieser versteht durch sein fein durchdachtes, wohl vorbereitetes, von allen Knalleffecten, Ueberschwänglichkeiten oder Verstössen gegen die Harmonik u. s. w. freies Spiel das Interesse der gebildeteren Gemeindeglieder dergestalt auf das Spiel zu lenken, dass man darüber den Spieler förmlich vergisst. Leider kann sich der Organist aber oftmals in der Kirche nicht ungestört ergehen, da ihn, besonders wenn er sich eines weiteren Rufes erfreut, gewöhnlich Neugierige belagern und durch Zugaffen belästigen und gar noch dazu stören. Es ist

daher schon der Gebrauch unserer Vorfahren, an grösseren Orgeln Rückpositive anzubringen, nicht ganz zu verwerfen, weil durch die letzteren die Organisten den Augen der Gemeindeglieder entzogen, wohl auch sonst von denselben abgeschlossen waren und so die herrlichen Orgelwerke in all ihrem allegorisch-religiösen Figurenschmucke, wie von unsichtbarer Hand berührt, erbrausten. —

Schon oben wurde als eine Hauptforderung an den Organisten die technische Durchbildung desselben erwähnt. Man wagt es kaum, diese Forderung besonders anzuführen, und doch scheint es mir hier nothwendig, weil jeder Verstoss gegen Gewandtheit und Sicherheit im technischen Theil des kirchlichen Orgelspiels, sei er auch noch so gering, wie das mangelhaft gebundene Spiel bei einzelnen schwierigeren Passagen; oder, wenn auch noch so selten, wie ein zeitweises Fehltreten im Pedal, tausendfach störender wirkt, als z. B. ein von einem Orchesterbläser verwirkter falscher Einsatz oder schlecht angeblasener Ton.

Durchaus nicht zu unterschätzen ist ferner der Anspruch auf kirchlichen Ausdruck im Orgelspiele, der besonders zu betonen ist, da in der Kirche jeder musikalische Gemeinplatz und jede, wenn auch ganz selten sich in das Präludium oder Interludium schleichende Rosalie nichts Geringeres als Profanation ist. Der weniger phantasiereiche Organist kann solche stereotypen Phrasen allein durch reifliches Nachdenken und unausgesetztes Studium in Theorie und Praxis der Musik vermeiden lernen. Freilich ist die Zahl der in Wahrheit und mit Verleugnung jedes bequemeren Schlendrians strebenden Organisten nur zu gering; die meisten spielen Jahr aus, Jahr ein mit jener Selbstgefälligkeit und Genügsamkeit, der anstrengenderes, weil liebevolleres Versenken in die darzulegenden religiösen Objecte, gewissenhafte Vorbereitung, ein fast tägliches Skizziren von Entwürfen zu Choralbearbeitungen, Präludien, Interludien, ja selbst von einzelnen Accordfolgen, Modulationsgängen und Wendungen, sowie ein beständiges mit sich Umhertragen eigener oder geistiges Assimiliren fremder bedeutenderer Gedanken und Motive längst entbehrlich geworden ist, und die schliesslich ein so gedankenloses und oberflächliches Spiel erzeugt, dass der Spieler selbst keine rechte Ahnung der mitleiderregenden Mangelhaftigkeit seines Spieles mehr besitzt. Um nicht in so überaus traurige Monotonie im kirchlichen Orgelspiel zu gerathen, mag man sich auch daran erinnern, dass die Thätigkeit des Organisten im Gottesdienste eine öffentliche ist, also der Kritik jedes Gebildeten anheimfällt, und obwohl letztere nicht sofort an Ort und Stelle geübt wird, müsste dies auf jeden Fall den Organisten veranlassen, durch gewissenhafteste, nicht etwa nur rein äusserliche Pflichterfüllung sein Amt zu ehren.

Freilich ist hierbei nicht zu verschweigen, wie die Rücksichtnahme des Organisten dem Publicum gegenüber Ersteren verleiten könnte, mit Hintenansetzung der für wahre Kunst allein giltigen Gesichts- und Zielpuncte um die Gunst der Menge zu buhlen und da sich in Frivolitäten und Süsslichkeiten zu ergehen, wo heiliger Ernst und feierliche Würde herrschen müssen. Ein rechter Organist kann den Laien keinerlei Zugeständnisse machen, sondern hat dieselben durch sein Spiel zu veredeln und zu erheben und dabei immer zu bedenken, dass heutzutage das kirchliche Orgelspiel seine Berechtigung als solches der strengsten künstlerischen Beurtheilung gegenüber ausweisen muss. Es ist darum auch nicht mehr möglich, mit einigen Dutzend verbrauchter Musikphrasen im Gedächtniss einen beachtenswerthen Organisten repräsentiren zu können. Dazu gehört nicht nur das gründlichste, das ganze Leben hindurch dauernde Musikstudium, sondern auch die Erwerbung bedeutenderer Kenntnisse aus den für die allgemeine Bildung nothwendigsten Wissenschaften und vorzugsweise auch ein tieferes Verständniss für die poetischen Schätze des Volkes. Nur ein solcher Organist, welcher ebenso feinfühlig beanlagt, als allseitig gebildet, unablässig darnach strebt, seinen künstlerischen Gedanken- und Anschauungskreis zu erweitern, kann als ein Organist „von Gottes Gnaden" angesehen werden.

(Schluss folgt.)

Musik und musikalische Instrumente der alten Hebräer.

Von **Rob. Musiol**.

(Schluss.)

Die Schlaginstrumente konnten nur dazu dienen, den Rhythmus zu markiren, oder lediglich gar nur dazu, ein weittönendes Geräusch hervorzubringen. Bei den Hebräern waren gebräuchlich:

1) Zelzilim, Tseltslim, Tseltselim צלצלים, Vulg. cymbala. Es dürfte dieses Instrument unseren Becken (Piatti) zu vergleichen sein. Es bestand aus zwei metallenen conischen Körpern, die zusammengeschlagen wurden und von deren Klirr-Effect uns schon der den Schall nachahmende Name hinlänglich Zeugniss gibt. Identisch mit diesem ist das auch unter dem Namen Meziloth, Mezilthaim, Zilzele schama und Zilzele thruah erwähnte Instrument. Aus letzterer Bezeichnung geht hervor, dass es von zweierlei Grösse war: eine kleinere (Zilzele schama), ähnlich den Castagnetten, und eine grössere (Zilzele thruah). II. Sam. 6, 5; I. Chron. 13 (15), 8 (19); 14 (16), 4; II. Chron. 29, 25; Ps. 150, 5; Jud. 16, 2; Esra 3, 10; I. Macc. 4, 54.

2) Aduf, Toph, Tuph, תף, Vulg. tympanum. Es war dies die Handpauke, unser Tambourin, das namentlich bei den orientalischen Völkern, Ungarn und Zigeunern noch heute in beliebtem Gebrauche ist. Es bestand aus einem Holz- oder Metallreifen, in dessen eingeschlossenem Raume eine Thierhaut straff eingespannt war und in welchem sich ausser,

dem noch Ringe, Schellen oder eine Art kleiner Becken befanden, welche rasselten, sobald das Instrument, das mit der linken Hand gehalten wurde, mit der anderen Hand oder einem Klöpfel geschlagen wurde. Es soll auch derartig bestanden haben, dass über ein ausgehöhltes Holz ein Thierfell gespannt war. Es war das Instrument des weiblichen Geschlechtes, das es zur Begleitung bei seinen Tänzen gebrauchte. Josaias nennt es, weil es bei keinen Lustbarkeiten und keinem Freudenfeste fehlen durfte, „das Instrument der Wollüstlinge". — Exod. 15, 20; Hiob 21, 12; I. Richter 18, 6; Ps. 67 (68), 26; 80 (81), 3; I. Chron. 13 (15), 8, (19); Judith 3, 10; Jes. 5, 12.

3) Menaanim, Maanim, Minageghinim, Vulg. sistra. Auch über dieses Instrument sind die Meinungen getheilt. So wird es von Einem für ein geigenartiges, von einem Anderen für ein Blasinstrument gehalten. Die meisten Exegeten aber kommen darin überein, dass es ein Rasselinstrument war, ähnlich dem griechischen *σεῖστρον*, wie es auch der heilige Hieronymus erklärt. Es bestand entweder aus einem oder mehreren metallenen und mit einem Handgriff versehenen Stäben, an denen lose Ringe hingen, die sich beim Schütteln leicht bewegten und ein Geklingel, Gerassel, überhaupt ein grelles Geräusch verursachten, — oder aus einem viereckigen Schallkasten, über dem eine starke Darm- oder auch Metallsaite befestigt war, an dem Metallkugeln aufgereiht waren. Es war ebenfalls bei allen Festen, sowohl gottesdienstlichen als patriotischen, gern angewendet. II. Sam. 6, 5.

In einzelnen Psalmen-Ueberschriften kommen Benennungen vor, über deren Bedeutung die Uebersetzer und Erklärer durchaus nicht einig sind. Zu einer endgiltigen Feststellung der Ausdrücke: Nechiloth (Ps. 5, vgl. auch oben), Gittith (Kelter) (Ps. 8 und 80 (81) und 83 (84) soll nach Einigen ein der Weinkelter ähnliches Instrument bezeichnen, wovon es den Namen haben sollte; nach Anderen soll es die Gesangweise der Gittither, der Einwohner von Gath sein. Auch ist man der Meinung, dass dadurch ein altes bekanntes Gedicht angedeutet worden sei, nach dessen bekannter Melodie die damit bezeichneten Psalmen gesungen wurden); Muth-Laben (Ps. 9; auch dieser Ausdruck wird vielfach theils für ein Instrument, das auch identisch mit einem, das Alamoth geheissen haben soll, gehalten wird, theils für eine alte bekannte Melodie erklärt, nach welcher der damit überschriebene Psalm gesungen wurde); Schoschanim (Ps. 45 (45)); Alamoth (Ps. 45 (46) und I. Chron. 15 (16), 20; vgl. weiter unten); Machalath (Ps. 52 (53) und 87 (88); vgl. weiter oben); Jonat Elem Rechokim (Ps. 55 (56)); Schuschan-Eduth (Ps. 59 (60)); Schigjonoth (Habakuk 3) dürfte wohl eine vollständig gründliche musikalische und rhetorisch-grammatikalische Untersuchung der Psalmen nothwendig sein.

In I. Chron. 15 (16), 20 kommt auch noch der Ausdruck al Scheminith (al Hascheminith) vor. Dieser und Alamoth wurden, wie auch die anderen, vielfach für Instrumente gehalten, über deren Beschaffenheit und Bedeutung man aber Nichts weiter, als eben die Namen und nur Meinungen aufzubringen im Stande war. Bei Alamoth und Scheminith wird diese Ansicht aber durch die Vorsilbe „al" (vgl I. Chron. 15 (16), 20 und 21: „Sacharja u. s. w. mit Nebel al Alamoth; Mathithja u. s. w. mit Cithern al Scheminith"), die soviel als „Regel", „auf Art und Weise" bedeutet, unmaassgeblich, nicht stichhaltig gemacht, und da Alamoth „die Jungfrau" und Scheminith „der Achte" bedeutet, so dürfte doch wohl die Deutung die richtigere und ungezwungenere sein, nach welcher Alamoth die hochklingende, analog der Lage der Frauenstimme, und Scheminith die Begleitung in der achten Stimme, der tieferen Octave sei, analog dem Männerstimmen-Register. Saalschütz spricht sich (Gesch. u. Würd. d. M. d. a. H. p. 20, Anmerk. 15) dahin aus: „Man hat mitunter behauptet, עלמות sei eine weibliche hohe Stimme, also Discant, entsprechend der „Jungfern-Weiss" der Minnesänger. Wäre diese Erklärung richtig, so würde Nebel al Alamoth eine Harfe in hoher Stimmung andeuten, oder auch eine für Frauenzimmer eingerichtete kleinere und leichtere." Scheminith ist nach ihm am wahrscheinlichsten eine achtsaitige Cither, von deren Vorhandensein jedoch wieder Flavius Josephus Nichts weiss. Um so mehr hat aber die oben erwähnte Meinung für sich, als ja die Musik der Alten, z. B. der Griechen, zumeist nur aus Melodie bestand, die in der tieferen Octave begleitet und unterstützt wurde, wenn auch damit nicht gesagt sein soll, dass sie nicht auch eine Harmonik in der Musik besessen haben sollten. (Vgl. Dr. O. Paul: Die absolute Harmonik der Griechen.)

Schliesslich wollen wir noch eines Instrumentes gedenken, das in den heiligen Schriften zwar nie genannt wird, sonst aber in den thalmudischen Tractaten und überhaupt noch eine Rolle spielt und zu mancherlei Vermuthungen Anlass gegeben. Es ist dies die sogenannte Magrepha, Migrepha, מגרפה, die Orgel der Hebräer. Während Saalschütz die Berichte darüber im thalmudischen Tractat Erachin für unzweideutig hält und sich über die Magrepha ziemlich weitläufig auslässt, wollen Andere, z. B. Ambros, in diesen Berichten nur die frank und frei schaltende Phantasie der Thalmudisten erkennen und dem von diesen beschriebenen Instrumente die Analogie mit einer Orgel absprechen; so erklärt sie Pfeiffer für eine Pauke.

Diese Verwirrung scheint aber, wie Saalschütz annimmt, dem wir hier folgen, von dem Ausdruck Magrepha herzurühren, der auch eine Kohlenschaufel bezeichnet. „Mochte nun die Gleichheit des Namens von verschiedenartigen, nicht mit Gewissheit auszumittelnden Bedeutungen des Stammwortes herrühren, oder von einer wirklichen Aehnlichkeit in der äusseren Gestalt, genug, man hat von jeher vollkommen richtig

nach den ältesten jüdischen Commentaren jener Stellen (im Buche Erachin und im Tractat Thamid) hier zwei ganz verschiedene Instrumente erkannt." (Saalschütz, a. a. O., p. 135.)

Nach dem Buche Erachin befand sich eine Magrepha im Tempel, die zehn Vertiefungen hatte, von denen jede wieder zehn verschiedene Klänge hervorbrachte, sodass im Ganzen hundert verschiedene Klänge darauf hervorgebracht werden konnten. Ferner soll das Instrument eine Elle — 0,66 Meter — gemessen haben, wahrscheinlich in die Tiefe, wie es auch ebenso hoch war. Bei diesem Instrumente, das, wenn es überhaupt existirte, eine Windorgel gewesen sein muss, weil in den thalmudischen Schriften durchaus das Vorhandensein einer Wasserorgel, Hydraulis, negirt wird (Saalschütz a. a. O., p. 138 ff.), soll auch eine Claviatur vorhanden gewesen sein, die durch einen Ausdruck angedeutet wird, „der sonst Griff, Handhabe heisst, hier aber vielleicht (!) eine Einrichtung zum Greifen der Töne, eine hervorragende Claviatur bezeichnen könnte." Auch der heilige Hieronymus beschreibt sie in seinem Briefe an Dardanus. Er hebt besonders hervor, dass ihre Töne bedeutend stärker als die der anderen Instrumente seien, sodass man sie bis auf den Oelberg gehört habe. Die Blasebälge seien aus — Elephantenhaut.

Es wird aber auch von der Magrepha, welche Kohlenschaufel bedeutet, ausgesagt, dass zu einer bestimmten Zeit ein Levit dieselbe genommen und sie an einem Orte zwischen dem Altar und der Halle niedergeworfen habe, dass man das Geräusch weit umher in Jerusalem gehört habe, und es passt auch, ohne zu grosse Unwahrscheinlichkeit und Gewaltsamkeiten der Ideen-Associationen auf sie ziemlich genau die Beschreibung der hebräischen Orgel. Jedoch genug! Mag dem nun sein, wie ihm wolle, und überlassen wir mit Saalschütz Kennern die Berichtigung und Lösung dieser noch offenen Frage. Sie haben überhaupt in der Feststellung der Geschichte der Musik und der Beschaffenheit der Instrumente bei den alten Hebräern noch ein weites Feld zu den schönsten Forschungen und hoffentlich auch, später oder eher, zu ebensolchen Ergebnissen.

Kritik.

J. B. Benz. Dreistimmige Messe für Alt, Tenor, Bass mit obligater Orgelbegleitung, Op. 17. Speyer, Kleeberger.

J. P. Gotthard. Messe (in F) für Soli, Chor und grosses Orchester, Op. 66. Wien, J. P. Gotthard.

E. Fr. Richter. Drei Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Op. 40. No. 1. Wie lieblich sind auf den Bergen.
„ 2. Siehe, um Trost war mir sehr bange.
„ 3. Herr, es sind Heiden in dein Erbe.
Leipzig, Siegel.

Die Messe von Benz nimmt den streng kirchlich-confessionellen Standpunct ein; sie ist in erster Linie katholische Ritualmusik, und diese Tendenz drängt den allgemein-künstlerischen, musikalischen Charakter in den Hintergrund. Der vorwaltende Stil ist der homophone der sog. Choralmessen; polyphone Ansätze treten nur ganz vorübergehend auf, meist bei bemerkenswerthen Textabschnitten, und beschränken sich auf den Folgeeintritt kleiner Motive in den verschiedenen Stimmen; eine thematische Arbeit in dem Sinne, dass ein oder mehrere Hauptgedanken in polyphoner Verarbeitung das Gefüge eines ganzen Satzes bildeten, findet sich nicht und konnte auch nach der ganzen Anlage des Werkes als Theil der gottesdienstlichen Handlung nicht wohl beabsichtigt sein. Diese Anlage schliesst die rein musikalische Entwickelung aus; die einzelnen, den bekannten Abschnitten des Messtextes entsprechenden Sätze bestehen aus einer Reihe aneinandergehängter, meist kurzer Satztheilchen, in denen nach den wechselnden Textworten auch meistens verschiedene Motive auftreten, und welche durch Ganz- oder Halbschlüsse ziemlich regelmässig auch äusserlich von einander getrennt sind. Macht sich schon hierin das Princip einer mehr äusserlichen Aneinandersetzung der Theile zum Ganzen geltend, im Gegensatze zu der organischen Entfaltung des melodisch-harmonischen Keimes zum Ganzen, so tritt dies noch mehr in der inneren Beziehung des harmonischen Gefüges im engeren Sinne hervor, welches, an die ältere Weise des italienischen Kirchenstils sich anlehnend, sich fast ausschliesslich aus dem Gebrauch der Dreiklänge — und Umkehrungen — und der Vorhalte zu den einzelnen Bestandtheilen derselben erbaut. Eine solche festgesetzte Dreiklangsfolge hat, wenn sie nicht in einer charakteristisch-ausdrucksvollen Melodie ihr bestimmtes Princip findet, unvermeidlich etwas Willkürliches an sich; wenigstens ist sie nicht im Stande, die Empfindung von der Nothwendigkeit dieser Folge, von der inneren Triebkraft des musikalischen Satzes, welche so und nicht anders denselben gestalten musste, zu erwecken. Wenn zwar einerseits diese — so zu sagen reine, durch keine Dünste der verwickelteren harmonischen Combinationen verdichtete Athmosphäre der Dreiklangsfolgen dem Tonsatze den Charakter der Würde und des Ernstes verleiht, so ist damit doch auf der anderen Seite auch ein fast gänzliches Verwischen aller charakteristischen Unterschiede der einzelnen Sätze unter einander verknüpft, was auf die Dauer nothwendig Monotonie und ein Nachlassen des Interesses hervorrufen muss. Wir bemerken hier nochmals, dass wir dies nur von rein musikalisch-künstlerischem Standpunct aus geltend machen; der gottesdienstlichen Tendenz mag damit immerhin gedient sein. Bezugnehmend auf die einzelnen Sätze, wollen wir noch anführen, dass das „Benedictus" und das „Agnus Dei" (beide in ihrem ersten Theil) etwas aus dem allgemeinen Rahmen des Werkes herauszutreten scheinen durch einen hervorstechenderen melodischen Zug, in welchem sich eine mehr subjective Empfindungsweise geltend macht. Wenn diese Theile auch unserem individuellen Geschmacke näher treten mögen, so können wir doch

nicht umhin, darin eine Abweichung von dem übrigens mit folgerechter Strenge festgehaltenen allgemeinen Charakter des Werkes zu bemerken. —

Ein Werk von ganz entgegengesetztem Charakter ist die Messe von Gotthard. Hier spricht sich das Individuum aus, welches, unbekümmert um die allgemein bindende Kraft der kirchlichen Satzung, die in dem Messtexte ausgesprochene Glaubenslehre mit dem Urvermögen seiner Anlage und Entwickelung auffasst; hier waltet die subjective Empfindungsweise vor, und damit betreten wir auch wieder das Gebiet des rein künstlerisch-musikalischen Schaffens. Die individuelle Anschauungs- und Empfindungsweise in persönlicher Beziehung zum höchsten Wesen: das ist der Standpunct der Haydn'schen und Mozart'schen Kirchenmusik, und das ist auch der Standpunct, den der moderne Liszt in seinen mannichfachen geistlichen Compositionen mit der ihm eigenen inneren Vertiefung einnimmt. Wenn wir gerade hier Liszt nennen, dem wir auf diesem Gebiete eine grössere Bedeutung beilegen möchten, als auf demjenigen seiner reinen Instrumentalwerke, so geschieht dies, um damit unsere Ansicht zu belegen, dass auch die moderne Anschauungs- und Empfindungsweise sehr wohl berechtigt und befähigt ist, sich vermöge der von dem modernen künstlerischen Bewusstsein aufgestellten und noch aufzustellenden neuen Formen in kirchlich angemessener Weise musikalisch auszusprechen. Auf eine nähere Auseinandersetzung und Begründung dieser Ansicht müssen wir hier verzichten. Was nun die Messe von Gotthard betrifft, so ist dieselbe als ein Werk zu bezeichnen, das — ohne hervorstechende Eigenart — im Allgemeinen ein ernstes Streben und die künstlerische Beherrschung der zweckentsprechenden Mittel bekundet. Nur mit dem ersten Satz des „Credo" (F dur, Allegro vivace, $^6/_8$, S. 36 der Partitur bis zum „Incarnatus"), welcher zum Schluss wiederkehrt („et in spiritum sanctum") können wir uns nicht einverstanden erklären. Das ist mehr als die innere Heiterkeit eines glaubensfreudigen Gemüthes, das ist die mit Kraft nach bethätigender Veräusserlichung strebende Stimmung geselliger Erregtheit: hier liegt der Accent ausschliesslich auf der nach aussen gerichteten Freude, während das gläubige Gemüth sich in sich und an sich selbst erfreut. Auch in dem „Benedictus", dessen melodischen Zug wir hier besonders hervorheben wollen, begegnen wir mehrfachen einzelnen Zügen von Ueberschwänglichkeit, die wir dem Charakter des Ganzen entsprechend gemässigter wünschten. Mit Ausnahme einer Fuge am Schlusse des „Gloria" („cum sancto spiritu in gloria Dei patris", S. 27) ist das ganze Werk im homophonen Stil gehalten. Die Bezeichnung auf dem Titelblatte: „für grosses Orchester" ist wohl nicht ganz richtig, insofern nur zwei Hörner und Trompeten ausser dem üblichen Blaschor verwendet sind, während man allgemein zum „grossen Orchester" mindestens die drei Posaunen, gewöhnlich aber auch vier Hörner rechnet. —

War bei dem eben besprochenen Werke in dem zu Grunde liegenden Messtexte der Subjectivität noch einigermaassen eine formelle Beschränkung auferlegt, so fällt bei den Motetten von Richter auch die letzte Rücksicht auf die objective Allgemeingiltigkeit einer Kirchensatzung weg; die freie Wahl des Wortes, welches nicht mehr durch eine dogmatische Formel gebunden erscheint, hat auch die ganz freie Gestaltung der musikalischen Form zur Folge. Der Nachfolger Hauptmann's in dem altehrwürdigen Cantorat der Thomasschule in Leipzig, ist Richter auch als Componist der Gesinnungsgenosse dieses seines Vorgängers. Diese formelle Vollendung in der Anlage des ganzen Satzes, wie in den Einzelnheiten der Stimmführung, der Melodienbildung, der Modulationsordnung verleiht den Werken Richter's eine unleugbare künstlerische Bedeutung auch da, wo der der Tiefe der Innerlichkeit zustrebende Geist sich nicht ganz befriedigt fühlen sollte. No. 1. „Wie lieblich sind auf den Bergen" ist besonders durch den sanften Charakter des melodischen Zuges entsprechend, während in No. 3 „Herr, es sind Heiden in dein Erbe" der Gegenstand des anfangenden „Con fuoco" zu dem folgenden „Un poco lento" mit dem gegen ein Soloquartett psalmodirenden Chor von guter Wirkung ist. Die beste Empfehlung des Werkes ist der bekannte Name des Componisten. **A. Maczewski.**

Dr. Adolph Lorenz. Grosse Sonate (in B) für das Pianoforte, Op. 10. Berlin, W. Müller.
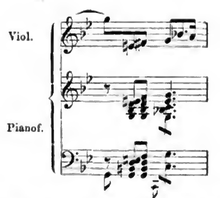
In der gewöhnlichen Form der Sonate entrollt sich in dem vorliegenden Werk vor uns ein gründliches musikalisch-technisches Können in Verbindung mit einer zwar nicht ungewöhnlichen, aber immerhin beachtenswerthen Erfindungsgabe; in beiden Beziehungen ist ein Anlehnen an Schumann erkennbar, ohne dass damit die Arbeit in die Kategorie der blossen Nachahmungen gewiesen werden soll. Der erste Satz (B dur, $^6/_8$, Lebhaft, mit Energie) hat einen kräftig andringenden Zug, der in dem vorwiegenden Rhythmus im Besonderen charakterisirt erscheint. In der Entwickelung dieses Satzes erscheint das dem ersten Hauptgedanken zur Seite oder vielmehr entgegenstehende Motiv der Bewegung (S. 3, System 3 ff.) nicht recht organisch eingefügt; das Auftreten desselben an dieser Stelle schwächt seine Bedeutung bei dem zweiten Eintritt als Gegensatz gegen das zweite, ebenfalls wesentlich rhythmisch bedeutungsvolle Thema (S. 4, System 5, Takt 4 ff.) sehr ab, und doch ist es gerade hier, an dieser zweiten Stelle, erst an seinem rechten Platze; in einer ähnlichen, organisch allzulockeren Verbindung zeigt sich dasselbe Motiv auch in dem Durchführungssatz (S. 6, System 3, Takt 4 ff.); es kommt und geht, ohne eigentlich in die musikalische Entwickelung einzugreifen. Der Schluss des Satzes ist wohl gar zu plötzlich und zu wenig vorbereitet. Höher als diesen Satz stellen wir den zweiten (Es dur, $^2/_4$, Mässig langsam), der sich sowohl in thematischer Beziehung, wie in Hinsicht auf den Stimmungsgehalt sehr

einheitlich aufbaut. Dagegen fällt der letzte, rondomässig gehaltene Satz (B dur, $^3/_8$, Ziemlich lebhaft) etwas ab. Das erste tanzartige Motiv ist recht anmuthig, weiterhin aber macht sich ein etwas leeres Tonspiel breit, das in der Mitte ganz in etudenmässige Passagen übergeht; die Zusammenziehung des $^3/_8$-Taktes in einen $^2/_8$-Takt am Schlusse bringt noch zuletzt eine wirkungsvolle Steigerung hervor und schliesst das Werk mit dem befriedigenden Eindruck eines bis zuletzt zusammengefassten Strebens ab.

A. Maczewski.

Max Erdmannsdörfer. Albumblätter für Pianoforte und Violine, Op. 10. Berlin, Bote & Bock.

In diesen Charakterstücken tritt besonders das Streben hervor, eine ausdrucksvolle Melodie (in der Violine) ihren selbständigen Weg gehen zu lassen, unbeirrt durch die in der Clavierpartie dazu-, oder — um gleich genauer zu charakterisiren — dagegentretenden Stimmfactoren; diese halten sich von jener, welche den allgemeinen Stimmungsgehalt der Stücke angibt und wenn auch nicht gerade bedeutend, so doch ausdrucksvoll und dankbar ist, meistens fern und bilden einen aus eigenen Motiven aufgebauten und in sich selbständig abgeschlossenen Begleitungsapparat, welcher vielfach so reich ausgestattet ist, dass dadurch der allgemeine Charakter der Tonstücke hie und da beeinträchtigt erscheint. Die Clavierpartie ist im Allgemeinen etwas überladen durch melodische wie harmonische Vorhalte, Anticipationen u. s. w., welche häufig in mehreren Stimmen zugleich und unbekümmert um einander auftreten. Es hat den Anschein, als ob der Componist bestrebt gewesen sei, nur recht viele Töne in die einzelnen Accordgestaltungen hineinzustopfen: abgesehen von der accordischen Fülle durch Verdoppelungen der Accordelemente, treffen wir meistens auf den gleichzeitigen Eintritt eines Vorhaltes und dessen Auflösung; selbst in Fällen der Octavverdoppelung einer Stimme tritt die Auflösung eines Vorhaltes in einer solchen doppelten Stimme nicht gleichzeitig ein, ein Fall, wo der Grund selbständiger Stimmführung nicht mehr gelten kann. Ebenso liebt der Verfasser, leitereigene Töne mit ihren chromatischen Alterationen sowohl in harmonischer Verbindung als auch in der Form melodischer Durchgangs- und Füllmomente zu bringen, und wenn die discordante Wirkung solcher Combinationen auch hie und da durch den Umstand der Klangverschiedenheit der Violine und des Claviers gemildert wird, so liegt andererseits wieder eine Verschärfung in dem Umstande, dass diese einander ausschliessenden Töne in unmittelbarster Nähe neben einander zu liegen kommen. Stellen wie z. B. S. 4, Takt 6 ff. im ersten Heft, sind zwar an sich richtig, aber in der Wirkung zweideutig; andere dagegen, wie z. B. die folgende (S. 19, Takt 16 ebendaselbst) halten



wir einfach für falsch. Dass hier nicht ein Druckfehler vorliegt, was bei der sonstigen Incorrectheit des Stiches sich wohl annehmen liesse, geht daraus hervor, dass dieselbe Stelle ganz gleichlautend wiederkehrt (S. 22, Takt 16).

Diese quantitative wie qualitative Tonhäufung, ja Ueberladung drückt häufig auf die melodieführende Violinstimme und verbreitet über das Ganze eine dicke Athmosphäre der Schwüle, in welcher das ästhetischfreie Aufathmen einigermaassen erschwert ist; wir lieben aber auch in der Kunst einen reinen, frischen Luftzug, der den Aether in Bewegung setzt. In denjenigen Stücken, welche nicht von dem Gewicht dieser Aufhäufung harmonischer wie blos klangräumlich füllender Tonelemente gedrückt werden, macht sich die Freiheit der stimmlichen Bewegung vortheilhaft bemerkbar; wir führen hier an No. 2, (Heft I): „Leichter Sinn", theilweise No. 4, „Walzer" und No. 9 (Heft II) „Mailiedchen"; No. 10 „Beglückte Liebe" ist weniger durch eine schwunghafte Melodie, als durch die stürmende Tonbewegung im Allgemeinen charakterisirt. Takt 7 und 8 (S. 17) sind wir geneigt, das — freilich ausdrücklich bezeichnete a auf dem vierten Sechszehntel des ersten Viertels in der Clavierpartie wegen der ungemein harten und durchaus unnöthigen Collision mit dem as der Violine für einen Druckfehler zu halten, weil bei der Wiederholung derselben Stelle (S. 20, T. 12, 13) dieses auffallende ♮ fehlt. Leider ist der Stich überhaupt nicht sorgfältig; es wimmelt von Druckfehlern, die um so bedenklicher sind, als die hier geschilderte Complicirtheit des harmonischen Satzes die Auffindung und Verbesserung derselben nicht immer leicht macht.

A. Maczewski.

Biographisches.

Julius Stockhausen.

(Mit Portrait.)

Julius Stockhausen, dessen Portrait unser Blatt heute den Lesern bietet, wurde im Jahre 1826 zu Paris geboren, wo seine Eltern jener Zeit ihr Domicil aufgeschlagen hatten. Vater und Mutter standen beide durch Neigung und Beruf zu der Tonkunst in engeren Beziehungen. Vom Vater, der als Harfenvirtuos vieler

Herren Länder concertirend durchzogen hat, sind verschiedene Arbeiten, Sonaten, Phantasien u. s. w. für Harfe im Drucke erschienen, die Mutter genoss als Sängerin ihrer hübschen Stimme und des guten, geschmackvollen Vortrages halber einen weiten Ruf. So schloss auch der junge Stockhausen bereits in frühester Jugend mit der Musik einen Freundschaftsbund, der für die Entwickelung des jetzt weltbekannten Sängers vom fruchtbarsten Segen geworden ist. Es gibt nur wenig Sänger, welche so gründlich musikalisch durchgebildet sind, wie Stockhausen, der nicht nur Alles, womit die Theorie eine feinere Erkenntniss und das Verständniss für musikalische Kunstwerke unterstützt, sich in den eifrigen Studienjahren seiner Jugend zu eigen gemacht hat, sondern sich auch praktisch als fertiger Partiturspieler und einsichtsvoller Dirigent bewährt hat. Seinen Unterricht genoss St. im Pariser Conservatorium. Obwohl eigentlich und hauptsächlich nur für den Besuch der Gesangs- und Declamationsclasse eingeschrieben, benutzte St. doch von vornherein die gute Gelegenheit, seiner Liebe zur Orchestermusik treffliche Befriedigung zu gewähren, indem er die Proben zu den Conservatoriumsconcerten regelmässig besuchte. In diesen Repetitionen machte er im Stillen förmliche Studien für Orchesterleitung, und da er gleichzeitig mit Nagiller, einem Schüler Sechter's, Harmonie- und Compositionslehre studirte — er brachte es auch bis zu gelungenen Versuchen im Quartettschreiben — und Habeneck, der durch seine Verdienste für das Verständniss Beethoven'scher Compositionen in Frankreich hochverdiente Leiter jener Concerte, seine Anlage zum Dirigiren bemerkte, so erhielt er durch diesen den ehrenvollen und für seine musikalische Ausbildung höchst förderlichen Auftrag, die Quartettproben bei den dramatischen Uebungen der Conservatoriumszöglinge, z. B. zum „Orpheus" von Gluck, zum „Fidelio" von Beethoven u. s. w. zu leiten. Später, als sich mit der weiteren Entwickelung der Stimme der entschiedene Beruf zum Sänger nicht mehr verkennen liess, begab er sich nach London zu Manuel Garcia, dessen rationelle Anweisungen der eigene Fleiss des Sängers trefflich benutzte, um die herrlichen Keime der Natur zu den schönen Blüthen zu ziehen, denen in dem Garten, in welchem die sammelnde Hand musikalischer Geschichte das Beste aus der vorübereilenden Fluth mannichfaltigster Erscheinungen verewigt, für alle Zeiten ein ehrender Platz gesichert sein wird.

Sein erstes Debut vor der Oeffentlichkeit machte St. im Jahre 1848 mit günstigem Erfolg am Italienischen Theater zu London. Seit jener Zeit hat er an verschiedenen Orten (Mannheim, Paris) zu wiederholten Malen die Bühne wieder betreten. Nie ohne Glück und die Anerkennung, die sich ein Sänger von der Anlage und Bildung Stockhausen's auch auf einem seiner Individualität fremderen Terrain erwerben muss. Das eigentlichere Feld aber seiner Wirksamkeit wurde und blieb der Concertsaal, den er in der Schweiz, in Italien, Frankreich, England, besonders aber in Deutschland mit den Spenden seiner Sangeskraft schmückte und erfreute. Namentlich waren es in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre die Rheinischen Musikfeste, bei deren Oratorienaufführungen Stockhausen als Träger der Hauptpartien sich die Liebe und Verehrung der Musikfreunde in den weitesten Kreisen erwarb, Ehre und Ruhm seines jetzt allgemein gefeierten Namens zuerst gründete. Bei den vier Aufführungen der Schumann'schen „Faust"-Musik, welche die Concertinstitute zu Cöln, Elberfeld, Leipzig und Hannover nach einander veranstalteten, war Julius Stockhausen nicht nur der Sänger des Faust, sondern auch grossentheils das anregende und belebende Princip der Aufführung. Mit welchem Verständniss er gerade in dieser Partie die zwiefache Poesie der Sprache und der Musik zu einer Gesammterscheinung bringt, bleibt Allen unvergesslich, die ihn gehört. Das feine geistige Durchdringen der Form, in welcher der Componist die poetische Idee dargestellt, die Herrschaft über den Ausdruck, der, Dank der vollendeten technischen Gesangsbildung Stockhausen's, so zur Erscheinung gelangt, wie er intendirt ist, ohne dass das Geringste den hell oder mild leuchtenden Glanz trübt, den die herzliche Empfindungswärme des Sängers über das Ganze strahlen lässt, haben auch Stockhausen zu dem Liedersänger gemacht, dessen Namen in Aller Herzen dankbar bewahrt wird. Es ist eine allgemeine Thatsache, dass man die Schubert'schen Lieder kaum nennen kann, ohne an Stockhausen zu denken, mit dessen Vortrag ihr eigenstes Leben in den letzten Decennien wie verwachsen erscheint.

Dennoch trotz aller Triumphe, die Stockhausen als Sieger feierte, fühlte er fortwährend den Drang, in der Tonkunst mehr zu wirken, als durch Virtuosenleistung, und aus den Werken der grossen Meister mehr als die Sangesmelodie ins Leben zu rufen. Deshalb suchte er, in der Zeit, wo er die Heimath seiner Eltern, Colmar, zum Wohnsitz genommen, die musikalischen Zustände im Elsass durch Gesang- und Instrumentalvereine zu verbessern. Bei der durch die dortigen Verhältnisse theilweisen Erfolglosigkeit dieser Bestrebungen ergriff Stockhausen die ihm in Hamburg dargebotene Gelegenheit (1862), die Direction der dortigen Philharmonischen Concerte zu übernehmen, die er auch bis zum Jahre 1867 mit Eifer und Glück geleitet hat. Im Jahre 1869 folgte er einem Ruf als kgl. württembergischer Kammersänger nach Stuttgart, welche Stellung er jedoch im Herbst 1870, einem einträglichen Concertengagement nach London zu Liebe, wieder aufgab.

Feuilleton.

Der „Freischütz" in Frankreich.

Einem längeren Artikel der „Nordd. Allg. Ztg.", welcher gelegentlich des fünfzigjährigen „Freischütz"-Jubiläums erschien, entnehmen wir im Anschluss an das von uns kürzlich aus Jähns' Werk Mitgetheilte das in vorerwähnter Zeitung auszugsweise gebrachte Urtheil eines französischen Kritikers, des Hrn. F. de Lagenevais über den „Freischütz", welches gelegentlich einer Aufführung dieser Oper auf dem Théâtre lyrique im Juni vorigen Jahres abgegeben wurde. Hr. de Lagenevais sagt: „Der „Freischütz" hat in Frankreich nie häufige Aufführungen erlebt. Seit dreissig Jahren reist er von dem Lyrischen Theater zur Oper und zurück, aber er setzt sich nicht fest. Auch jetzt wird seine Erscheinung nur von sehr kurzer Dauer sein. Man kann wohl den „Don Juan" überall geben, der „Freischütz" aber ist schon durch seine Dichtung ganz ausschliesslich germanisch, sodass er nur locales Interesse erweckt und einer allgemeinen Naturalisation widerstrebt. Unmöglich, ihn bei uns zu acclimatisiren. Was man auch anstellen möge, er bleibt deutsch, finsterdeutsch, wild und fremdartig für das Gefühl der schönen Länder, wo die „Weisse Dame" und „Fra Diavolo" im Flor sind. Wenn es diesem erhabenen und trüb schauenden Werke früher gelang, in näheren Verkehr mit dem französischen Publicum zu treten, so geschah es, weil es einen Meister fand, der es unsanft anfasste und misshandelte, um es dem französischen Geschmacke anzupassen (Berlioz[?]). Jetzt spotten wir über derlei Verarbeitungen und betrachten sie als Schimpfirung eines Kunstwerkes — aber nöthig waren sie für unser Publicum dennoch. Man ist wohl unwillig, aber man ergötzt sich, und das ist besser als gähnend bewundern. Ein Land möge den eigenen Sitten treu bleiben und dem eigenen Geschmacke! Vergebens wird man sich dem Originale wieder nähern, um dem Volke den „Freischütz" zu geben, es wird doch stets nur seinen national verarbeiteten „Robin des Bois" kennen. . . . .



Julius Stockhausen.

Was ist dieser „Freischütz" eigentlich? Eine einfache Waldgeschichte, in Musik gesetzt von einem Manne mit grossem

Talent und grosser Ehrlichkeit, eine Sammlung von nationalen Melodien, wunderbar benutzt, eine dieser düsteren Erzählungen, die ihren Schrecken nur von der Enge des Ortes empfangen, wo man sie ganz leise in die Ohren flüstert. Es ist daher albern, die Oper zu insceniren, als ob es sich um ein grosses Werk von Meyerbeer handle. Wer würde ihr in Deutschland je eine historische Färbung geben? Die Jäger Max, Kaspar, Kuno sind noch heute im Dienste des Herzogs (!) von Sachsen-Weimar oder des Prinzen von Reuss. Agathe singt ihre Hymne an den Mond noch heute, während ihr schöner Max unter geheimnissvollen Gebräuchen Kugeln giesst und mit einem eingebildeten Samiel einen Vertrag schliesst, um sicher eine Taube zu treffen, die der gewöhnlichste Schütze keinen Tag verfehlt. O du heilige Einfalt! Der „Freischütz“ ist deutsches Waldleben, nach der Natur gezeichnet; aber in der Grossen Oper verschwindet alles Naive und Sagenhafte.

Ohne den gesprochenen Dialog gibt es keinen „Freischütz“. Man wird mir kein Werk anführen können, in dem Ton und Wort sich enger verbinden; hier ist durchaus das Melodrama ersten Ranges. Wie wundersam wirkt in der Kugelscene die Musik mit den eingestreuten Worten! Stellt man das alles in der Oper aber mit dem Gepränge dar, wie die Scene der auferstehenden Nonnen in „Robert der Teufel“, so verliert es ganz seinen Charakter, nämlich den des Familienhaften, verbunden mit düsterer Originalität.

Ein einfacheres Sujet lässt sich nicht denken. Zwei naive Herzen lieben sich im stillen Walde und kämpfen gegen die unterirdischen Mächte; es ist eine Art Waldoratorium, das nur ein Deutscher verstehen kann. Da sind keine grossen Leidenschaften, die sich entwickeln, wie in „Don Juan“, „Hugenotten“, „Tell“, sondern nur eine Reihenfolge von allerdings fesselnden Bildern. Die Personen Weber's gleichen sich sämmtlich. Agathe, Euryanthe, Rezia: überall beschauliche Passivität, Träumerei und sentimentaler Mysticismus. Dieselben Arien, in Schatten und Licht getaucht mit dem jubelnden Schluss; dieselben Gebete zum Sternenhimmel, ein wenig jammernd freilich und einförmig. Alle drei sind blond, haben Vergissmeinnichtaugen neben Herzen wie das der Recha und sind nie zufrieden, bis der Mond am Himmel glänzt, um ihre Klagen anhören zu können.

Auch die Männer sind bei Weber gleich; sie handeln nicht, haben aber verschiedene Prüfungen zu bestehen und wissen durch ihre elegische Stimmung sich allgemeine Theilnahme zu erwerben. . . . .

Man hatte bei der jetzigen Wiederaufnahme der Oper die erdrückende Menge des Dialogs (Berlioz nämlich hatte den Dialog zu Recitativen verarbeitet) durch kräftige Striche gekürzt, dennoch bleibt noch zuviel. Die Ausführung der „Aufforderung zum Tanz“ (auch von Berlioz instrumentirt) in der Oper muss ich verurtheilen. Der Tanz, welchen dieses Musikstück begleitet, gehört gar nicht dahin. Diese Salonpantomimen der Tänzerin, welche allerdings der aristokratischen Walzermusik entsprechen, bilden mit dem unmittelbar darauffolgenden Jägerchor einen argen Contrast. . . . .

Die Ausführung des „Freischütz“ auf dem Pariser Lyrischen Theater war nicht mehr als eine gute Provinzialvorstellung. In Deutschland hält man besonders viel auf die Chöre, darum findet man in den kleinsten Städten vortreffliche „Freischütz“-Vorstellungen, denn die Chöre sind dort im Volke lebendig. Die munteren Gruppen von Burschen und Mädchen, welche an Sommerabenden vor ihren Thüren singen, sie brauchen nicht einmal das Costume zu ändern, um Max, Agathe, Aennchen und Kaspar zu sein. Wie schade, dass unsere Künstler nicht die geringste Kenntniss von den Geheimnissen jenes Landes haben. Sie singen diese Musik ohne Geschmack und ohne Ausdruck, und dafür gibt es allerdings eine Entschuldigung: Der Franzose versteht diese Musik nicht!“

Tagesgeschichte.

Correspondenzen.

Leipzig, 12. Aug. Dem Gastspiele des Hrn. Nachbaur, über welches diese Blätter seiner Zeit berichtet haben, folgte das des Hrn. Lederer — oder wie er sich lieber nennen hört: José Ledèrer — so ziemlich auf dem Fusse. In der Bühnenwelt gilt mit einigen Modificationen das Sprichwort: „Wer zuletzt lacht, lacht am besten“, erst recht, und so konnte es gar nicht fehlen, dass über den neuen Triumphen des Nachfolgers die Erinnerungen an Hrn. Nachbaur gar bald verwischt wurden. Die Direction unseres Stadttheaters, welche, wenigstens während der jüngst verflossenen Wochen, mit der Darbietung von piquanten Reizmitteln — weiter waren ja diese Gastspiele nichts — ihren dramaturgischen Pflichten Genüge gethan zu haben glaubte, hat mit dieser von ihr beliebten Art der Abwechselung in der Vorführung zugkräftiger Gäste die grosse Zahl von planlosen Maassregeln, durch die sie das Opernleben der jüngsten Zeit hoffentlich nun zu eigener Genüge ausgezeichnet hat, nur um eine vermehrt. Denn, abgesehen davon, dass es für die künstlerische Geschmacksbildung des Publicums und auch der verständigen Opernfreunde ganz gleichgiltig und ohne Einfluss ist, ob man Hrn. Nachbaur, ob Hrn. Lederer oder auch Keinen von Beiden kennen gelernt hat, so war es von unserer in diesem Puncte doch sonst sehr intelligenten Direction nicht einmal geschickt speculirt, die Unverwüstlichkeit der Schaulust ihres Publicums dadurch auf die Probe zu stellen, dass sie diesem durch die Gastspiele zweier in ihrer Leistungsfähigkeit gleichgearteter Tenoristen einen nur monotonen Genuss bot. Das wird nämlich Niemand bestreiten können, dass die HH. Nachbaur und Lederer Eins gemein haben, einen Zug, der die Menschen in Beziehungen bringt, enger und näher, als sie die Bande der Natur zu schaffen im Stande sind. Das ist das Unglück; und von der Höhe wahrer Künstlerschaft weit entfernt zu sein, ein Unglück um so beklagenswerther, als Beide von Haus aus mit einer Fülle reicher Mittel ausgestattet sind, wie sie sonst nur wenigen Glücklichen auf die Reise mitgegeben wird. Das von Natur aus Geschenkte ist bei Nachbaur wie bei Lederer das fast einzig Bewundernswerthe, und nur in der Art der ihnen verliehenen Gaben unterscheiden sich auch Beide. Wenn Jener durch lyrischen Schmelz, durch Milde und Biegsamkeit des unvergesslich liebenswürdigen Organs bezaubert, so imponirt Hr. Lederer mehr durch männliche Kraft und Klangfülle des Organs, die Gesangfertigkeit Beider erstreckt sich durchaus nicht über ein gebräuchliches Maass, Hr. Nachbaur übertrifft hierin seinen Collegen durch die bis in jedes einzelne Glied deutliche Wiedergabe schneller Passagen, seine Tonverbindung ist geschmeidig und leicht zum Entzücken; dafür steht Hrn. Lederer eine grössere Herrschaft über das Bereich der Klangfarben zu Gebote, die bei Hrn. Nachbaur durch die nasale Bildung des Tones alle einen verwandten Schimmer zeigen. In künstlerischer Auswahl und Verwerthung dieser Elemente zeigen Beide wenig oder nicht den denkenden Künstler, bei Jenem führt virtuosenhafter Egoismus das Scepter, bei Lederer ein naiver Naturalismus. Bei Beiden kann man die Zweifel über die noble Art ihrer musikalischen Bildung nicht unterdrücken, von Hrn. Nachbaur's Accenteffecten haben wir früher gesprochen, bei Hrn. Lederer hatten wir während der Durchführung seiner Partien (Raoul, Eleazar, George Brown, Lyonel und Edgar) an einer unglaublichen Missachtung aller rhythmischen Präcision zu leiden, wie sie nur volle Verständnisslosigkeit für das Wesen musikalischer Formen verschulden kann. Ueberhaupt denken wir an die Zeit des Lederer'schen Gastspiels nur ungern zurück. Wenn Aristoteles als den Endzweck des Dramas die Erregung des Mitleides fordert, so bin ich während jener Tage ein übereifriger Jünger des alten Griechen gewesen; denn meist verliess ich das Theater mit wehmüthigen Gefühlen, ging oft sogar mit schreckhaften Vorempfindungen hinein. Durch die Sorglosigkeit und die leichtsinnige Repertoiregestaltung unserer Direction waren unsere Opernzustände, die in jener Zeit der grossen Beurlaubungen so wie so mit Schwierigkeiten zu kämpfen haben, in einen schlimmen Grad dilettantenhaften Schwankens gerathen, der für Leute, denen es um die Kunst ernst ist, unerträglich sein musste. Mit dem Gastspiele Lederer's zugleich hatte man eine Offenbach-Feier ver-

anstaltet, die zu gründlichen Opernproben keine Zeit liess. Seit Kurzem scheint wieder die Sache sich zum Besseren wenden zu wollen, da die „Fidelio"-Vorstellung am 9. d. unter der Direction des Capellmeister Schmidt einen höchst glücklichen, ehrenvollen und erfreulichen Verlauf nahm, der, wie der begeisterten Antheilnahme der einheimischen Darsteller — Fidelio: Frl. Mahlknecht, Marcelline: Frl. Gutzschbach, Florestan: Hr. Hacker, Jacquino: Hr. Rebling, Rocco: Hr. Ress, Pizzaro: Hr. Gura, Minister: Hr. Lippe — so ganz besonders der schwungvoll gehobenen Stimmung unserer Orchestermitglieder, die lange Zeit an unwürdigen Fesseln hatten schmachten müssen, zu danken war.

—.

München, 11. August. Die beiden letzten Prüfungsconcerte der kgl. Musikschule brachten so viel des Schönen, dass wir uns darauf beschränken müssen, nur die vorzüglichsten Leistungen hervorzuheben, als da waren: die präcise, feurige Vorführung der „Wasserträger"-Ouverture, das Chor-„Ave Maria" von Arcadelt, der Suitensatz für Streichorchester von Max Meyer aus Weimar und das Concert von Chopin, von Frl. von Lottner vorgetragen. Das „Ave Maria" von Arcadelt hatten wir früher einmal während eines Gottesdienstes in der Hofcapelle gehört und schon damals jene herrliche Zeit bewundert, wo solche Compositionsblüthen zu hunderten aus dem künstlerischen Erdboden sprossten. Max Meyer zeigte in seiner Composition ein nicht gewöhnliches Erfindungstalent, vereint mit bedeutendem Formengeschick, wie wir überhaupt anerkennen müssen, dass die in den Musikschulconcerten aufgeführten Schülercompositionen durchaus nichts Schülerhaftes mehr an sich trugen. Das letzte Concert fand vor zahlreich geladenem Publicum im grossen Odeonssaale in besonders festlicher Weise statt und begann mit dem „Credo" der gewaltigen Hmoll-Messe von Bach. Der ausführlichste Fleiss hatte es dahin gebracht, dass der jugendliche Chor die kühnen Einsätze und Modulationen dieses Werkes, welche in dem prachtvollen „Crucifixus" gipfeln, mit grösster Sicherheit und Reinheit sang. Auf der vollen Höhe der Technik standen an diesem Abend Hans Bussmeyer mit dem Vortrag des Esdur-Concertes von Beethoven und der jugendliche Clarinettist Kellner, dessen Kunstfertigkeit Bewunderung erregte. Am Schlusse des Concertes fand die Vertheilung der Preiszeugnisse durch den Hoftheater-Intendanten Baron Perfall statt, der hierauf in warmer Ansprache die Schüler belobte und den Lehrern, besonders den beiden Inspectoren der Anstalt (Hofcapellmeister Wüllner, unter dessen Inspection die orchestrale und vocale Abtheilung steht, und Professor Rheinberger, welcher die Clavier-, Orgel- und Compositionsschule leitet) seinen Dank ausdrückte. — Da ich Ihrem geschätzten Blatte seiner Zeit eine kleine Besprechung von Schwind's letztem Werke „Die schöne Melusine" einsandte, werden sich Ihre Leser freuen zu erfahren, dass Generalmusikdirector Franz Lachner, der beste Freund des Verstorbenen, im Verein mit anderen Verehrern der Schwind'schen Muse den Entschluss fasste, dem edlen Meister ein höchst originelles Denkmal zu setzen, und zwar am schönsten Puncte des Starnberger Sees, wo die beiden Freunde oft zusammen geweilt und gezechgelt. Nicht eine Büste des Verblichenen soll uns hier an ihn erinnern, sondern sein eigenes „Schwanenlied", das Märchen von der schönen Melusine, welches nach der Idee Schwind's von dessen Schüler Nane in eine Rotonde al fresco gemalt, an diesem reizenden Seeufer ein wahres Kunstheiligthum bilden wird. Am jenseitigen Ufer erzählt uns Rottmann's Denkmal bei jedem Besuche der lieblichen Höhe (die seinen Namen trägt) von dem herrlichen Künstler, der es sehr verstand, seinen Landschaftsbildern wahrhaft ideale Tonweihe zu geben, und wenn wir künftig bei Bernried dem Wellenschlage lauschen, wird uns aus Schwind's Schöpfung der Geist des allzufrüh Dahingeschiedenen in vollem Zauber grüssen, während die greisen Buchen und Eichen dazu den deutschen Weihegesang rauschen.

M.

Pawlowsk, 4. Aug. Hr. Maunsfeldt, der umsichtige Leiter unserer heurigen Concerte, hat in letzter Zeit beachtenswerthen Eifer gezeigt, die Programme derselben über das Niveau gewöhnlicher Unterhaltungsconcerte zu erheben, und mit bestem Erfolge; denn wenn auch viele Besucher des fashionablen Sommeraufenthaltes schon vor dem blossen Namen unserer classischen Meister erschrecken, so haben doch die rühmlichen Versuche des Hrn. Maunsfeldt nach dieser Seite hin denselben belehrt, dass er auf ein solchen Bemühungen dankbares Publicum auch hier zählen kann. Nachdem mit der Vorführung der Symphonien in Cmoll von Beethoven und in Adur von Mendelssohn der Anfang gemacht worden war, brachte ganz besonders das letzte Mittwochconcert eine ganze Blumenlese namhafter Werke. In das Programm führte N. W. Gade's Ouverture „Nachklänge an Ossian" ein; dann folgten eine feurige und origiuelle Rhapsodie hongroise von F. Liszt, die Mancher gern da capo gewünscht hätte, und der Marsch aus F. Lachner's 1. Suite. Die wärmste Aufnahme fanden Schubert's Symphoniefragmente in Hmoll, nahekommender Auszeichnung erfreute sich Liszt's symphonische Dichtung „Les Préludes", und verdiente sich hierbei das brave Orchester in Betracht der schweren Aufgabe reiches Lob. Der zweite Theil des Abends bot bekanntere Werke, so Beethoven's „Egmont"-Ouverture, Weber-Berlioz' „Aufforderung zum Tanz" und Bruchstücke aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum".

Concertumschau.

Baden-Baden. 2. Matinée für Kammermusik der HH. N. Rubinstein, F. Laub und B. Cossmann am 11. Aug.: 1) Kreutzer-Sonate von Beethoven. 2) Violoncellsoli: Nocturno von Chopin, Lied von Schubert, Tarantelle von Cossmann. 3) Claviersonate von Chopin. 4) Cmoll-Trio von Mendelssohn.

Cöln. Vereinsabende des Tonkünstlervereins am 31. Juli und 7. Aug.: Clavierquintett von Streudner, mündlicher Vortrag („Ueber die Entlehnungen Händel's") von F. Hiller, Variationen für Pianoforte zu vier Händen von Moscheles, Claviersonate in Fismoll von Schumann, Streichquartett Op. 130 von Beethoven.

Düsseldorf. Concerte des Instrumentalvereins am 15. und 22. Juli: Festouverture Op. 117 von J. Raff, Schlummerlied von Bürgel, „Aufforderung zum Tanz" von Weber, 5. Symphonie von Beethoven. — Symphonie in Ddur von Haydn, Ouverture zum „Märchen von der schönen Melusine" von Mendelssohn.

Leipzig. Concert des Orgelvirtuosen Hrn. S. de Lange aus Rotterdam am 16. Aug.: Orgelsoli: Passacaglia und Toccata und Fuge in Cdur von Bach, Choralfiguration („Aus tiefer Noth") von S. de Lange, Phantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam" von F. Liszt. Violoncellsolo: Adagio von Bach, vorgetragen von Hrn. E. Hegar.

Saarbrücken. Theatralische Abendunterhaltung der „Melpomene" am 5. Aug.: Jubelouverture von Weber, Ouverture zu „Rosamunde" von Schubert, Festspiel von C. Vorberg, Musik von C. Krause etc.

Sondershausen. 12. Lohconcert: Symphonien in Gdur (mit dem Paukenschlag) von J. Haydn und in Ddur von Beethoven, Ouverturen zu „Euryanthe" von Weber und „Jessonda" von Spohr, Violinconcert in Emoll von F. David, vorgetragen von Hrn. Seitz.

Utrecht. Orgelconcert des Hrn. Rich. Hol am 7. August: 1) Präludium und Fuge in Cmoll von Bach. 2) Adagio aus Op. 57 von Beethoven. 3) Choral „Christ lag in Todesbanden" von Bach. 4) Andante aus dem 4. Orgelconcert von Händel. 5) Sonate No. 6 von Mendelssohn. 6) Nachspiel (Themen von Mozart).

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Baden-Baden. Am 7. d. M. begannen die sehr interessanten Matinéen der HH. Nicolaus Rubinstein, Ferdinand Laub und Bernhard Cossmann. Die italienischen Opernvorstellungen des Impresario Pollini haben am 15. d. M. mit dem „Barbier von Sevilla" ihren Anfang genommen. Der Unternehmer hat bekanntlich für diese Vorstellungen die Damen Desirée Artôt-Padilla, Gabriele Krauss und Mathilde Sessi, sowie die HH. Perotti

und Steger engagirt. Der Letztere wird nur bis Ende d. M. hier singen, da er am 4. September in Florenz eintreffen muss, wo er für die Herbststagione ein glänzendes Engagement angenommen hat. — **Berlin.** Frau Harry und Frau Dumont-Suvanny setzen, Erstere im Kroll-Theater, Letztere an der Friedrich-Wilhelmstädtischen Bühne, ihre Gastdarstellungen fort. **Frankfurt a. M.** Im Stadttheater trat Hr. Sontheim im ferneren Verlaufe seines Gastspiels am 7. d. M. als Masaniello und am 10. als Eleazar auf. Im Thalia-Theater sangen am 8., 9. und 12. d. M. Frau Friederike Fischer-Swoboda vom Theater an der Wien in Wien und Hr. Ewald vom Stadttheater zu Cöln gastirend in Offenbach'schen Operetten. — **Graz.** Im Stadttheater gastiren zur Zeit die HH. Filippa Patierno und Trapani Bono mit gutem Erfolg; weniger Zuspruch fanden in letzterer Zeit die Vorstellungen im Landschaftlichen Theater, woselbst Frl. von Carina ihr Gastspiel fortsetzt. — **Prag.** Auf der Durchreise nach Wien gab der königl. preuss. Hofopernsänger Hr. Betz aus Berlin im hiesigen Neustädter Theater am 8. d. M. als Hans Sachs („Meistersinger") ein einmaliges Gastspiel. — **Wien.** Im Hofoperntheater sang am 6. d. M. Frl. Leonore Pauli vom Dessauer Hoftheater die Königin der Nacht in der „Zauberflöte". Im Carl-Theater fährt Frau Lang-Ratthey mit ihren Darstellungen fort. Eine andere Offenbach-Priesterin gewann sich das Theater an der Wien in Frl. Bertha Olma vom Coventgarden-Theater zu London, die ihr hiesiges Gastspiel am 11. d. M. als Fiorella in den „Banditen" eröffnete.

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 12. August: 1) „Qui tollis" von Franc. Durante. 2) „Danket dem Herrn" von R. Müller. — b) Nicolaikirche am 13. August: Offertorium von A. Salieri. — **Torgau.** Am 10. August: „Herr, hilf deinem Volke", Motette von Grell. — **Weimar.** Stadtkirche am 13. August: „Du Hirte Israels", Motette von Bortniansky. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 13. August: 1) Messe in F, 2) Graduale („Timor Domini") und 3) Offertorium („Laetabitur justus") von L. Rotter. Am 15. August: 1) Messe in F von Weigl. 2) Graduale („Ave Maria") und 3) Offertorium („Maria mater") von Leopold Jansa. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 13. August: 1) Messe von Horak. 2) Graduale (Tenor- und Basssolo) von Pscheres. 3) Offertorium (Alt- und Violoncellsolo) von L. Weiss. — c) Dominicanerkirche am 13. August: 1) Messe in Es von Horak. 2) Graduale („Levavi", Chor) von Diabelli. 3) Offertorium („Ave Maria", in A) von L. Weiss. Am 15. August: 1) Messe in E von Drobisch. 2) Graduale von Cherubini. 3) Offertorium von Lickl. — d) Pfarrkirche zu St. Carl am 15. August: Messe in B von Kempter. — e) Piaristen-Pfarrkirche am 12. August: 1) Instrumental-Messe, 2) Graduale und 3) Offertorium von L. J. Langwara. — f) Pfarrkirche zu St. Ulrich am 13. August: 1) Messe von Jos. Huber. 2) Graduale und 3) Offertorium von R. Führer. Am 15. August: 1) Festmesse in C von Jos. Haydn. 2) Graduale von Conradin Kreutzer. 3) Offertorium („Ave Maria") von Carl Raimund Kristinus. 4) „Tantum ergo" von Jos. Haydn. — g) Pfarrkirche zu Mariahilf am 13. August: 1) Vocalmesse von Sechter. 2) Graduale („Ave Maria") von F. W. Elker. 3) Offertorium („Deus ego amo te") von Cherubini. Am 15. August: 1) Pauken-Messe von Jos. Haydn. 2) Graduale („Ave Maria") und 3) Offertorium („Felix es") von J. B. Krall.

Opernübersicht.

(Vom 6. bis 12. August.)

Leipzig. Stadtth.: 7. Alessandro Stradella; 9. Fidelio. — **Berlin.** Kroll's Th.: 6. Rigoletto; 7. Martha; 8. Norma; 9. Undine; 10. Weisse Dame; 11. Hugenotten; 12. Barbier von Sevilla. Réunionth.: 6., 8., 10. und 12. Freischütz. Walhalla-Volksth.: 11. Schöne Galathea. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 6., 7., 8., 9., 10. und 11. Prinzessin von Trebisonde; 12. Blaubart. — **Breslau.** Sommerth. im Wintergarten: 12. Flotte Bursche (Suppé). Lobeth.: 8. Fäustling und Margarethel (Hopp). — **Dresden.** Königl. Hofth.: 6. Barbier von Sevilla; 11. Meistersinger. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 7. Stumme von Portici; 10. Jüdin. Thalia-Th.: 8. Schöne Helena; 9. Grossherzogin von Gerolstein; 12. Blaubart. — **Magdeburg.** Victoria-Th.: 6., 8. und 12. Prinzessin von Trebisonde; 10. Schöne Galathea. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 6. Czaar und Zimmermann. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 6. Hugenotten; 8. Barbier von Sevilla; 10. Liebestrank. — **Prag.** Neustädter Th.: 8. Meistersinger; 11. Regimentstochter. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 6. Zauberflöte; 7. Rienzi; 9. Romeo und Julie (Gounod); 10. Prophet; 12. Margarethe. Carl-Th.: 6. Pariser Leben; 12. Flotte Bursche (Suppé). Theater an der Wien: 7. Dr. Faust jun. (Hervé); 8. Der Rajah von Mysore (Lecocq); 10. und 12. Banditen.

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 32. Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy. — Ueber Pariser Musik- und Theaterzustände. — Berichte.

Echo No. 32. Marie Monbelli und Carlo Nicotini. — Berichte und Notizen. — Beilage: Notizen.

Euterpe No. 6. Kriegslied gegen die Wälschen. Componirt von Fehr. — Nekrolog auf Cantor Knobloch in Gross-Glogau. — Kurze Notizen aus meiner Reisemappe. — Beurtheilungen. — Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 32. Die grossen Pianisten-Virtuosen der Gegenwart aus persönlicher Bekanntschaft. Von W. v. Lenz. I. Ad. Henselt. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 33. Die Darstellungsmittel in der Tonkunst. Von Dr. J. Schucht. — Die alten Orgelwerke und ihr Vortrag. Von Jul. Voigtmann. — Berichte und Notizen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Nach dem Vorgange Mannheims und Leipzigs hat sich nun auch in München zur Förderung der Bayreuther Aufführungen ein Wagner-Verein gebildet. Wie das „Mannh. J." schreibt, beschäftigt man sich in Wien ebenfalls mit der Gründung eines derartigen Vereines. Es ist vorauszusehen, dass alle grösseren Städte in gleicher Weise nachfolgen werden.

* Die Philharmonische Gesellschaft in Warschau hat zwei Preise ausgesetzt: 150 Thlr. für die Composition einer Sonate für Clavier und ein Streich- oder Blasinstrument, 50 Thlr. für die Composition des 18. Psalms nach den Worten von I. Kochanoski. Zur Bewerbung sind nur im Königreich Polen wohnende oder daselbst geborene Componisten zulässig. Am Richteramt betheiligen sich die HH. F. Liszt, C. Reinecke, St. Moniuszko, Ad. Münchheimer und Alex. Zarzycki. — Die Concursbedingungen und der Text zu oben genanntem Psalm sind vom Intendanten der ausschreibenden Gesellschaft zu beziehen. — Ein weiteres Preisausschreiben wird von der „Gesellschaft der heiligen Caecilia" in Bordeaux veröffentlicht. Dasselbe betrifft die Composition eines „Stabat mater" für Soli, Chor und Orchester, der Preis besteht in einer Medaille von 300 Frcs. Werth. Der Einsendungstermin schliesst mit Ende November d. J.

* Um den Preis der Meyerbeer'schen Stiftung für Tonkünstler haben diesmal 7 Componisten concurrirt. Die von uns der „Allgem. Th.-Ch." nachgedruckte, etwas vorzeitige Nachricht, dass Hr. J. Buths als Sieger hervorgegangen, hat sich als richtig erwiesen.

* Behufs Errichtung eines Chopin-Denkmals in Warschau hat sich daselbst ein Comité gegründet. Mit der Ausführung der Büste Chopin's wurde der auch in weiteren Kreisen vortheilhaft bekannte Bildhauer Boleslav Syovicz von dem Comité betraut.

* Wie weit sich manche Musiker die Achtung vergeben, zeigt nach guten Nachrichten die Hauscapelle des Wirths

der Brühl'schen Terrasse in Dresden, deren Mitglieder sich in eine übereinstimmende Hausofficianten-Uniform haben stecken lassen.

* Der „Gaulois" meldet, Gounod beabsichtige ein Musikconservatorium in London zu gründen.

* Das während des ganzen Sommers geschlossen gewesene Stadttheater zu Hamburg wird von dem neuen Director desselben, Hrn. Herrmann, am 1. September mit einer Festvorstellung eröffnet worden.

* Mermet's „Jeanne d'Arc" soll demnächst in der Grande Opéra zu Paris zur Aufführung gelangen. An pomphaften Aufzügen, Scheiterhaufen u. s. w. fehlt es in der Oper nicht; man verspricht sich einen grossen Effect.

* Die Opernsaison der Kroll'schen Bühne in Berlin soll Mitte September geschlossen werden; im Winter werden auf genannter Bühne nur Schauspiel und Posse eine Stätte finden.

* Der Pianist Carl Evers, ein Jugendfreund Lenau's, ist von Graz nach Wien übergesiedelt, um seinen Wirkungskreis als Lehrer zu erweitern.

* Georges Bizet hat eine neue Oper, „Namouna" betitelt, für die Opéra comique zu Paris geschrieben und legt eben die letzte Hand an eine zweite dreiactige Oper, welche den Titel „Griseldis" führen wird.

* Die Saison der „Her Majesty's Opera" im Drurylane-Theater zu London ist am 5. August mit Donizetti's „Anna Bolena" geschlossen worden.

* Die Leipziger Aufführungen Mozart'scher Opern haben am 7. d. M. mit „Idomeneus" begonnen. Die weitere Folge soll sein: „Entführung aus dem Serail" am 20., „Titus" am 22., „Figaro's Hochzeit" am 25., „Don Juan" am 28., „Cosi fan tutte" am 31. August, „Die Zauberflöte" am 2. September. — Die in unserer letzten Nummer abgedruckte Mittheilung aus der Feder des Hrn. Director Haase hat auch in den meisten uns zu Gesicht gekommenen Musik- und Theaterzeitungen Aufnahme gefunden, jedoch ohne weitere redactionelle Bemerkung, sodass die in einigen Fällen mit abgedruckte Chiffre „X." ein ganz unschuldiges Aussehen hat.

* Gounod hat seine mehrfach erwähnte neue Oper „Polyeucte" nunmehr vollendet.

* Auf dem Londoner Organisten-Congress trug bei dem am 6. und 8. August in der Albrechtshalle (unter Benutzung der neuen Riesenorgel) stattfindenden Wettkampfe der Wiener Hof- und Domorganist Bruckner den Sieg davon und erhielt den von der Königin von England ausgesetzten Preis.

* In Berlin werden zum Anfang des Winters der Violinvirtuos Hr. A. Wilhelmj und Fr. Liszt erwartet. Ersterer wird in verschiedenen Concerten seine eminente Virtuosität bethätigen, den Besuch des Letzteren bringt man mit der daselbst in Aussicht genommenen Aufführung von dessen „Legende von der heiligen Elisabeth" in Beziehung.

* Der Gesangsprofessor Marchesi am Wiener Conservatorium ist nach dem „N. Th." in Folge einer in einer Prüfung dieser Anstalt dem Hrn. G. Lewy verabreichten, von Letzterem sofort zurückgegebenen Ohrfeige seiner Professur enthoben worden.

* Der kgl. Domchor in Berlin hatte am 6. d. M. seine Ferien beendet.

* Als Nachfolger Mercadante's ist jetzt endgiltig Lauro Rossi als Director des Conservatoriums zu Neapel anzusehen.

* Der weltumsegelnde Pianist Hr. Rud. Sipp, in welchem verschiedene Welttheile, wie Japan, China etc. den ersten europäischen Künstler kennen lernten, weilt seit einigen Tagen in seiner Vaterstadt Leipzig. Derselbe wird jedoch schon in einigen Wochen nach Amerika zurückreisen.

* Frl. Sophie Menter, die überall enthusiasmirende Pianistin, wird die von uns bereits gemeldete projectirte amerikanische Kunstreise im October im Anschluss an die Concertgesellschaft unter Leitung von Th. Thomas antreten. Ein New-Yorker Kunstblatt rangirt sie gleich nach dem verstorbenen Tausig. Dass Frl. Menter auch jenseits des Oceans Furore machen wird, ist nicht im Geringsten zu bezweifeln. — Beiläufig wollen wir noch erwähnen, dass man diesem Engagement die Schwere von 30,000 Dollars beimisst.

Auszeichnung. In Anerkennung der Musik, welche Capellmeister Krebs zu dem Rodenberg'schen, am 12. Juli im Dresdener Hoftheater gegebenen Festspiel „Vom Rhein zur Elbe" geschrieben hat, wurde demselben vom König Johann ein kostbarer Brillantring verehrt.

Gestorben. Am 6. August starb der Dichter und Componist Miroslav Vilhar auf seinem Gute Kalz. Seine slovenische Oper „Jamska Ivanka" wird von Kennern des Werkes als sehr beachtenswerth bezeichnet. — Ella Ricci, die sehr begabte Primadonna des Prinz Humbert-Theaters zu Florenz und von ihrem Prager Gastspiel her auch in Deutschland vortheilhaft bekannt, ist am 8. August in dem blühenden Alter von 21 Jahren in Prag gestorben. — In Wien verschied am 9. August der Professor der Tonkunst Anton Johann Makowsky.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: F. Gernsheim, „Nordische Sommernacht", für Chor, Soli und Orchester, Op. 21. — Rob. Franz, Offener Brief an Ed. Hanslick: Ueber Bearbeitungen älterer Tonwerke, namentlich Bach'scher und Händel'scher Vocalmusik. — St. Moniuszko, Pamistnik do nauki Harmonii (Harmonielehre).

In Sicht: Fr. Gernsheim, „Germania". Ein deutscher Siegesgesang für Männerchor und Orchester, Op. 24.

Kritischer Anhang.

J. Oelschläger. 6 vierstimmige Lieder und Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Op. 9. Stettin und Swinemünde, Prütz & Mauri (Jahreszahl und Dichter fehlen).

In Deutschland und den Ländern, in welchen die Vereine sich die deutsche Literatur für Chorgesang — neben der für Instrumentalmusik — aneignen, wird von Jahr zu Jahr mehr gesungen. Was in Frankreich vor einigen Jahren eine kaiserliche Organisation zu Wege brachte, indem sie die Gründung von Vereinen von Amtswegen in die Hand nahm und Preise verschiedenster Art für die Leistungen der verschiedenen Grade austhat, das vollzieht sich bei uns und den unserer musikalischen Natur-, Kunst- wie Stammesverwandten von selbst aus innerem Drange. Jede Saison sieht neue Vereine in den Reigen der Betheiligten eintreten, während die alten der Regel nach zahlreicher auftreten und grösseren Aufgaben entgegenreifen. Berücksichtigen wir dieses, so kann uns die Pflege dieser Musikgattung durch die Componisten nur willkommen sein. Erwägen wir demnächst, dass die Leistungen in technischer Hinsicht sowohl, als bezüglich der geistigen Auffassung bei der Unzahl von Vereinen verschiedensten Alters und mannichfaltigster Bildungsclassen heterogenster Natur sein müssen, so dürfen wir durchaus nicht einen Maassstab an Alles legen, sondern müssen uns im Gegentheil verschiedener befleissigen. — Vorliegendes Heft, äusserlich gut ausgestattet, das wir nur noch mit der Jahreszahl und dem Namen des Dichters nach altem üblen Brauch zurückhalten sehen, ist den Vereinen zu empfehlen, welche den Chorgesang noch nicht lange üben. Es bietet nicht gerade Elementares, doch auch nicht solchen Stoff, wie er Vereinen, die durch lange Praxis mit dem Besten und Feingeistigsten bekannt und vertraut geworden sind, genügen möchte. Die sechs Nummern sind melodisch, volksthümlich und suchen auch, was charakteristische Stimmung anlangt, zu nuanciren und den gediegensten, gelungensten Com-

positionen dieses Genres — als welche die Mendelssohn'schen noch stets unerreicht dastehen — sich zu nähern. Freilich möge man sie, was feine Arbeit, Schönheit der Form und meisterliche Melodiosität anlangt, weder mit diesem, noch aber, was geistreiche Erfindung und subjective Charakterisirung anlangt, etwa mit Schumann in Vergleich bringen. — No. 1: „Schon gut!" ist ein Trallerliedchen, das unter sehr wohlgelungener Maske der Munterkeit den Schmerz des verschmäht Liebenden nur äusserst sanft zum Vorschein kommen lässt. Es steht zu hoffen, er wird sich bald trösten. Also zu empfehlen für Alle, die auch nicht allzulange vergeblich schmachten mögen. No. 2: „Harmonie", ein zartes und weichklingendes Tonstück, ist musikalisch mehr denn dichterisch gelungen. Am Texte liesse sich manches aussetzen, das wir übergehen, da es jüngere Vereine hiermit nicht so genau nehmen, indess der musikalische Theil leicht ausführbar ist und sich sehr wohlverständig ausnimmt. Gleich dieser ist auch No. 3: „Mondschein am See" phantastischer Art. „Lachet nicht — redet sacht — der Mond spricht von vergangener Lust — Mond, ich ertrag es kaum — Wolken, o hüllet ihn ein" — das sind die Dispositionsgedanken des Gedichtes. Die Musik ist anmuthig und duftig, sie bereitet auf das, was Mendelssohn und Schumann wohl Unübertreffliches in dieser Richtung leisteten, angemessen vor. No. 4: „Maidlis Gruss", ein Jodlerlied besserer Classe. No. 5: „Die Nixen", No. 2 und 3 sich anreihend, ist unstreitig das interessanteste und gelungenste der Sammlung und macht auch die grössten Ansprüche an Technik. Ist auch im Wesentlichen das selbst hier Gebotene wohl mehr dem hingebenden Studium des vorhandenen Guten oder der Liebe dazu als einer original zu nennenden Urkraft entsprossen, so ist die Ausnützung diesartiger Anregung hier eine so glückliche zu nennen, dass sie auch gewiegte Vereine ansprechen würde. Das Leben und Weben der Nixen, ihr Flüstern und Winken, Auftauchen und Ausringen der Locken, ins Segel-Hauchen und Baden wird in musikalischen Gebilden artig und mit Geschick wiedergegeben. Den Schluss macht ein kurzes gebetartiges Lied, No. 6 „Zu einem Bilde (der Fleiss)". — Es sei die Sammlung den oben bezeichneten Vereinen angelegentlich empfohlen. Oelschläger zeigt in seinem Opus 9 bereits eine so sichere Beherrschung des Materials bezüglich der Grenzen, die er sich steckte und welche wir oben bezeichneten, dass von ihm, wenn er uns Neues bringt, auch noch Besseres zu erwarten sein wird. Das Graziöse, Bewegliche und Volksthümliche werden diesen sechs Gesangstücken Freunde erwerben, zumal wenn das Glück zur Seite steht.

A. H.

Briefkasten. *A. M.* in *K.* Dank für die freundlichen Mittheilungen. — *G. F.* in *M.* Die Aussicht auf mündliche Verständigung ist uns sehr angenehm. — Dr. *Th. H.* in *W.* Wird sich unser Wunsch erfüllen lassen? — *M. R.* in *B.* Den Eigenthümer der Chiffre „R. B" vermögen wir nicht anzugeben. Derselbe Bericht steht übrigens noch in einem anderen Theaterblatt. Der Verfasser muss seine ganz besonderen Ansichten über „befähigtste und tüchtigste Dirigenten" sowie „treffliche Aufführungen" grosser Opern haben. — *J. S.* in *St. M.* Haben Sie nicht auch Quellen zu der wiederholt zur Aufnahme empfohlenen Arbeit benutzt? — Ihre gef. Anmeldung als Subscribent soll markirt werden. — *P. F.* in *Z.* — Wir werden Hrn. S. nach erfolgter Rückkehr nach hier Mittheilung von Ihrem Wunsche machen. — Biographisches über A. H. ist richtig eingelaufen. — *J. N. D.* in *P.* Der 3. Auszug ist bereits einige Zeit abgesetzt, nur Geduld! — *Th. G.* in *St. G.* Die Notiz über Ihre Beförderung kommt zu spät, als dass wir sie jetzt noch drucken könnten.

Anzeigen.

Der freundlichen Beachtung für nächsten Winter
[268.] empfohlen:

Wallenstein.

Symphonisches Tongemälde für Orchester
von

Josef Rheinberger.

Op. 10.
Partitur 5 Thlr. netto. Orchesterstimmen 8 Thlr. 15 Ngr.
Clavierauszug zu 4 Händen 3 Thlr. 10 Ngr.
Daraus einzeln der dritte Satz:

Wallenstein's Lager.

Partitur 1 Thlr. netto. Orchesterstimmen 2 Thlr. 20 Ngr.
Clavierauszug zu 4 und 2 Händen à 25 Ngr.

Vorspiel zur Oper:

„Die sieben Raben"

(Op. 20)
von

Jos. Rheinberger.

Part. 2 Thlr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Clavierauszug zu 4 Händen 25 Ngr. Idem zu 2 Händen 20 Ngr.

Symphonie

(D dur)
für Orchester
von

Johan S. Svendsen.

Op. 4.
Part. 5 Thlr. Orchesterstimmen 7 Thlr. Clavierauszug zu 4 Händen 2 Thlr. 15 Ngr.

Loch Lomond.

Symphonisches Phantasiebild für Orchester
von

Ferd. Thieriot.

Op. 13.
Part. 1 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr.
Clavierauszug zu 4 Händen 1 Thlr.

Verlag von **E. W. Fritzsch** in **Leipzig.**

Die Stelle eines Musik-Directors

am Conservatorium in Gent (Belgien) mit Gehalt von 8000 Franken ist erledigt.

Derselbe hat zugleich als Professor folgende Curse zu geben:

a) **Composition (Contrapunct, Fuge u. Instrumentation),**
b) **Höhere musikalische Theorie,**
c) **Geschichte und Aesthetik der Musik.**

Bewerber, die obige Bedingungen erfüllen und der französischen Sprache mächtig sind, wollen sich vor dem 25. August 1871 an die **„Administration communale de la Ville de Gand"** wenden. [269.]

[270.] Die verehrlichen Concertdirectoren, die mir für die nächste Saison Engagements in ihren Concerten offeriren wollen, werden gebeten, ihre bezüglichen Anträge für mich an die **Concertagentur** der HH. **J. Steinitz & Comp.**, Berlin, Kanonierstr. 35, gelangen zu lassen, die allein mit der Vertretung meiner geschäftlichen Angelegenheiten betraut ist.

St. Petersburg, August 1871.

Rafael Joseffy.

Für Concertvorstände.

[271.] Der Pianist Herr **Franz Bendel** in Berlin hat mir die geschäftliche Regelung seiner auswärtigen Concertengagements übertragen. Engagementsofferten sind deshalb nur direct an mich zu richten.

Berlin, den 5. August 1871.

Hermann Erler,
U. d. Linden No. 27.

An die verehrl. Concertvorstände.

[272.] Vom 1. October bis 15. December d. J. auf einer Concertreise im In- und Auslande begriffen, kann ich mich noch einigen Directionen während dieser Zeit zur Verfügung stellen und bitte, gef. Offerten bis Ende September direct an meine Adresse gelangen zu lassen.

Düsseldorf am Rhein.

Hofpianist **Th. Ratzenberg.**

Neue Kammermusikwerke

[273.] aus dem Verlag von

E. W. Fritzsch in Leipzig.

Franz von Holstein,

Trio in Gmoll für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 18. Pr. 3 Thlr.

Johan S. Svendsen,

Quartett in Amoll für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, Op. 1. Stimmen. Pr. 2 Thlr.
Quintett in Cdur für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Op. 5. Part. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr,

Josef Rheinberger,

Duo in Amoll für 2 Claviere, Op. 15. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.
Quartett in Esdur für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell, Op. 38. Pr. 3 Thlr. 20 Ngr.

Ferd. Thieriot,

Trio in Fmoll für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 14. Pr. 3 Thlr.
Sonate in Bdur für Pianoforte und Violoncell, Op 15. Pr. 2 Thlr.
Quintett in Ddur für Pianoforte, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, Op. 20. Pr. 4 Thlr.

Aug. Winding,

Quartett in Ddur für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell, Op. 17. Pr. 4 Thlr. 20 Ngr.

[274.] **Friedr. Krätzschmer Nachf., Leipzig.**
Lithographische Anstalt. Steindruckerei. Notendruckerei.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 25. August 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22^1/_2$ Ngr. berechnet.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 35.

Zur Verständigung über einen neuen Versuch philosophischer Betrachtung der Tonkunst.

Von **Dr. Carl Fuchs.**

Wer heutzutage über Musik philosophiren und seinen erworbenen Gedankenbesitz den musikalischen Berufsgenossen mittheilen will, der kann, wie die Dinge einmal liegen, gar nichts Uebleres thun, als nur so getrost hereinzutreten und seine Rede zu beginnen. Freilich ist die Forderung einer begrifflichen Rechenschaft über das Wesen der Musik unabweislich geworden, und gerade die Versuche, die man von verschiedenen Seiten — ich sage nicht: mit ungenügendem Resultat, sondern von vornherein ohne die nothwendige Ausrüstung hierzu gemacht hat, beweisen am besten das Offenstehen einer Lücke in dem tonkünstlerischen Leben der Gegenwart. Einmal sichtbar geworden, reizte sie theils den guten Willen, theils die schriftstellerische Eitelkeit viel zu sehr, um nicht irgendwie, wenn nicht geschlossen, so doch ausgefüllt zu werden, zumal das öffentliche Lautwerdenlassen auch der obscursten Gedanken gegenwärtig so wesentlich erleichtert ist. Aber es ist Zeit geworden, es zu gestehen, dass niemals eine wichtigere, zur Erledigung drängende Sache eine trostlosere Vergangenheit hatte, als die Philosophie der Tonkunst, und dass in keiner einem neuen Versuche, der wenigstens zunächst den Anschein nicht vermeiden kann, als setzte er die Reihe der bisher angestellten fort, ein stärkeres Misstrauen entgegengekommen ist — ein Misstrauen, welches zu einem Theil zwar seine Ursachen in Missverständnissen, zu einem anderen Theil aber auch seine guten Gründe hat. Welchen wahrhaften Musiker beschleicht nicht ein Verdacht, ja ein gelindes Grauen, wenn er etwa eine neue „Aesthetik der Tonkunst" ankündigen hört? Und wenn der neue Versuch, sich vom Standpunct der Philosophie über die Tonkunst zu äussern, jenen mit Recht unter uns verhassten Namen für sich auch ablehnen wollte, wer stünde seinem Urheber dafür, dass er nicht dennoch derselben misstrauisch vorurtheilenden Geringschätzung unterliegen werde, da er doch nicht umhin könnte, in derselben Form mit seinen wenn auch nur scheinbaren Vorgängern, nämlich in der eines Buches, also: gedruckter Reflexionen „über Musik" aufzutreten?

So traurig es ist, es aussprechen zu müssen, aber wer kann die Thatsache leugnen? —: die Reflexion, ihr Name schon ist unter uns in Verruf gerathen. Da sind zunächst Stimmen, die, sooft irgendwo ein Versuch zum Nachdenken über das Wesen der Musik sich zeigt, dasselbe als ein krankhaftes Symptom unserer Zeit bezeichnen, der die Productionskraft ausgegangen sei, daher sie nun zur „blossen" Reflexion greifen müsse. Sie wird dann entweder, mit anscheinender Vornehmigkeit, als ein leidliches Uebel passiren gelassen, oder sie wird von der Praktiker-Rohheit, die nirgends so zu Hause ist, wie unter Musikern, als ein unleidliches Uebel, mit möglichst ordinären Kraftausdrücken ungeschrieen und als „philosophischer Matsch" u. drgl. aus dem Tempel gewiesen, dass man erröthen möchte, es auch nur wiederzuerzählen. Es wird übersehen, dass die Reflexion niemals den Anspruch erheben wird, in die Lücke der Production zu treten (wo eine wäre) und statt ihrer das Zeitalter zu bereichern, da sie von Sinnen sein müsste, wollte sie der Fähigkeit dazu sich rühmen; aber eben deswegen ist der Tadel, dass sie dies nicht könne, auch um nichts vernünftiger, als dem

Chemiker vorzuwerfen, dass er Gold zwar analysiren, aber nicht machen könne, also dass er nicht Alchymist sei. Man sollte doch bedenken, dass zwar vielleicht weniger Talent, aber gewiss mehr Muth dazu gehört, als zum Componiren, unter dem Lärm der Kriege, der Strikes und der Dogmen über Musik zu philosophiren, welches, da sie an sich schon, realistisch gesprochen, Luxus ist, doppelter Luxus scheinen kann, so unerlässlich es dem Idealisten auch dünken möge. Von der Seite nämlich, woher diese Stimmen kommen, eifert oder geifert man gegen die Reflexion gar nicht wegen Dessen, was sie vorbringt — was wir uns gefallen lassen müssten, sobald sie die Production zwar nicht zu ersetzen, aber zu regeln und zu maassregeln sich unterfinge. Sondern es geschieht gerade, um selbst sie desto bequemer „praktisch" schulmeistern zu können, und nur, weil sie die (unbequeme) Reflexion und nicht die Production ist. Aus Furcht, dass einige Kartenhäuser, aus Schablonen aufgebaut, unter dem Wehen des Geistes leiden möchten, schämt man sich der Barbarei nicht, auf welche jeder Protest gegen das Nachdenken hinausläuft, da er keine andere Adresse haben kann, als einzig den Pöbel.

Aber nicht allein diese Verdächtigungen der Reflexion erschweren dem philosophischen Bestreben den Eingang; sondern es ist nicht zu leugnen, dass uns auch von Seiten der Edlen und Kräftigen eine Antipathie, ein Aberglaube entgegentritt. Man sagt vom Aberglauben, er streife allemal dicht an einem Naturgesetz vorüber, und es ist diesmal auch so; aber ebenso gewiss ist, dass der Aberglaube der Zwillingsbruder des Unverstandes ist, und das ist diesmal auch so. Die Abneigung gegen die Reflexion liegt wirklich und ganz erklärlich in der Natur des productiven Künstlers. Soviel nämlich ist wohl Jedem von den Lehren der Philosophie geläufig, dass Anschauen und Denken einander diametral entgegengesetzte Geistesthätigkeiten sind, da das Eine auf die Dinge ausserhalb des Kopfes gerichtet, das Andere ein Vorgang innerhalb des Kopfes ist. Und wie Reflectiren nicht blos ein anderer Name für Denken, sondern sogar potenzirtes Denken ist, da es nicht blos aus Anschauungen Begriffe zu abstrahiren sich bemüht, sondern darnach sie mit- und gegen einander abwägt, so wird man sich nicht lange zu besinnen brauchen, um zu sehen, dass Componiren erfindendes, also potenzirtes (innerliches) Anschauen ist, zu welchem alle Gedanken auf der Welt nicht verhelfen können. Was Wunder also, wenn Anschauen und Denken, schon im alltäglichen Gebrauch einander fremd und naturgesetzlich niemals gleichzeitig vollzogen, sich im Componisten auch so fliehen, dass er nach dem Denken, nach der Reflexion zu keiner Zeit viel fragt? Es erhellt aber auch sofort, dass die Erklärung dieses Umstandes nur aus diesem natürlichen Motiv herzuleiten ist, welches eines der stärksten, aber darum immer noch kein Grund ist, die Reflexion überhaupt zu fliehen, ihr zu misstrauen. Man möchte nun aber doch sich selbst oder Anderen, weil die Vernunft einmal nicht schläft, seine Abkehr von der Reflexion als auf vernünftigen Gründen beruhend erklären, und indem man deren sucht, wo doch blos Ursachen (Motive) vorliegen, fängt der Unverstand an. Indem diese Abkehr sich selbst nicht versteht — denn um sich zu verstehen, bedürfte sie eben erst recht der Reflexion —, führt sie an: die Reflexion dürfe sich nicht in die Erfindung mischen, und bedenkt nicht, dass sie das beim besten Willen und nach eben jenem Naturgesetz gar nicht könnte und dass daher, wo in die Erfindung sich ein ihr Fremdes hineindrängt, dieses niemals mit Fug „Reflexion" heissen kann. Wenn wir das Wort deutsch durch „Ueberlegung" wiedergeben (welches allerdings nach anderer Richtung mehr enthält, daher jener Kunstausdruck sonst ganz gerechtfertigt ist), so ist es gewiss nicht sie, sondern der Mangel an Ueberlegung, der dazu verleitet, den Schwerpunct des Verständnisses der künstlerischen Erfindung ausserhalb ihrer selbst, in eine den Genuss vermitteln sollende Reihe von Vorstellungen zu verlegen, die der Hörer gar nicht mitempfängt. Wenn Berlioz z. B. (wie Ambros in seiner kleinen Schrift „Die Grenzen der Musik und Poesie" es beschreibt) den Liebesdialog zwischen Romeo und Julia genau in der Folge, wie ihn Shakespeare erfunden, musikalisch illustrirt und nun hofft, seine Musik werde dem Hörer dieselbe Reihe von Vorstellungen bis ins Einzelnste erwecken, so hätte die Reflexion, hätte eine bis ans Ende der Sache durchgeführte Ueberlegung des Wesens der Tonkunst ihm sicherlich zu der Einsicht verholfen, dass Nichts so sehr dem Wesen dieser Kunst, und zwar zu ihrem grössten Vortheil, widerspricht; und wenn nun das Uebel eintritt, dass der freie Fluss der Erfindung durch die beständige Beziehung auf ein ausser ihr selbst Gelegenes gehemmt, gebrochen, getrübt wird, so hat nicht die Reflexion, sondern der Mangel daran es verschuldet![*] Reflexionen, da sie doch nicht überhaupt verbotene Waare sind, dürften also sehr wohl durch Musik mitgetheilt werden, wenn sie es nur könnten. Inzwischen müssen wir uns dazu schon der Worte bedienen, welche das einzige Zeichen für Begriffe und ihre Verknüpfungen sind, sodass die Musik nothwendig schweigen müsste, wo die Reflexion eingemischt werden sollte. Aus demselben Missverständniss, in welchem die Abneigung des Künstlers gegen die Reflexion befangen zu sein pflegt, erwächst auch die Furcht, als könnte sie (nämlich Das, was mit Fug so heissen kann) das Talent in seiner ursprünglichen Frische und Kraft beeinträchtigen. Talent ist eine in jedem Fall unveränderliche, weil von der Natur gegebene Grösse, welche Worte und Ueberlegungen ebensowenig zu vermindern als zu vermehren oder zu ersetzen im Stande sind. Eine andere Frage ist, ob sie nicht indirect nützen könne, indem sie das Selbstverständniss

*) Man wolle dies nicht dahin missverstehen, als wäre es auf das Wagner'sche Musikdrama anwendbar: hier ist die Vorstellungsreihe, und zwar *realiter* mitgegeben und liegt durchaus nicht ausserhalb des Kunstwerks, welches eben nicht Musik allein ist, noch sein will.

des Künstlers befördere oder bewirke. Gegen sie von hier aus zu Felde zu ziehen, ist also ganz unwissenschaftlich und verkehrt.

Aber eben weil Reflexionen nicht anders mitgetheilt werden können, als durch Worte, und die Musik bekanntlich uns mehr sagt, als irgend Worte vermögen, — erhellt daraus nicht klärlich, dass Reflexionen über Musik unfruchtbar sein müssen und das Denken an ihrem Throne sein ganzes Rüstzeug niederlegen sollte? O ja, einem Jesuiten würde diese Schlussfolgerung Ehre machen, da sie das „sagrifizio dell' intelletto" (Opfer der Vernunft) in bester Form enthält. Nur mit dem alten Heiden Aristoteles und der Logik verträgt sie sich schlecht; denn auf eine genaue Form gebracht, würde sie lauten: „Worte reichen nicht zu, auszusprechen, was Musik uns sagt. (Wahr, wenngleich nichtssagend.) Reflexionen können nun uns nicht anders mitgetheilt werden, als durch Worte. (Auch wahr.) Folglich" — indessen wollen wir den Spaass hier nur abbrechen, nach der alten Regel: „Aus blos verneinenden Sätzen folgt Nichts" (e meris negativis nihil sequitur). Ich habe ihn auch nur gemacht, weil mir in Person diese Schlussfolgerung wirklich von einem kaiserlich deutschen Professor der Tonkunst bei Gelegenheit angesonnen worden ist. Auch die Rohheit, die ich zuerst anführte, wird eifrig von einem „Professor" docirt, welcher Titel ursprünglich den Verdiensten der Reflexion gilt, sie aber in diesen und etlichen anderen Fällen durchaus nicht bezeichnet.

Soweit wären denn vernünftige Gründe gegen die Reflexion über Musik nicht aufzutreiben, und das Lächerlichste bei dem Suchen darnach ist, dass sie doch offenbar nur aus einer auf Worte gebrachten Erkenntniss vom Wesen der Musik, also aus der Reflexion über sie hergeleitet werden könnten, was dann so herauskommt, wie in der Erzählung eines Münchhausen der Bericht von einer Schlange, die sich selbst den Kopf abgebissen hätte.

Dass nichtsdestoweniger die Reflexion über Musik in Verruf gekommen ist, kann denn also nur an den Leistungen liegen, die sie bisher hervorgebracht hat, und so wenig diese zu dem Schlusse berechtigen; dass keine anderen von ihr hervorgebracht werden können, so erklärlich ist der Verdacht, der auf ihr ruht, und das gegenwärtige Misstrauen ist insofern wohlbegründet. In der That zieht sich durch die ganze ästhetische Litteratur der Uebelstand, dass entweder Philosophen nebst solchen, die es zu sein glaubten, ohne die von specifisch-musikalischer Seite zu stellenden Bedingungen, oder Musiker nebst solchen, die sich dafür ausgaben, ohne die von specifisch philosophischer Seite zu stellenden Bedingungen die Angelegenheit einer Philosophie der Musik in die Hand nahmen, als wozu doch offenbar ebensoviel Philosophie wie Musik, in beiden ein gleiches Maass der Kenntniss und der Begabung gehört. Der Nachweis hiefür ist allerdings mit wenigen Worten nicht zu führen, und ehe die Behauptung feststände, müsste er geführt werden; aber der zu Tage liegende Erfolg bestätigt sie, nämlich dass die Musiker bisher sich genau so wenig um die Aesthetiker gekümmert haben — was noch obenein das Beste an der Sache ist —, wie die Aesthetiker sich vorher um die Musiker gekümmert oder Gelegenheit gehabt hatten, das Wesen der Musik an und in ihnen selber zu beobachten, was das Schlimmste an der Sache und der Grund ihres bisherigen Unglücks ist. Und um dieses voll zu machen, musste diese Aesthetik denn auch noch eine wesentlich falsche, nämlich mehr oder weniger deutlich, eine präceptorische Stellung zu der künstlerischen Production einnehmen, gestützt auf ein blindlings angenommenes, traditionelles Princip, nämlich das der Schönheit, welches das Wesen der Musik am allerwenigsten erschöpft und zu Ableitungen von Vorschriften für den Künstler gemissbraucht wurde. Daraus ist diesem dann ein gerechtes Bedenken gegen die Aesthetik, von der der Begriff des Präceptorischen nicht mehr zu trennen ist, entstanden. Dieses verbündete sich mit all den — zwar von ihm erst mit dem Irrthum gezeugten und landläufig gewordenen Missverständnissen, die sich um das Wort „Reflexion" gruppiren, und so stösst ein neuer Versuch auf wahrhaft enorme Schwierigkeiten, ehe er ein geneigtes Gehör sich zu erringen vermag.

Aber eben wegen der in dieser Sache herrschenden Zustände sind folgende Anforderungen an den Urheber eines neuen Versuches, über die Musik zu philosophiren, unerlässlich, ehe man ihm das Wort verstattet.

Zu allererst muss er sich darüber ausweisen, ob er in der Musik etwas könne, und es ist nicht der kleinste Uebelstand für einen Philosophen der Tonkunst, dass dieser Ausweis auf keinem Druckpapier zu leisten ist, also innerhalb eines Buches gar nicht gegeben werden kann. Für einen Leser, der selbst tief eingeweiht ist, wird der Rückschluss auf das fragliche musikalische Talent des Autors allerdings möglich sein, da er sich von dem Dargebrachten immer um so viel weniger angesprochen fühlen wird, als es nicht Ausdruck eines musikalisch vom Autor selbst Durchlebten ist; aber man schreibt ja nicht für Leser, von denen man selber viel eher lernen möchte, als sie zu belehren wagen. Also in den meisten Fällen gibt es keine andere als die klingende Bürgschaft dafür, dass die Musik ein wesentlicher Theil des persönlichen Lebens desjenigen sei, der über sie philosophiren will; und dies wird in der That die grösste Schwierigkeit in dem Streben eines Solchen sein, da sie ihm eine doppelte Thätigkeit, eine litterarische und eine rein-musikalische auferlegt — wobei natürlich nicht von gelegentlichen Streifzügen auf das philosophische Gebiet hinüber, sondern von berufsmässiger und systematischer Aeusserung die Rede ist. Wie aber überhaupt primäre Begabungen sich in ein und demselben Kopfe nicht verbinden, so wäre die Forderung unpsychologisch, es solle dieser Philosoph etwa zugleich ein productiver Künstler von originaler Bedeutung sein: es muss genügen, wenn er — sei es ein productives Vermögen von secundärem Range, oder ein tüchtiges reproductives Vermögen aufweisen kann,

dessen klingender Bethätigung es anzuhören ist, dass etwas Ungelerntes darin vorhanden sei. Ebensowenig wird von diesem Künstler verlangt werden können, dass er primärer Philosoph sein und sein Zeitalter um ein haltbares System der Weltweisheit bereichert haben solle.

Aber allerdings wird die zweite Forderung die des Ausweises einer secundären philosophischen Begabung sein. Und zwar natürlich nicht in dem Sinne, dass er sich eine Privatphilosophie erfunden haben solle, der man nur die Forderung der Haltbarkeit erlassen hätte; denn ausser der Sinnlosigkeit eines solchen Erlasses käme ja in Frage, ob er nicht seine Philosophie, die er etwa so zwischendurch, mit seiner Musikbetrachtung zugleich, uns mittheilte, eigens nur erfunden und aus dieser Musikbetrachtung abstrahirt hätte, um die Resultate derselben darnach mit desto mehr Schein aus jener Privatphilosophie entwickeln zu können. Sondern ein philosophischer Betrachter der Tonkunst wird ein System der Philosophie nennen müssen, welches unabhängig von ihm vorhanden ist, und aus welchem seine Ansichten über Musik sich organisch und zwanglos entwickeln lassen, wozu die erste Forderung ein im receptiven Verhalten vollbrachtes wirkliches Verständniss dieser Philosophie, und die zweite das Vermögen ist, eigene Gedanken vorzubringen, als deren Eltern jene verstandene Philosophie und der eigene Musiksinn gelten können, welcher dem Urheber des von ihm bekannten Systems sehr vermuthlich nicht in dem nämlichen Grade des Talentes beiwohnte. Denn wahrlich, wie wollte man ohne eine in sich geschlossene und nach Menschenmöglichkeit festbegründete, befriedigende Ansicht von der Welt, vom Menschen und von dem Verhältniss zwischen Innen- und Aussenwelt in den Stand kommen, die Wurzeln und Fäden aufzudecken, welche die Musik in dem Gemüth des Menschen oder in seinem Verstande schlagen konnte und durch welche sie wiederum mit der Aussenwelt in Zusammenhang und Beziehung steht?

In einem Solchen, der beide Forderungen erfüllt hat und daraufhin einen neuen Versuch einer Philosophie der Tonkunst wagen darf, wird immer wieder das eigene Musikertalent die eigentliche Quelle seiner Erkenntnisse sein und bleiben; um aber in die Lage zu kommen, dass man solchen Versuch wagen dürfe, dazu sind beide Erfordernisse, das der philosophischen Anlage und Schulung und der musikalischen, innerlichst erlebten Erfahrung gleich wesentlich, der Ausweis über beide gleich unerlässlich, ehe Anspruch auf geneigtes Gehör erhoben werden kann.

Leider nun kann der Stossseufzer des Hrn. Prof. Lotze, womit er das Capitel über die Musik in seiner „Geschichte der Aesthetik in Deutschland" eröffnet, nämlich: „Musik ist selten der Liebling deutscher Philosophen gewesen" durch den entsprechenden erwidert werden: „Philosophie ist selten der Liebling deutscher Musiker gewesen", nur dass ich diesen Seufzer ernster meine, als der Herr Professor den seinigen meinen konnte, den er mit dem aus Ende des Capitels gerückten Hintergedanken ertönen liess, dass die Einwirkung des Musicirens in solcher Ausdehnung, wie jetzt, auf die Nation keine günstige sei, weil sie uns von dem „farblos Allgemeinen" und den „realen Zwecken" zu weit ablenke; daher die Philosophen denn nach seinem Sinne guten Grund gehabt haben müssen, die Musik nicht zu ihrem „Liebling" zu erkiesen. So sind denn den auf musikalischer Seite incompetenten Versuchen der Philosophen die auf philosophischer Seite incompetenten einiger Musiker gefolgt, wobei meine Ansicht durchaus nicht ist, dass das letztere Uebel kleiner sei, als das erstere — ausser etwa insofern, dass sie weniger leicht irre führen, weil jene anderen mehr litterarisches Geschick entwickeln, wo sie aus irgend einer Narrheit ein System machen, wozu nach Goethe keine Narrheit zu gross ist. Uebrigens rechne ich den Hanslick'schen Versuch weder zu denen, die in philosophischer, noch zu denen, die in musikalischer Beziehung unzulänglich ausgerüstet waren; sondern zu beiden.

Soweit liegen die Bedingungen eines möglichen Erfolges für einen neuen Versuch unmittelbar in der Natur der Sache. Aus dem Stande der Sache ergeben sich aber noch die weiteren Forderungen: dass ein künftiger Philosoph der Tonkunst, wenn er zu Musikern spricht, uns über die von ihm bekannte Philosophie, soweit wie nöthig, unterrichte, wenn er nicht voraussetzen darf, dass man sehr geneigt sei, selbst an die Quelle zu gehen; Anhängern anderer Systeme gegenüber wird er ausserdem rechtfertigen müssen, warum er keines derselben befolgt; seine etwanigen Abweichungen von dem System seines Philosophen, soweit sie die Sache berühren, und besonders von den Aussprüchen, die dieser über Musik gethan hat, wird er gleichfalls notiren, ja dies wird sogar, nachdem er sich auf den Boden einer bestimmten Philosophie gestellt hat, der erste Schritt sein müssen; es wird auch an einer Umschau nach Dem nicht fehlen dürfen, was die Philosophen früherer Zeiten etwa Fruchtbares — wo nicht in directer Anwendung auf den Gegenstand, so doch der Art gesagt haben, dass es mit Nutzen auf denselben anwendbar sei; mit seinen, vielleicht nur scheinbaren Vorgängern ferner wird er sich auseinanderzusetzen haben, und wäre es nur, um nachzuweisen, dass zwischen ihnen und ihm keine Continuität besteht. Besonders aber wird er uns genau zu sagen haben, zu Wem er eigentlich spricht, — ob zum Componisten, um diesem (etwa aus Gründen der „Schönheit", der „Form" u. s. w.) zu sagen, wie er es machen solle, oder zum Hörer, wie er das Kunstwerk verstehen und wozu es ihm helfen könne. Und es wird natürlich nicht genügen, wenn er nirgendwo sagt, dass er keine präceptorische Stellung dem Künstler gegenüber einnehmen wolle; auch nicht, wenn er irgendwo sagt, dass er dies nicht wolle; sondern wenn er von solchem Anspruch zurücktritt, so wird der Weg, den er bei der Ausführung seines Versuches einschlägt, so beschaffen sein müssen, dass, wer consequent auf demselben fortschritte, wirklich nicht bei jenem Anspruch

anlangte. (Auf eine Unfehlbarkeitserklärung zu Gunsten des Componisten wird dies allerdings auch nicht hinauslaufen dürfen; der Nachweis aber, wo er gefehlt habe, wird sich nicht auf technisch-musikalische Begriffe, dergleichen allermeist blos hergebrachte sind, sondern auf eine ausserhalb aller Musik und unabhängig davon gegebene Erkenntniss der menschlichen Natur stützen müssen. Dies hier im Voraus.)

Von hier ab werde ich eine Zeit lang durchaus genöthigt sein, von mir selbst zu sprechen, und der geneigte Leser wird sofort sehen, dass ich mich dabei schlechterdings in der Nothwendigkeit befinde (selbst wenn es sonst gegen meine Gewohnheit liefe), die immerhin bescheidene Anmaassung, von sich in der 1. Pers. Singul. zu reden, der anmaassenden Bescheidenheit des „Wir" vorzuziehen. Ich nämlich habe einen solchen neuen Versuch philosophischer Betrachtung der Tonkunst angestellt. In dem Augenblick, wo ich, so zu sagen, mich demaskire, möchte ich die Bemerkung, so sehr sie sich von selbst versteht, nicht unterlassen, dass ich natürlich nicht gesonnen war, indem ich ganz objectiv die Forderungen verzeichnete, die an den Urheber eines solchen neuen Versuches zu stellen sind, das Urtheil darüber, ob ich dieselben erfülle, mir selbst anzumaassen. Da mir aber die Spalten dieses Blattes von der Redaction freundlichst eröffnet worden sind, um meinen Versuch einzuführen, so bitte ich noch um die Geduld des Lesers für einige nothwendige subjective Erklärungen. Bei der Abfassung jenes Versuches, die in der Form der officiellen Dissertation geschah, befand ich mich demgemäss nicht Musikern, sondern einer Universität gegenüber; auch dachte ich beim Beginn derselben noch immer nicht an die Oeffentlichkeit, wiewohl das Schweigen, welches ich mir seit meinem ersten Anlauf in dieser Richtung*) auferlegt habe, schon ziemlich lange gewährt hatte, insofern meine inzwischen erschienenen kleineren Schriften mein eigentliches Thema nur gelegentlich berühren. Wie die Gedanken nun aber reichlicher zuflossen, nahm die Abfassung ein volles Jahr hinweg, und es entstand der Wunsch, mit der fertigen (oder vielmehr beendeten) Arbeit nicht gänzlich hinter dem Berge zu halten. Die Umstände nun aber, unter denen ich sie begann, enthoben mich einer Anzahl von Obliegenheiten, die ich Musikern gegenüber gehabt hätte, und so gedachte ich, mich derselben in einem Aufsatz „Ueber Gedankenschen bei Musikern", ebenfalls an dieser Stelle zu entledigen, und sodann meine Dissertation der Oeffentlichkeit zu übergeben. Der Stoff zu diesem einleitenden Aufsatz erwies sich aber als zu weitschichtig, um hierselbst erschöpft werden zu können, und musste ich denselben zurückziehen, um eine selbständige Arbeit über das Verhältniss zwischen Philosophie und Musik daraus zu bilden. Soll ich mich nun aber der so willkommenen Gelegenheit nicht berauben, welche die Redaction d. Blts. mir gewährt, so muss ich es wohl oder übel darauf wagen, meinen Versuch durch Abdruck einiger §§. vor dem selbständigen Erscheinen für sich selbst reden zu lassen. Die gedrungene, gleichsam concentrirte Schreibweise, die derselbe vielfach an sich hat, war gleichfalls eine Folge der Nöthigung, den Umfang der Dissertation nicht allzusehr auszudehnen; ich bitte, sie mit Nachsicht aufzunehmen, wo sie etwa auffällig wird.

*) „Betrachtungen über die Tonkunst mit und gegen Arthur Schopenhauer", in der Bock'schen Musikzeitung vom Mai 1866, woselbst sie aber durch einen Willküract des damaligen Redacteurs und allerhand Setzerunglück verunstaltet sind.

Ich habe diesen Versuch „Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst" genannt — „Präliminarien", weil ich mir durchaus nicht schmeichle, in einer der Erörterung noch so vielfach unterliegenden Angelegenheit eine allseitige oder endgiltige Erledigung und gleichsam einen „ewigen Frieden" herbeiführen zu können; den Ausdruck „Kritik der Tonkunst" brauchte ich jedoch, um mich von der scheinbaren Vorgängerschaft, von der „Aesthetik" im Namen wie in der Sache loszusagen und mit ihr förmlich zu brechen.

Um diesen Standpunct und den Boden zu kennzeichnen, auf welchem ich stehe, wird §. 1 dieser „Präliminarien" hinreichen, den ich zunächst folgen lasse.

(Fortsetzung folgt.)

Ideen über kirchliche Orgeltonkunst.

Von **Julius Voigtmann.**

(Schluss.)

Dass ein rechter Organist mit allem Fleiss bemüht ist, den Zweck seines Spieles, die Vereindringlichung religiöser Gedanken und Empfindungen, in Wahrheit zu verwirklichen, versteht sich nach allem Vorgesagten von selbst. Dabei ist es unschwer, sich über die im kirchlichen Orgelspiele zur Illustration gelangenden Gefühlssituationen klar zu werden, weil dieselben in der mehr oder weniger entschieden ausgeprägten Tendenz der gottesdienstlichen Feier wie in den dabei verwendeten Chorälen gegeben sind. Dessenungeachtet erheischen aber die Bestimmung des Umfanges und die Eigenthümlichkeiten der Stimmungssphäre des kirchlichen Orgelspiels einiges Nachdenken. Um zu einem ansehnlicheren Resultate zu kommen, muss zunächst der Unterschied zwischen absolutkirchlicher und weltlicher Musik scharf präcisirt werden. In letzterer besteht ohne Zweifel des Tondichters Ziel darin, in grösseren Tonwerken womöglich die ganze Scala menschlichen Empfindens zu durchlaufen, oder die grellsten Contraste der Leidenschaften aufzustellen und zu diesem Zwecke auch vor dem äussersten, gewagtesten Mittel ihrer Darstellung nicht zurückzuschrecken. Keine beengende Schranke tritt in der weltlichen Musik zwischen die Idee und ihre tonliche Manifestation, ja es würde dem Tondichter zum Vorwurf gereichen können, wenn er, durch irgend welche engherzigen Anschauungen bestimmt, das ihm zu Gebote stehende und mit der immerfortschreitenden Kunstentwickelung sich

fort und fort mehrende Darstellungsmaterial nicht in entsprechendem Grade auszubeuten verstanden hätte.

Noch wichtiger als die Rücksicht auf den Unterschied hinsichtlich der Beschränkung der musikalischen Darstellungsmittel, der weisen Oekonomie der Effecte in der Kirchenmusik und daher auch im kirchlichen Orgelspiel, ist die Eigenartigkeit der in der Kirche berechtigten Gefühlssituationen. Sie beziehen sich selbstverständlicherweise immer auf religiöse Objecte und unterscheiden sich von im Leben zum Ausdruck kommenden Gefühlen und Stimmungen, obwohl sie wie diese sich in den beiden Angelpuncten der Freude und des Leides bewegen, dadurch, dass in ihnen die Beziehung auf den Ewigen, von dem alle Freude und aller Schmerz kommt und zu dem Beides hinführen soll, immer deutlich erkennbar bleibt. Daher tragen in wahrhaft kirchlicher Musik alle Stimmungen resignirteren Charakter als in weltlicher, die den Gefühlsausdruck bis zur leidenschaftlichsten, schwindelndsten Höhe steigern kann.

Freilich darf sich auch im Gotteshause der Jubelgesang bis zur erschütterndsten und ergreifendsten Macht entfalten oder die demuthsvolle Bitte in den ätherischzartesten Klängen verhauchen; denn die wahre Erhebung zu den höchsten Schätzen der Seele ist nimmer einer breiten, behaglichen Gefühlsstimmung, aber auch nie einer excentrischen, alles Maass überschreitenden Leidenschaftlichkeit gleichzustellen. Sie ist zwar je nach der Natur der vorgestellten Objecte religiöser Erbauung, der grösseren oder geringeren seelischen Erregbarkeit des Einzelnen und der zeitweisen Lebenslage desselben bald eine heftiger auflodernde, bald still verglimmende Gemüthsbewegung, findet aber doch schliesslich ihren versöhnenden, beruhigenden, erlösenden und tröstenden Mittelpunct in Gott. Das kirchliche Orgelspiel kann daher der Darstellung menschlichen Empfindens nicht bis in die Höhen bacchantischen Jubels und taumelnder Lust, aber auch nicht bis in die Tiefen des im Wahnsinn und in der Verzweiflung sich verzehrenden Schmerzes folgen.

Erleichtert wird die Aufgabe des kirchlichen Orgelspiels hinsichtlich dramatischer Charakteristik dadurch, dass der Organist in den geistlichen Gesängen, die ja in inniger Beziehung zu den Momenten der Erbauung im betreffenden Gottesdienste stehen, das Programm zu der Musik, die er schaffen soll, meist in einer Weise geboten erhält, dass hinsichtlich seiner eigenartigen Schönheit in Geist und Form nichts zu wünschen übrig bleibt.

Während es im Präludium zum Chorale darauf ankommt, eine aus dem geistlichen Liede ohne Zwang hervorspringende und in demselben zu sinniger Motivirung gekommene Idee so deutlich in Tönen zu beleuchten, als es der Orgeltonkunst mit ihren Mitteln, wie dem productiven Genie des Organisten überhaupt möglich ist, handelt es sich bei der Choralbegleitung um das Nachempfinden des in jeder einzelnen Strophe des Liedes zum Ausdruck Gebrachten. In diesem Falle ist natürlich jede auftretende Idee wieder im Lichte der Hauptidee zu betrachten, und daher erleidet ihr musikalischer Ausdruck gewisse oft ziemlich wesentliche Beschränkungen, die durchaus nicht übersehen werden dürfen, wenn nicht die unumgänglich nothwendige psychologische Charakteristik im kirchlichen Orgelspiel zu lächerlichen Tonmalereien, unmotivirtem Spiel mit schönen Klängen, kurz, zur Carricatur herabsinken soll. So würde es wenig ästhetisches Kunstgefühl verrathen, wenn wegen einzelner, durch ihren Inhalt im Gegensatze zur Hauptidee scheinbar stehender Verse bei der Begleitung derselben eine mehrmalige plötzliche Veränderung der Registrirung oder gar ein Anhalten oder Beschleunigen des angenommenen Choraltempos eintreten sollte. Die Wirkung derartiger Extravaganzen würde lediglich in einer Verblüffung der Gemeinde und damit in einer höchst bedenklichen Störung der Andacht im Gottesdienste bestehen. Zu solchen Verirrungen gehören alle einzig auf angenehme Ueberraschungen abzielende und nicht aus dem geistvollen, den Organist beim Spiel stets leiten sollenden kirchlich gearteten Ideengange entspringende Klangeffecte und grelle Contraste zwischen den stärksten und schwächsten Klängen, alle Arten oder besser Unarten im Spiel so vieler Organisten, die deutliches Zeugniss frevelhaft-laxer Auffassung ihres hohen, herrlichen, ja heiligen Berufes ablegen.

Wie es Ideen gibt, die den Grundstock alles religiösen Lebens bilden, so feiern wir auch Gottesdienste, in denen wir an Ideen und Gefühlen reich werden, welche unser gesammtes inneres Gedanken- und Gefühlsleben bestimmen. Diese Gottesdienste werden ohne Zweifel von den drei hohen christlichen Festen gebildet. Es ist selbstverständlich, wenn an das Orgelspiel zu diesen hohen Feiertagen die Forderung gestellt wird, den festlichen Charakter durch freudigeres, gewaltigeres Spiel in rechter Weise zum Ausdruck zu bringen. Schwieriger als dies ist jedenfalls die Aufgabe des Organisten, sein Spiel auch überhaupt möglichst charakteristisch-unterschiedlich zu gestalten, da die Freude des Weihnachtsfestes gewiss eine anders geartete, als die des Osterfestes, und diese wieder wesentlich von der des Pfingstfestes verschieden ist. Die helle, freundliche, man könnte sagen: kindliche Physiognomie des ersteren Festes scheint am besten durch Verwendung hellerer Klänge und überhaupt freundlicher anmuthendes Spiel gewahrt werden zu können. Am Osterfeste dagegen, zu dem wir durch die dunkle Charfreitagsnacht gelangen, mischt sich tiefer Ernst in den Jubel, weshalb hier die Aufbietung der ernsten Fülle der Orgel und im Spiel ein feinsinniges Ausarbeiten und Versöhnen der idealen Gegensätze, welche das in Rede stehende Fest nahe legt, am rechten Platze sein wird. Das Pfingstfest, als der dritte hohe Stern am göttlichen Gnadenhimmel, bedarf zum würdigen Ausdruck seiner Festgesänge entweder jener weihevollen, inbrünstigen Gebetsstimmung, wie sie sich beispiels-

weise in dem schönen Pfingstgesange: „O heiliger Geist, kehr bei uns ein“ findet, oder jenes überwältigenden Glanzes, wie er dem durch das Licht des heiligen Gottesgeistes in den Herzen wahrer Christen verbreiteten entspricht. Am ehesten lässt sich solches charakteristisches Festspiel erreichen, wenn diejenigen Choralmelodien, welche recht eigentlich durch die zu ihnen gehörenden Lieder mit dem Feste untrennbar verwachsen scheinen, z. B. „Vom Himmel hoch, da komm ich her“; „Jesus, meine Zuversicht“; „Wachet auf, ruft uns die Stimme“; „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ u. A. dergestalt in die Präludien aufgenommen werden, dass sie darin entweder in interessanter, wirklich festlicher Weise durchgeführt, oder ihre charakteristischen Melodiefolgen als Hauptmotive der Präludien erscheinen. Dass bei der besonderen Charakteristik im Orgelspiel an Festtagen nicht etwa Aeusserlichkeiten, wie sie in alter Zeit u. A. in der Verwendung des Glockenspiels an Festen geliebt wurden, betont werden sollen, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung.

Ausser den hohen Festen sind noch andere Gottesdienste wegen hervorstechender Bedeutung durch besonders charakteristisches Spiel auszuzeichnen. Ich erinnere nur an Charfreitag, Todtenfest, Busstag, Reformations- und Erntedankfest. An den drei ersteren Festen ist zur trefflichen Unterstützung des Ausdrucks der betreffenden Gesänge das Zurückgreifen auf alterthümliche Harmonik bei der Harmonisirung derselben, wie in den Präludien oft sehr geeignet, welches sich freilich nicht bei allen Choralmelodien, sondern nur bei denjenigen anbringen lässt, deren ursprüngliche harmonische Unterlage auf den alten Kirchentonarten ruht. Auch anderwärts lässt sich diese harmonische Behandlung mit Erfolg verwerthen, so, um nur ein Beispiel anzuführen, in der dritten Strophe des bekannten, altehrwürdigen, das christliche Glaubensbekenntniss in nuce enthaltenden und daher häufig als Introduction des Gottesdienstes auftretenden Chorals: „Allein Gott in der Höh sei Ehr“. —

Am Reformationsfeste wird gemeiniglich unserer Kirche Triumph- und Siegeslied gesungen. Zu echt künstlerischem Vortrage dieses Liedes und ergreifender Einleitung desselben gehört vor Allem eine Stimmung, die sich mit grösster Wärme in jene Zeit des Kampfes unserer unsterblichen Reformatoren zurückversetzen kann und dem felsenfesten Gottvertrauen und unerschütterlichen Glaubensmuth jener grossen Männer ähnelt. In meinem Werke: „Das neuere kirchliche Orgelspiel im evangelischen Cultus. Leipzig, Matthes“ habe ich unter Anderem darzustellen gesucht, worauf sich gerade beim Vortrage des in Rede stehenden Hymnus das Augenmerk des Organisten zu richten habe, und erlaube mir daher, diejenigen Organisten, welche mit den hier niedergelegten Anschauungen harmoniren, auf das kleine Werk aufmerksam zu machen.
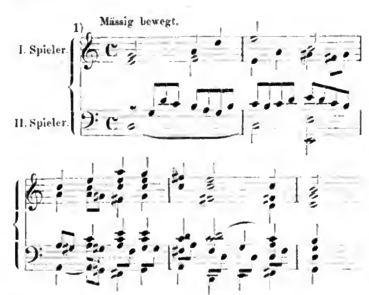
Ein Hauptgesichtspunct beim Vortrage hoher Freudengesänge, zu denen der letzterwähnte Choral zählt, besteht darin, dass man von dem für gewöhnlich ganz richtigen Grundsatze, die Orgel als Begleiterin des Gesanges aufzufassen, in gewissen Momenten absehe und nun durch das, da so selten auftretende, um so mächtiger wirkende Aufgeben des homophonen Choralsatzes und statt dessen Einführen freipolyphoner, im Geiste jedem einzelnen Verse der betreffenden Strophen folgender Figuration in den begleitenden Stimmen des Cantus firmus die Orgel selbständig ihre Jubelklänge anstimmt, mit denen sich dann begeisterter Gemeindegesang zu einem allumfassenden, zum Himmel sich kühn erhebenden Riesenbau von Tönen vereinigt.

Kritik.
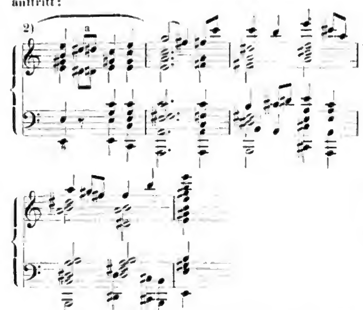
Otto Reinsdorf. Sonate für Pianoforte zu vier Händen, Op. 20 Leipzig, Hofmeister.

Der Verfasser des vorliegenden Werkes hat dasselbe eine Sonate genannt, eine Bezeichnung, die uns ganz und gar nicht zutreffend erscheint. Die Form der Sonate — und darin liegt der Schwerpunct dieser Gattung —, mag sie im Einzelnen auch noch so mannichfaltige Gestaltungen zulassen, beruht im Wesentlichen auf zwei Momenten: 1) der Exposition der Hauptgedanken in ihrer ganzen Tragweite und 2) der Verarbeitung derselben im Einzelnen, oder mit anderen Worten, der Entwickelung der in denselben enthaltenen Momente zu neuen Bildungen. Es liegt schon in der Aufstellung dieser doppelten Aufgabe inbegriffen, dass dieselbe mehr als eines Hauptgedankens bedarf und dass diese mehreren Hauptgedanken im Charakter von einander unterschieden sein müssen; denn nur aus der Gegenüberstellung charakteristischer Gegensätze erwächst der Process einer organischen Entwickelung; ebenso liegt es darin, dass ein solcher Aufbau, welcher den Gegensatz des Ganzen zu den einzelnen Momenten und denjenigen dieser Momente unter sich zur Geltung bringen soll, nur nach einem ganz bestimmten Plan der Modulationsordnung und des Modulationswechsels gelingen kann.

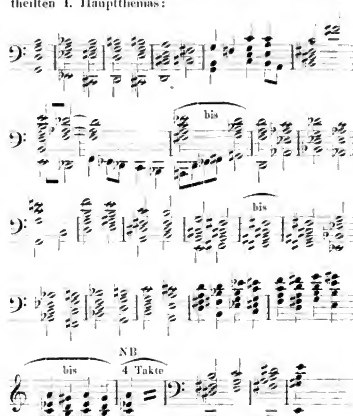
In beiden Beziehungen erscheint das System der Sonate in dem vorliegenden Opus nicht angewendet. Wir haben nicht verschiedene Hauptgedanken, welche sich als Gegensätze ergänzen, wir haben keine Theilung des Satzes in einen Expositions- und einen Durchführungstheil, wir haben endlich ganz und gar kein Folgesystem der Modulirung. Nach dem Verhältniss der Motive zu einander, nach der Folge der einzelnen Satztheile haben wir hier es mit einer Phantasie zu thun, als derjenigen freieren Form, welche, in der Hauptsache auf einem Hauptgedanken basirend, denselben in der wechselnden Beleuchtung verschiedener Tonarten, verschiedenen Zeitmaasses und verschiedener Nebenmotive auftreten und durch das Ganze sich hindurchziehen lässt. Dieses Hauptmotiv ist folgendes:



welches den Satz eröffnet; daneben kommt noch ein zweites Motiv in Betracht, welches bald nach jenem auftritt:



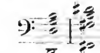
Diese beiden Motive, vorzugsweise aber das erste, werden nun zunächst in einem Satze (Mässig bewegt, Cdur, C) nach einander durch alle nur denkbaren, abwechselnd in den grellsten Modulationssprüngen auf einander folgenden Tonarten durchgeschleift, ohne dass darin eine wirkliche musikalische Entwickelung gefunden werden könnte. Wer, wie der Componist, gleich von Hause aus mit dem „dreimal glühenden Licht" der crassesten Modulationssprünge operirt, der muss auf alle Steigerung, ohne welche eine Entwickelung nicht möglich ist, verzichten. Ein anderes Princip, als dasjenige, die entlegensten Tonarten unvermittelt und in raschester Folge, in fortwährender Unterbrechung der einen durch die andere auf einander zu stopfen, haben wir in dieser Satzweise nicht zu entdecken vermocht, und um die Wirkung noch greller und peinlicher zu machen, geschieht dies meistens in der unmittelbaren, reinen Dreiklangsfolge, ein Verfahren, bei dem es begreiflicherweise ohne die übelklingendsten Octaven und Quinten nicht abgehen kann. Um dem Leser einen Begriff zu geben von der Art und Weise, wie Hr. Reinsdorf verfährt, wollen wir hier den Anfang des Satzes in einem harmonisch-modulatorischen Auszuge hinsetzen. Wir beginnen mit dem abschliessenden Takt des oben mitgetheilten I. Hauptthemas:



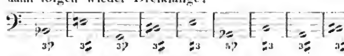
Hieran schliesst sich das gleichfalls oben mitgetheilte zweite Motiv. Das ist der Anfang, der den Zuhörer in die Stimmung einführen soll und der in der That noch verhältnissmässig einfach genannt werden kann. (Wir bemerken hier, dass von der mit NB. bezeichneten Stelle an jede motivische Arbeit aufhört und die reinen Dreiklangsfolgen nur in rhythmischer Bewegung, die unter die zwei Spieler vertheilt ist, eintreten.) Wir müssen verzichten, den weiteren, in dieser Weise fortgesetzten Verlauf auch nur annähernd zu skizziren; wir wollen nur bemerken, dass diese schrankenlosen tonartlichen Sprünge auch allen Zusammenhang der Melodie zerreissen; das Ohr wird durch diese grellen Stösse haltlos hin- und hergeworfen, sodass es den thematischen Faden, auch wo derselbe fortläuft, verliert. Dieser Satz geht in ein Quasi Adagio, A dur, $^3/_4$, über, welches dieselben Motive in veränderter rhythmischer Gestaltung und schliesslich noch ein drittes bringt:



Dieser Satz ist bei Weitem geniessbarer; es ist Ordnung und Plan darin und eine gegen das vorangegangene Chaos wohlthuend abstechende modulatorische Ruhe; die Stelle S. 17 (16), Takt 7—13, ist eine zu handgreifliche Wagner'sche Reminiscenz. Nun folgt ein Allegro con fuoco, in welchem die wüste Hetzerei wieder losgeht: nachdem das Motiv a) des zweiten Themas durch 31 Takte auf verminderten Septimenaccorden in chromatischen Sequenzen durchgepeitscht worden ist, bewegt es sich eine Zeitlang auf Quartsextaccorden,



dann folgen wieder Dreiklänge:



Einige Takte Andantino mit dem 3. Thema, dann Prestissimo, leiten in den Anfang zurück; es wird der erste Satz mit einigen Veränderungen theilweise wiederholt und mit einem Schlusssatz, Maestoso, $^{3}/_{4}$, zum Ende geführt.

Dass bei einer solchen, die heterogensten accordischen und tonartlichen Verhältnisse durcheinanderwerfenden Schreibweise von einer Reinheit des Satzes und der melodisch fassbaren Stimmführung nicht die Rede sein kann, leuchtet wohl von selber ein; die grellsten Querstände sind fast unvermeidlich; es kommen aber auch Stellen vor, welche ohne einen auffindbaren sachlichen Grund in der Collision einander ausschliessender Töne alles Maass überschreiten und gleichsam aus dem Princip des Missklanges heraus gebildet sind. Man sehe sich z. B. die ersten 2 Takte, S. 26 und 27 an, oder S. 10 und 11, Takt 17, wo absolut nicht einzusehen ist, warum die Oberstimme zu dem C des Sextaccordes (c g e) ein cis zu nehmen hat. Da die Stelle S. 34 und 35, Takt 5, wiederkehrt, ist die Annahme eines Druckfehlers ausgeschlossen.

Wir begrüssen mit Freuden jedes Streben des modernen Geistes, für seinen eigenartigen Gehalt auch in musikalischer Beziehung die geeigneten neuen Formen zu bilden und zu entwickeln; wir gehören auch durchaus nicht zu jenen Fanatikern des sog. reinen Satzes der alten Generalbasslehren, welche sich bei jeder frei eintretenden Dissonanz bekreuzigen; aber gegen diese Richtung der souveränen subjectiven Willkür, gegen die Anschauung, als sei das Gesetz einfach logischer Entwickelung, das Gesetz der uns sich selbst verständlichen Correctheit ein überflüssiger Ballast, der der freien entsprechenden Aeusserung des modernen Geistes auf musikalischem Gebiete nur hinderlich sein könne, gegen dieses Schwelgen in Missklängen, die zu einem förmlichen System erhoben werden, dagegen erheben wir mit lauter Stimme unsere Einsprache; denn diese Richtung, diese Anschauung führt zur Verwilderung und schliesslich zur Vernichtung der Kunst.

Die künstlerische Idee ist stets eine und dieselbe; was dieselbe aber zum einzelnen wirklichen Kunstwerke macht, das ist die formelle Gestaltung. Die Fähigkeit, die allgemeine Idee, die als solche jedem gebildeten Geist zugänglich ist, spontan, wie receptiv in der Besonderheit der Beziehung zu einem ganz bestimmten Material anzuschauen und nach den Gesetzen einer durch den Geist vermittelten Beziehung dieses Materials zu der übersinnlichen Idee darzustellen, mit einem Worte: die künstlerisch-technische Praxis ist es, welche den Künstler macht; eine Praxis aber, welche sich dieser aus der Beziehung des Materials zur allgemeinen Idee hervorgehenden Gesetze entschlägt, hört auf, eine künstlerische zu sein. Weit entfernt, eine anachronistische Einfachheit des musikalischen Satzes zu verlangen, sind wir vielmehr der Ueberzeugung, dass dem modernen Geiste innerhalb der von der fortschreitenden Theorie bisher erkannten und noch zu ergründenden allgemeinen musikalischen Gesetzmässigkeit ein weites Feld der reichsten Entwickelung offen steht, und wir brauchen blos Brahms zu nennen, um durch ein unwiderlegliches Beispiel darzuthun, wie sich die Beobachtung dieser Gesetzmässigkeit sehr wohl mit einer ungemein reichen, blühenden modulatorischen Schreibweise vereinigen lässt.

A. Maczewski.

Feuilleton.

Sinnreiches und Charakteristisches aus Schriften über Musik und Musiker.

Zusammengetragen von **J. N. Dunkl.**

(Dritter Auszug.)

Von allen schaffenden Künstlern ist der Tonsetzer fast der Einzige, welcher von einer Menge Mittelpersonen zwischen sich und dem Publicum abhängig ist. Berlioz.

* * *

Die Ansicht, was nicht alsbald „verstanden“ werden kann, für unzulänglich und verfehlt, dem Wesen der wahren Kunst widersprechend zu halten, ist leider eine so weit verbreitete und durch tausenderlei diesen seltsamen Forderungen gemachte Zugeständnisse scheinbar gerechtfertigte, dass man sich über geringe Theilnahme an Werken, die nur durch die ernsteste und selbstverleugnendste Hingabe zu erfassen sind, eigentlich kaum wundern sollte. Seinerseits will Niemand der Kunst etwas entgegentragen — er will von ihr nichts als zerstreuendes Vergnügen haben. Robert Franz.

* * *

Man muss einzig den Fortschritt der Kunst zum Ziele haben. Gluck.

* * *

Man kann ein Genie sein und seine Kunst mit Füssen treten — man kann ein nur unscheinbares Talent besitzen und doch

die Achtung, die einem würdigen Streben gezollt wird, beanspruchen. Hiller.

* * *

Schubert äusserte vor Zeugen, dass Weber's „Euryanthe“ zwar viel harmonische Schönheiten, aber keine einzige originelle Melodie enthalte, dieser überhaupt entbehre, was er Webern in der Partitur nachzuweisen bereit sei. Kreissle.

* * *

Als ein Zeichen des Dankes für eine ihm von dem Musikverein dargebrachte Huldigung übergab Schubert im Jahre 1821 dem Musikverein die grosse 6. Symphonie, welche aber damals von den ausübenden „Künstlern“ der Gesellschaft als unausführbar abgelehnt wurde. Kreissle.

* * *

Es steht dem Historiker zu, in Erinnerung zu bringen, dass die Klagen über den „Verfall“, ja über den Verlust der „guten alten Musik“, soweit die Urkunden zurückreichen, in jedem Zeitalter gehört worden sind, während doch zugleich jedes Zeitalter den höchsten Gipfel der Kunst erreicht zu haben glaubte. Kiesewetter.

* * *

Die Sache, worüber alle Welt einverstanden ist, muss man gerade in Untersuchung ziehen. Lichtenberg.

* * *

1832 führte ich Beethoven's grosse Ouverture in C auf. Ein prächtiges, breites Werk, ein wenig altmodisch, aber interessant. Löwe.

Wer fühlt, die Kunst sei aus, der lasse sie doch um Gottes willen ruhen. Mendelssohn.

* * *

Ueber Chopin und Hiller: Beide laboriren nur etwas an der Pariser Verzweiflungssucht und Leidenschaftssucherei und haben das recht Musikalische oft gar sehr aus den Augen gelassen. Mendelssohn.

* * *

Meine Erzeugnisse in der Musik sind durch den Verstand und durch meinen Schmerz vorhanden; jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen die Welt am meisten zu erfreuen. Schubert.

* * *

Zwei Dinge auf der Welt sind sehr schwer, einmal sich einen Ruhm zu gründen, sodann ihn sich zu erhalten. Gepriesen seien aber die Musiker — von Beethoven bis zu Strauss, jeder in seiner Weise! Schumann.

* * *

Es ist zu bedauern, dass die meisten Clavierspielenden, selbst Gebildete darunter, nicht über das hinaussehen und urtheilen können, was sie nicht mit ihren eigenen Fingern bewältigen können. Schumann.

* * *

Gute Liedersänger sind fast noch seltener, als gute Liedercomponisten. Schumann.

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Bonn.

Musikfest zur Feier des hundertjährigen Geburtstages Ludwig van Beethoven's den 20., 21. und 22. August.

Beethoven! Welch ein weltdurchdringender Klang liegt in diesen wenigen Silben! Eine unerschöpfliche Fülle innerster Triebkraft des Lebensgehaltes, welcher eine ganze Gattung aufwiegen zu können scheint, eine weltumspannende Empfindungsfähigkeit, die, so zu sagen, nur einer Urseele der Menschheit eigen sein kann, eine Innenwelt der Ideale, welche der zeitgenössischen Mitwelt um ein Jahrhundert vorauseilte, — und diesen inneren Wesenheiten entsprechend eine Fähigkeit, eine Kraft des Schaffens, welche, Quelle und Nahrung in sich tragend, als selbstherrliche bezeichnet werden kann, ein sprudelnder Reichthum, eine unergründliche Tiefe der Gestaltungskraft, welcher kein Ideal unfasslich blieb, und welche jeden aus der Quelle dieser idealen Gesichter geschöpften Stoff zu bändigen, in die ihm eigenste Form zu einem künstlerischen Sonderdasein zu fassen wusste: das ist das Bild geistiger Grösse, das bei dem Namen Beethoven vor unseren inneren Blicken aufsteigt. Schauer begeisterter Verehrung durchwehen die Seelen der Nachwelt, welche dieses Bild anschauen, das Bild eines Menschenlebens und Menschenstrebens, welches in der Fülle der seinem innersten Wesen innewohnenden Triebkraft des Schaffens in uns eine Ahnung von jenem unfassbaren, allewigen göttlichen Schöpferdasein aufsteigen lässt, deren Abbild jenes genannt werden kann. Und dieser Welt innerer Grösse gegenüber sehen wir eine Beschränktheit und Eingezogenheit der äusseren Lebensverhältnisse, die zur völligen unfreiwilligen Abgeschlossenheit wurde, als ein furchtbares Verhängniss die einfach natürliche Aeusserung des menschlichen persönlichen Gehaltes im gewöhnlichen Lebensverkehr verbot; ohne Glanz der äusseren Lebensstellung, ja sogar ohne eine einflussreiche musikalisch-praktische Thätigkeit, welche die eigenen Schöpfungen dem Verständniss und der Empfänglichkeit der Mitwelt hätte zugänglicher machen können, wickelt sich hier ein Lebenslauf in den äusserlich bescheidensten, unansehnlichsten Verhältnissen ab, dessen Innenquelle ein Strom musikalischer Entwickelung entstieg, dessen Fluthen, über die Mitzeit hinwegrauschend, ein Jahrhundert lang fortrollten, ehe es der nachstrebenden Menschheit gelang, sie in das Bett des allgemeinen Verständnisses, der künstlerisch geniessenden Empfänglichkeit hineinzuleiten. Welche Hoheit, welche Grösse in der Erscheinung dieses einen Menschen, welcher Gegensatz gegen die vielen Millionen der Alltagswelt! Hier eine Masse, in der Einzelnheit winziger, bedeutungsloser Wesen, deren Wirksamkeit nur an der Bewegung dieser ganzen Masse erkennbar ist, und dort ein Mann, ein Geist, wie jener aus der Kinderwiege erwachsen, der mit der Schnellkraft einer göttlichen Spontaneität zu einem Gipfel irdischen Schaffens aufgefahren ist, dessen Ersteigung die mühevolle Arbeit eines mehr als halbhundertjährigen Strebens der Mit- und Nachwelt war. Ist es da nicht, als ob eine andere Wesensart uns eigen sei, eine andere einem solchen Genius, als ob sein Geist sich aus anderem Stoffe seine irdische Daseins- und Entwickelungsform entlehnt habe, als Unser Eins!? Und doch fühlen wir uns Eins mit ihm und gleiches Wesens. Diese innere Lebenskraft, die seinen Schöpfungen entströmt, hat auch uns erfasst, mit unwiderstehlichem Drängen zu dieser Quelle seiner Werke hingeführt, dass wir aus ihr Belehrung und Verständniss, Empfindung und Genuss zu schöpfen vermochten. Das Licht, das der Genius auf jenem Gipfel seiner Geistesthaten entzündet hat, wenn es auch anfangs uns blenden mochte, wir haben es im ernstlichen Streben aufgefangen, wir haben die Strahlen in unsere Seelen geleitet, wo sie uns fort und fort erleuchteten und erwärmten. Wenn wir uns gestehen dürfen, dass es unserem Eifer gelungen ist, den Gehalt seiner Werke, als unseres eigenen Wesens vorgeahntes Bild, mit dem doppelten Triebe des Verständnisses und des Nachempfindens uns völlig zu eigen zu machen, wenn wir dabei erkennen, dass, was er aus der Fülle seiner Seele in die Welt durch Töne verkündete, den Kern unseres eigenen Wesens berührt: dann fühlen wir auch uns erhoben und auf jenem mühsam erklommenen Gipfel Fuss fassend, rufen wir mit stolzem, freudigem Bewusstsein: Er ist unser, unser in seiner Geistesanlage, in seinem Schaffen und Streben. Sein war die Welt, nun hat die Welt auch ihn — er war und ist von dieser Welt.

Die Welt lag in der Tiefe seiner Seele, und die Welt umspannte er mit seinem Vermögen, die Seele sich in Tönen verkörpern zu lassen. Wie er aber seine Seele sich aussprechen — austönen liess, das ist ausschliesslich unsere Art, unsere deutsche Art. Mögen die Nationen des Erdballs, soweit die künstlerische Bildung sie für die Tonsprache empfänglich macht, in den Werken dieses Genius wie in einem Spiegel alle ihre eigenen menschlichen Züge wiedererkennen, wir Deutsche stehen ihm näher;

denn in uns selbst tragen wir die Mitempfindung seiner Wesensart, und in der Spiegelung unseres Wesens in seinen Werken treten auch seine, uns wesensverwandten Züge mit hervor. Und so rufen wir denn zum zweiten Male mit gehobenem Bewusstsein: Er ist unser, unser deutscher Landsmann.

Dieses Bekenntniss in feierlicher Weise im Namen des ganzen deutschen Volkes an der Stätte auszusprechen, wo die bescheidene Wiege dieses gottbegnadeten Sängers gestanden, dazu rüstete sich im Vorjahre, was der Kunst der Töne in Deutschland huldigt. Aber wetterkrachend brach ein todkündender Sturm über uns herein. Der Neid des Erbfeindes missgönnte uns den Besitz eines wohlerworbenen geistigen Eigenthums, missgönnte uns das bewusste Dasein als Volk, missgönnte uns den ungetheilten vaterländischen Boden. Da verstummte der Festjubel, denn nun galt es, im Todeskampfe darzuthun, dass die geistigen und natürlichen Güter unseres Volksdaseins unzerstörbar und unentreissbar seien. Und der Kampf ist durchgekämpft, und ein ruhmwürdiger Sieg lehrt uns die Güter unserer vaterländischen Entwickelung noch höher schätzen. Da standen sie, die Schaaren unserer Brüder, unerschrocken, todesmuthig im Donner der mordenden Geschütze, mit Freudigkeit das Selbstopfer darbringend für das Ideal deutschen vaterländischen Bildungslebens. Aber nicht blos die Manneskraft der Helden im Kriegsrath und auf den blutgedrängten Schlachtgefilden hat die Schlachten geschlagen, auch jene unsichtbaren Geisteshelden haben mitgefochten, die unser nationales geistiges Eigenthum geschaffen, es uns überliefert, uns fähig gemacht haben, im Streite fest zu stehen. Vor Mit- und Nachwelt haben wir uns als die rechten Kinder und Erben unserer nationalen Genies aller Jahrhunderte bewährt, indem wir unser Erbe nicht preisgegeben haben. Und gehört denn nun Beethoven nicht zu der Schaar dieser auserwählten Geister?! Welche Erscheinungen sind mehr geeignet, uns den Werth der idealen Güter menschheitlichen Wesens und menschheitlicher Entwickelung erkennen und schätzen zu lassen, als diejenigen auf dem Gebiete der Künste! Welche Kunst hat den unserem Sinnen und Trachten eigenartigen idealen Zug reiner in sich aufgenommen und dargestellt, als die Musik! Und welcher musikalische Genius endlich hat den Sinn und den Gehalt unserer Zeit, unseres Dichtens und Strebens in der Gegenwart voller auszusprechen gewusst, als Beethoven! Dieser uns wesensgleiche ideale Zug eines Genius wie Beethoven war uns ein Bundesgenosse im Kampfe; ihn für die weitere Zukunft unserer vaterländischen Entwickelung zu erhalten, darum standen wir im Kampfe; wie er mit uns gefochten, so haben wir auch um ihn gefochten, uns und ihn bewährt, und so rufen wir zum Schluss in dreifach jubelndem Gefühle: Er ist unser — und ist unser geblieben.

(Schluss folgt.)

Kürzere Correspondenzen.

Leipzig. Am 16. d. M. veranstaltete Hr. S. de Lange, Organist aus Rotterdam, in der hiesigen Nicolaikirche ein Orgelconcert, zu welchem sich auf specielle Einladung des Concertgebers eine kleinere Zahl von Musikern und Musikfreunden eingefunden hatte. Hr. de Lange trug mit erstaunlicher Ausdauer — ohne längere Pausen zwischen den einzelnen Nummern — vor: die Passacaglia und die Toccata mit Fuge in C von J. S. Bach, ein Andante aus seiner eigenen, jüngst im Druck erschienenen Sonate über den Choral: „Aus tiefer Noth" und die Phantasie mit Fuge über den Choral, „Ad nos, ad salutarem undam" von F. Liszt. Eine willkommene Abwechselung bildete zwischen der ersten und zweiten Nummer das Adagio für Violoncell von J. S. Bach, welches Hr. Hegar, von Hrn. de Lange trefflich begleitet, mit schönem Tone und empfindungsvoll vortrug. Den günstigen Ruf, welcher Hrn. de Lange aus Städten Süddeutschlands und der Schweiz, in welchen derselbe aufgetreten ist, vorausgeeilt war, fanden wir in Bezug auf die technische Kunstfertigkeit — den Factor, welcher beim concertirenden Organisten hauptsächlich und fast einzig in Betracht kommt — vollständig gerechtfertigt. Wenn schon die Leichtigkeit, mit welcher der Concertgeber die Fuge der C-Toccata in etwas gewagtem Tempo zu deutlichem Gehör brachte, über die vollständige Sicherheit des Virtuosen beruhigen konnte, so war besonders beim Vortrage der Liszt'schen Composition — einem Werke, von dessen geistigem Gehalte wir allerdings als bleibenden Eindruck in erster Linie nur das Gefühl ungeheurer Länge mitgenommen haben — die Ruhe erstaunlich, mit welcher Hr. de Lange über die zahllosen technischen Schwierigkeiten, welche namentlich die Präcision des Zusammenspiels stellenweise in Frage stellen, zu siegen wusste. Eine Specialität der de Lange'schen Spielweise ist der häufige Gebrauch des Staccato. Ohne Zweifel wird dadurch dem Hörer die Verfolgung polyphoner, schnell gehaltener Sätze erleichtert; auf der anderen Seite jedoch machen die Gesundheitsrücksichten unserer deutschen Orgeln eine sparsame Anwendung dieser Vortragsform zur Pflicht. Auch bietet nur ein kleiner Theil unserer älteren Orgelcompositionen Gelegenheit zu einer passenden Verwerthung dieser Spielart. Einzelne Stellen der Passacaglia zum Beispiel erhielten durch das Staccato einen scherzenden und tändelnden Charakter, der dem Wesen des Werkes fern zu liegen scheint. — Nach der Art der gewählten Instrumentirung zu schliessen, schien Hrn. de Lange eine genauere Bekanntschaft mit dem Orgelwerke zu St. Nicolai abzugehen, ein Umstand, welcher die technische Makellosigkeit seiner Vorträge in ihrer Bedeutung erhöht. —.

Cöln. Das am 16. August im benachbarten Brühl stattgehabte Lehrer-Gesangfest des Sieg-Rheinischen Lehrer-Gesangvereins hatte dadurch ganz besonderes Interesse, dass bei dieser Gelegenheit ein katholischer Muster-Gottesdienst nach musikalischer Seite hin geboten wurde. Zu dem um 10 Uhr beginnenden Hochamt wurden von ungefähr 250 Lehrern (den Kern des Chores bildeten die Schüler des Brühl'schen Lehrerseminars, aus welchem Mittheilungen zufolge alle Mitwirkenden hervorgegangen sind) folgende liturgische Musikstücke ausgeführt: Introitus, Messe und Einlagen theils nach dem Gregorianischen Choral, einstimmig und mit Orgelbegleitung (Introitus, „Credo" und „Agnus" der Messe u. s. w.), theils im Chorsatz: „Kyrie", „Gloria" und „Sanctus" von B. Mettenleiter, „Liebesgesang zu Jesu" und „Ave verum" von M. Toepler, Offertorium („Ave maris stella") von Franz Liszt, „O salutaris hostia", doppelchörig, von J. Hanisch (Domorganist in Regensburg), „Magnificat" von Orpheo Vecchio, „Alma redemtoris" von Palestrina und „Tu es Petrus", doppelchörig, von J. L. Bella. Die Compositionen waren alle würdig und erhebend; einen besonders lieblichen Eindruck hinterliessen die liedförmige erste Nummer von Toepler und das Offertorium von Liszt. Liszt war, wie wir erfuhren, zum ersten Mal auf diesem Gesangfest mit einer Composition vertreten; der unter den hier herrschenden Verhältnissen kühn zu nennende Entschluss des Leiters dieser Feste war nicht ohne Bekrittelung geblieben, hatte sich aber nach näherer Kenntnissnahme des Werkes des aufrichtigen Beifalls aller Mitwirkenden zu erfreuen. Die Wirkung des Liszt'schen Stückes war eine ganz vorzügliche, zumal die wackere Sängerschaar mit der Ausführung dieses „Ave maris stella" den Gipfel ihrer Leistungsfähigkeit erreichte. Wahrhaft überwältigenden Eindruck machte der im unisono vorgetragene gregorianische Choral. Allerdings muss derselbe in jener bewunderungswürdigen Weise vorgetragen werden, wie er in Brühl zu Gehör kam und welche nur durch lange Schulung, durch innerliche Theilnahme und durch unausgesetzte Aufmerksamkeit der Sänger auf den Taktstock des Dirigenten erzielt werden kann. Man kennt den Ausspruch: „Takt ist die Seele der Musik". Nun gut, dieser Ausspruch wurde hier völlig zu Nichte gemacht. Der Vortrag war kein taktloser in ästhetischer Beziehung, im Gegentheil, ein von feinstem Geschmack zeugender, die Fessel des musikalischen Taktes aber war gänzlich gebrochen, und gleich der zwanglosen Rede eines gebildeten Menschen floss der musikalische Strom in schönster Tonfülle und in völliger Freiheit dahin. Diese staunenswerthe Freiheit der Bewegung kam aber auch den Tonstücken zu Gute, bei denen der musikalische Takt allerdings Grundlage war; vortreffliche Phrasirung, vollkommene Elasticität, stets im Rahmen der Schönheit bleibende Temponuancen, alles dies trug dazu bei, das Anhören der in Rede stehenden Production zu einem Hochgenuss zu machen. Vorzügliche Reinheit der Intonation, schönes Tonhalten, Tragen des Tones, feine und zugleich natürliche Dynamik, kurzum, was ein gebildeter Geschmack sich nur wünschen mag, alles das war hier zu finden. Damit wir

indessen nicht dem Verdachte der Lobhudelei verfallen, darf nicht verschwiegen werden, dass, so imposant auch der oft mächtig dahinbrausende Vollklang, so fein abgewogen auch die Abwechselungen von Soli, Halbchor und Ganzchor waren, der natürliche Wohlklang und die Süsse der hohen Tenortöne zuweilen zu wünschen übrig liessen. Die rheinischen Tenöre geniessen allerdings eines so fabelhaften Rufes, dass es schwer sein mag, diesem Ruf zu entsprechen. Zur Entschuldigung mag man sich aber sagen, dass der Seminarchor — wie es nicht anders sein kann — aus meistens noch nicht gereiften Stimmen besteht, dass ein Theil der versammelten Lehrer im hohen Lebensalter und, durch täglichen Beruf übermässiger Stimmabnutzung ausgesetzt, dem Wohlklang der Stimme nicht mehr die volle Sorgfalt angedeihen lassen kann, dass endlich bei nur einer Probe der aus entlegenen Orten herbeigeströmten Sänger der Hauptnachdruck auf die schon oben angedeuteten Vorzüge zu legen ist und dass nothwendigerweise der knappen Zeit wegen auf Manches verzichtet werden muss, was bei mehr Proben doch vielleicht noch besser gelingen würde. Einen Vorwurf für die Betheiligten kann und soll diese Bemängelung nicht einschliessen, zumal die Stimmbehandlung und die Art und Weise der Tongebung eine ganz lobenswerthe war. Das Ideal des Anzustrebenden fehlte weder den Ausführenden, noch dem Dirigenten. Um nun vom Dirigenten zu sprechen, sei mitgetheilt, dass Hr. Seminarmusikdirector Toepler, ein geborener Schlesier, der binnen Kurzem sein 50jähriges Jubiläum feiern wird, ein wahrhaft bewundernswerther Director ist, soweit wir ihn hier kennen lernten. Er hat seine Sänger vortrefflich gezogen, und deren Präcision lässt nichts zu wünschen übrig. Toepler dirigirt einfach und schlicht, aber, wie aus Obigem hervorgeht, mit einer Feinheit und Freiheit der Auffassung, dass man den Wunsch nicht unterdrücken kann, mancher hochberühmte Dirigent möge den Werken unserer Tonheroen diese bis ins Einzelnste liebevolle Behandlung und namentlich diese feinsinnige, poetische Wiedergabe angedeihen lassen, wie hier der alteinfache, in weiten Kreisen wohl wenig bekannte Mann uns das nachahmungswürdige Beispiel lieferte. Sehr zu empfehlen ist die bei rheinischen Concerten vielfach gebräuchliche Sitte, die betr. Clavierauszüge und Partituren nicht blos zu verkaufen, was die Musikalienhändler gewiss überall gern thun werden, sondern auch zu kaufen, was allerdings Sache des Publicums ist. In Brühl geschah dies mit bestem Erfolg. Das ganze Programm der aufzuführenden Musikstücke war in Partitur, in ein Heft zusammengestellt, zu haben, der Eintritt war vollkommen frei. Den Lesern d. Blts. dürften die ähnlichen Bestrebungen der Regensburger, besonders des in Eichstätt wirkenden Musikdirectors Witt, Präsident des katholischen Cäcilienvereins, nicht unbekannt sein. Witt würde seine aufrichtige Freude gehabt haben an der Brühler Aufführung. Leider findet das selbstlose, unablässige Streben des Musikdirector Toepler zur Verbesserung der katholischen Kirchenmusik in anderen rheinischen Orten so wenig Nachahmung, wird namentlich von einem grossen Theil der katholischen Geistlichkeit nicht in dem Maasse unterstützt, wie es z. B. in Bayern durch die Regensburger Geistlichen geschieht, sodass es kein Wunder wäre, wenn der treffliche Dirigent den Muth verlöre, in hohem Alter noch fernerhin diesen mühsamen Unternehmungen sich zu unterziehen. Wie sich auch künftig das Schicksal des Brühl'schen Lehrergesangfestes gestalten möge, Toepler's Beispiel wird unvergessen bleiben und in Kreisen nachwirken, auf die Einfluss auszuüben dem wackeren Manne vielleicht nie in den Sinn gekommen ist. Zur Orientirung unserer Leser sei hier noch ein Theil des Vorwortes zu der obenerwähnten Programmpartitur wiedergegeben: „Der Sieg-Rheinische Lehrerverein setzt hiermit, nach einer durch äussere Umstände veranlassten Unterbrechung, seine auf Verbesserung des katholischen Kirchengesanges und Orgelspieles, sowie auf Veredlung des geselligen Volksgesanges gerichteten Bestrebungen fort. Mit dieser Ankündigung möge ein kurzer Rückblick auf die bisherige Thätigkeit des Vereins und eine Bemerkung über das diesjährige Programm verbunden sein. In den Jahren von 1840 bis 1846 bestand der Zweck der Gesangfeste hauptsächlich darin, Lust und Liebe zum Gesange und gutes Singen unter den Lehrern zu befördern, um dadurch auch in Schulen, Kirchen und Volkskreisen den Gesang zu beleben und zu verschönern. Der Verein umfasste anfänglich nur die Lehrer des Siegkreises, und fanden daselbst bis zum Jahr 1845 auch die Aufführungen statt. Als sich aber andere, namentlich linksrheinische Kreise anschlossen, wurden die Aufführungen nach Brühl verlegt, damit durch den Hinzutritt der Zöglinge des hiesigen Lehrerseminars der Sängerchor eine feste Basis gewinne und letztere Anstalt, wie es zu wünschen war, künftig der Mittelpunct der Bestrebungen werde. Mit dem Jahr 1847, nachdem die bis dahin stattgefundenen Aufführungen die Fähigkeit des Sängerchores gesteigert und befestigt hatten, gestaltete sich der Zweck des Vereines, bezüglich der Kirchenmusik, ernster und eingreifender: es wurde zu Aufführungen streng kirchlicher Tonwerke übergegangen, um dadurch einestheils den damals allgemein so heruntergekommenen kirchlich musikalischen Geschmack zu bilden und anderntheils auf das vorhandene treffliche Material aufmerksam zu machen, sowie dessen richtige und erbauliche Behandlung zu erzielen. Zunächst galt es dem einstimmigen, allgemeinen Kirchengesange, und es wurde daher bei dem gottesdienstlichen Theile der Feste sowohl der alte lateinische Choral in seinen verschiedenen Formen, als auch das alte deutsche Kirchenlied berücksichtigt. Da zu der wirksamen Behandlung dieses Theiles des Gesanges auch der Wechselgesang gehört, so wurden Kinder aus nahen Schulen zugezogen, um eine sanglich gehörig organisirte Kirchengemeinde anschaulich darstellen zu können. Dass bei diesen Vorführungen auch das Orgelspiel mit der eingeschlagenen Richtung übereinstimmen musste, versteht sich von selbst. Nachdem dieses Thun durch die Jahre 1847, 1848 und 1849 stattgefunden und den gebührenden Anklang gefunden hatte, wurde vom Jahre 1850 an auch der harmonische katholische Kirchengesang in Angriff genommen, um durch Aufführung von Compositionen aus der classischen Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts auch der höheren katholischen Kirchenmusik eine bessere Richtung zu geben und auf die genannten herrlichen Kunstschätze aufmerksam zu machen. Zur Genugthuung des Vereines darf hier wohl gesagt werden, dass nicht bekannt geworden ist, es sei um das angeführte Jahr in Deutschland, ausser in Regensburg, an irgend einer maassgebenden oder einflussreichen Stelle die gleiche Richtung durch fortgesetzte Aufführungen bereits angestrebt worden. Bei diesen höher greifenden Aufführungen blieb indess jener einstimmige Kirchengesang, weil dem Wirkungskreis der Lehrer zunächst stehend, zwischendurch in steter Berücksichtigung. Da in den älteren Zeiten bei dem harmonischen Gesange blos der gemischte Chor üblich war, mussten von jetzt an, zur Besetzung der Sopran- und Altstimmen, in Ermangelung anderer Kräfte, Kinder aus den irgend erreichbaren Elementarschulen herangezogen werden. Die den Aufführungen vorausgehenden Einübungen in den verschiedenen Schulen und Lehrerconferenzen unternahm nach Möglichkeit der Hr. Musikdir. Toepler selbst, damit die zerstreut liegenden Kräfte einigermaassen einheitlich vorbereitet würden und den Dirigenten verstehen lernten. — Für die diesjährige Aufführung konnte die Mitwirkung der Schulkinder nicht in Aussicht genommen werden, da, in Folge des noch immer gestörten Eisenbahnverkehrs, die bisher von der Eisenbahndirection bereitwillig gewährte freie Beförderung der Kinder vorläufig nicht zu erwarten stand. Es wird demnach nur der Männerchor wirken. — Dieser Umstand machte ein Programm, blos aus älteren Compositionen bestehend, nicht thunlich, da man, wie schon oben angedeutet, früher nicht mehrstimmig für den Männerchor setzte. Zwar gibt es Arrangements einzelner Stücke für Männerstimmen; aber diese machen, der Klangfarbe der hohen Stimmen beraubt, blos in tieferer Tonlage und in fast gleicher Tonfarbe sich bewegend, in der Regel keinen grossen Eindruck; auch bieten sie nicht für jedes Bedürfniss genügende Auswahl. Wenn nun schon diese classischen Tonstücke für diesmal schwach vertreten sind, so werden die dagegen gebotenen neueren Compositionen hoffentlich auch Beifall finden. Und würde es nicht ungerecht sein, die Werke neuerer Componisten, insofern sie die bessere Richtung aufweisen, unberücksichtigt lassen zu wollen?" — Noch sei des gewandten und soliden Orgelbegleiters gedacht, der auch als Graduale ein Orgelstück (Fuge) von J. G. Albrechtsberger allein vortrug.

Concertumschau.

Baden-Baden. 3. Matinée für Kammermusik der HH. N. Rubinstein, F. Laub und B. Cossmann am 21. Aug.: Claviertrio in Bdur von A. Rubinstein; Violinsoli: a) Nocturno von F. Laub, b) „La fée d'amour", Morceau caractéristique von J. Raff; Claviertrio in Esdur von Schubert.

Dresden. Orgelconcert des Hrn. S. de Lange aus Rotterdam: 1) Sonate über „Ein feste Burg" von S. de Lange; 2) Toccata und Fuge (Peters III, No. 8) von Bach; 3) Fuge über den Namen „Bach" von Schumann; 4) Toccata und Fuge (Peters IV, No. 4) von Bach; 5) Concert No. 4 von Händel.

Sondershausen. 13. Concert im Loh: 1) Lustspiel-Ouverture von Jul. Rietz. 2) Concertstück für vier Hörner von R. Schumann. 3) Zwei Entr'acts zu Schiller's „Wilhelm Tell" von C. Reinecke. 4) 2. Concertouverture von F. Hiller. 5) 1. Suite für Orchester von F. Lachner. — Man scheint bei Zusammenstellung der Componistennamen dieses Programms mit besonderer Beziehung auf die Rheinischen Musikfeste verfahren zu sein.

Wiesbaden. 3. Orgel-, Vocal- und Instrumentalconcert des Hrn. Ad. Wald unter Mitwirkung von Frl. Louise Thoma, Concertsängerin aus Frankfurt a. M., und Prof. A. Wilhelmj: Vocalsoli von J. S. Bach, Mendelssohn und Cherubini; Orgelsoli von J. S. Bach (Fuge in Fdur und Toccata in Fdur) und Liszt (Phantasie und Fuge über „Ad nos, ad salutarem undam"); Violinsoli von G. Merkel (Adagio), Schumann und J. Rietz (Arioso).

Zürich. In den drei Sommerabonnementconcerten, welche bis jetzt stattgefunden haben, kamen folgende Musikstücke zur Aufführung: I. „Die Najaden", Concertouverture von W. St. Bennet. Entr'acts zum Drama „Rosamunde" von F. Schubert. Symphonie in Bdur von Haydn, No. 8 der neuen Ausgabe von Breitkopf & Härtel. II. Ouverture Op. 115 von Beethoven. Zwei Romanzen für Oboe mit Clavierbegleitung von Rob. Schumann. Symphonie in Ddur (ohne Menuett) von Mozart. III. „Friedensfeier", Festouverture von C. Reinecke. Scherzo für Orchester von C. Goldmark. 2. Suite in Kanonform für Orchester von J. O. Grimm.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Das Engagement des Hrn. Formes an die Hofoper zu Berlin hat, dasigen Blättern zufolge, neuerdings doch noch stattgefunden. Zunächst wird jedoch der Sänger erst einige Male als Gast im königl. Opernhause auftreten. Am 15. d. M. gab der Tenorist Hr. F. Kalmes von der herzogl. Hofoper zu Dessau als Stradella ein einmaliges Gastspiel im Réuniontheater. Ebenda trat am 19. Frl. Spanner als Aennchen im „Freischütz" auf. Frl. Lina Mayr ist für das Victoria-Theater engagirt worden und wird zuerst in Joh. Strauss' Operette „Indigo" auftreten. — **Braunschweig.** Die Altistin Frl. Preiss wurde für die hiesige Hofoper gewonnen. — **Frankfurt a. M.** Im ferneren Verlaufe seines Gastspiels trat Hr. Sontheim am 13. d. M. als Chapelou, am 15. als Eleazar und am 18. als Robert im hiesigen Stadttheater auf. Frau Fischer-Swoboda und Hr. Ewald beendeten ihre Darstellungen im Thalia-Theater am 13. d. M. im „Pariser Leben". — **Freiburg i. B.** Für die hiesige Bühne wurde Hr. Musikdirector Molnar aus Posen engagirt. — **Graz.** Im Landschaftlichen Theater eröffnete dieser Tage Frl. Ehnn aus Wien mit glänzendem Erfolg ein Gastspiel in Gounod's „Romeo und Julie". Die Sängerin wird zunächst noch in Thomas' „Mignon" auftreten. — **Hamburg.** Director Herrmann hat für das Opernpersonal des am 1. September unter seiner Leitung wieder zu eröffnenden Stadttheaters neu engagirt: die Damen Hofrichter, von Carina, Groyss, Basta, Freund, Wagner, Schmidtler, Arnau und Alth und die HH. Lederer, Schüller, Pfeiffer, Massen, Kögel und Griebel. Der Singchor besteht aus 52, das Corps de Ballet aus 24 Personen. Als erster Capellmeister wird Hr. Adolf Müller, bisher am Theater an der Wien in Wien, fungiren. Ausserdem wurden von dem früheren Opernpersonal des Hamburger Stadttheaters wiederengagirt die Damen Börner, Schmidtgen-Kastrup und Labella und die HH. Ucko, Freny, Guthery, Kruis und Mayer. Man sieht, dass der neue Director die conditio sine qua non einer guten Oper — ein tüchtiges und zahlreiches Personal — zu erfüllen bestrebt war. — **Prag.** Das hiesige Gastspiel des Frl. Deichmann vom Stadttheater zu Bremen hat zu einem Engagement geführt. — **Rotterdam.** Für die hiesige deutsche Oper wurden neuerdings noch Frau Harry vom Stadttheater zu Mainz und Hr. Concertmeister Eberhardt aus Frankfurt a. M. engagirt. — **Wien.** Hr. Betz eröffnete sein Gastspiel im Hofoperntheater erst am 17. d. M. als Telramund, neben Frl. Bosse als Elsa. Hr. Betz wird ferner noch als Don Juan, Wolfram und Holländer auftreten. Im Theater an der Wien trat Frl. Olma am 13. d. M. nochmals in den „Banditen" auf.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 19. August: 1) „Kyrie eleison" von E. F. Richter. 2) „Lobet den Herrn" von R. Franz. Am 20. August: „Credo" aus der Cdur-Messe von Beethoven. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 20. August: Chor („Mache dich auf, werde Licht!") und Choral („Wachet auf") aus dem Oratorium „Paulus" von Mendelssohn. — b) St. Jacobikirche am 20. August: „Herr, unser Herrscher", Chor a capella von A. Mühling. — **Dresden.** Kreuzkirche am 19. August: 1) „Domine ad adjuvandum me festina" (sechsstimmig) von Homilius. 2) „Wer Gott vertraut, hat wohlgebaut", Arie von J. Otto. Am 20. August: „Des Staubes eitle Sorgen", Cantate von Jos. Haydn. — **Weimar.** Stadtkirche am 20. August: „Sei still dem Herrn", Motette von M. Hauptmann. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 20. August: 1) Messe in D, 2) Graduale („Ave Maria") und 3) Offertorium („Confitebantur") von Rud. Bibl. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 15. August: 1) Festmesse von Wittasek. 2) Graduale von C. Czerny. 3) Offertorium („Ave Maria") von Eder. Am 20. August: 1) Messe von Kempter. 2) Graduale von Anton Bernhardt. 3) Offertorium (Baritonsolo) von L. Weiss. — c) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 15. August: 1) Messe von Diabelli. 2) Graduale (Altsolo) von J. B. Krall. 3) Offertorium (Sopran- und Violinsolo) von Proch. 4) „Tantum ergo" von Joh. Döcker. Am 20. August: 1) Messe in B von Horak. 2) Offertorium (Tenorsolo) von J. B. Krall. 3) „Tantum ergo" von Blahak. — d) Pfarrkirche zu Vöslau am 15. August: 1) Grosse Festmesse, 2) Graduale und 3) Offertorium von J. Beranek.

Opernübersicht.

(Vom 13. bis 19. August.)

Leipzig. Stadtth.: 13. Robert der Teufel; 17. Idomeneus. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 18. Zauberflöte. Kroll's Th.: 13. Stumme von Portici; 15. Don Juan; 16. Undine; 17. Hugenotten; 18. Martha; 19. Rigoletto. Réunionth.: 15. Alessandro Stradella; 17. Czaar und Zimmermann; 19. Freischütz. Walhalla-Volksth.: 15. Wildschütz; 17. Waffenschmied. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 13, 14, 17. und 19. Banditen; 15. und 18. Prinzessin von Trebisonde; 16. Blaubart. — **Breslau.** Lobe-Th.: 15. und 17. Zaubergeige (Offenbach); 18. Fäustling und Margarethel (Hopp). — **Dresden.** Königl. Hofth.: 14. Tannhäuser; 18. Freischütz. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 13. Postillon von Lonjumeau; 15. Jüdin; 18. Robert der Teufel. Thalia-Th.: 12. Blaubart; 13. Pariser Leben. — **Magdeburg.** Victoria-Th.: 16. und 19. Schöne Galathea. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 13. Wildschütz; 16. Titus. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 13. Wilhelm Tell; 18. Barbier von Sevilla. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 17. Regimentstochter. Neustädter Th.: 13. Zampa; 19. Postillon von Lonjumeau. Letni divadlo: 19. Princezna Trebizondská. — **Wien.** K. k. Hofoperuth.: 13. Wilhelm Tell; 15. Fra Diavolo; 17. Lohengrin; 18. Postillon von Lonjumeau. Carl-Th.: 13. und 16. Flotte Bursche. Theater an der Wien: 13. Banditen.

Aufgeführte Novitäten.

Brah-Müller (G.), Symphoniette. (Elberfeld, Concert des Instrumentalvereins.)
— — Ouverture zu „Deutschland im Urwalde". (Ebendaselbst.)
Goldmark (C.), Scherzo für Orchester. (Zürich, 3. Sommerabonnementconcert.)
Grimm (J. O.), 2. Suite in Kanonform für Orchester. (Ebendaselbst.)
Liszt (F.), Rhapsodie hongroise für Orchester. (Pawlowsk, Mittwochconcert des Hrn. Mannsfeldt.)
— — „Les Préludes". (Ebendaselbst.)
Raff (J.), Festouverture, Op. 117. (Düsseldorf, Concert des Instrumentalvereins.)
Reinecke (C.), „Friedensfeier", Festouverture. (Zürich, 3 Sommerabonnementconcert.)
— — Zwei Entr'acts zu Schiller's „Wilhelm Tell". (Sondershausen, 13. Lohconcert.)
Rubinstein (A.), Claviertrio in Bdur. (Baden-Baden, 3. Matinée der HH. N. Rubinstein, F. Laub und B. Cossmann.)
Sipp (R.), Ouverture zu „Clavigo". (Leipzig, Concert von E. Büchner.)
Streudner, Clavierquintett. (Cöln, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 33. D. E. Auber. — Beurtheilung F. v. Holstein'scher Gesangscompositionen (Op. 23—26). — Nachrichten.

Echo No. 33. Hans Makart und Rich. Wagner. (Abdruck aus der Wochenschrift „Im neuen Reich".) — Musik und Musiker in der deutschen Romandichtung. — Kunstnachrichten. — Beilage: Ueber den Zweck und die Bedeutung eines Musikertages. — Notizen.

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik No. 8. Ein Besuch bei mehreren Bezirks-Cäcilienvereinen. — Vereinsnachrichten. — Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 33. Besprechung von F. Krieger's „Der rationelle Musikunterricht." — Nachrichten.

Neue Zeitschrift für Musik No. 34. Besprechung der Compositionen Op. 35 und 36 von Rob. Radecke. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Zeitschrift für katholische Kirchenmusik No. 8. Besprechungen (Die Selbstübung im Gebrauche der Harmonie für Anfänger im Orgelspielen, bearbeitet von J. Hoffmann, Marienchöre, herausgegeben von St. Braun und Johannes-Passion von demselben). — Musikbeilage: Fortsetzungen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Der Allgemeine deutsche Musikverein erlässt folgende Bekanntmachung: „Zur Erinnerung an Beethoven's Secularfeier hat der Allgemeine deutsche Musikverein beschlossen, die Gründung einer schon bei der vorjährigen mit einer Beethoven-Feier verbundenen Tonkünstlerversammlung in Weimar projectirten, durch die Zeitverhältnisse aber bisher verhinderten Beethoven-Stiftung nunmehr ins Leben zu rufen. Der dazu vorläufig bestimmte Fonds von 1000 Thlr. verdankt zunächst sein Entstehen der von Hrn. Tonkünstler Robert Pflughaupt in Aachen dem Allgemeinen deutschen Musikverein letztwillig zugewandten Nachlassenschaft. Zur Vergrösserung des Stammcapitals werden vom Leipziger Zweigverein Concerte veranstaltet, womit hoffentlich andere Institute nachfolgen werden; ausserdem wird auf ähnliche Zuwendungen von Beiträgen und Geschenken von Freunden und Förderern der Kunst gerechnet. Zweck der Stiftung ist zunächst Spendung von Ehrengaben an anerkannt verdiente, sowie Unterstützung hilfsbedürftiger Tonkünstler nach Entscheidung des Directoriums unseres Vereins. Nähere Bestimmungen bleiben noch vorbehalten."

* Der im Juni d. J. in Aachen verstorbene Tonkünstler Rob Pflughaupt hat, wie das Directorium des Allgemeinen deutschen Musikvereins dessen Mitgliedern kundgibt, sein ganzes Vermögen gen. Verein testamentarisch vermacht.

* Die Gründung des Concertorchesters unter der Protection des Vereins „Wagneriana" zu Berlin, auf welche ein mehrmals wiederholtes Inserat unseres Blattes Bezug hatte, hat durch den Tod Carl Tausig's, welcher die Direction übernehmen sollte, eine Verzögerung erlitten. Die Absicht, mit diesem Unternehmen ein wirkliches Musterorchester hinzustellen, geht schon aus dem Umstand, dass öffentliche Aufführungen erst nach einer halbjährigen gründlichen Vorbereitung stattfinden sollten, und den ausgeworfenen Gehaltssätzen von 600 Thlr. für erste, 500 Thlr. für zweite und 360 Thlr. für dritte Stellen hervor. Ein Berliner Blatt bemerkt ganz richtig, „dass der das Institut erhaltende Verein anderen Directionen und den meisten Hofintendanzen gegenüber als ein weisser Rabe" erscheine und das Beispiel der „Wagneriana" gewiss von gutem Einfluss auf die einschläglichen Verhältnisse gewesen wäre — oder sein wird, setzen wir lieber dazu, da wir mit Hinsicht auf die energischen Unternehmer hoffen, dass dieselben schliesslich doch noch einen gleich tüchtigen Dirigenten, wie sie in Tausig zuversichtlich erwarten durften, für ihre Zwecke finden und somit die traurige Störung zum Nutzen der Kunst heben werden.

* Mit dem in den Tagen vom 10.—12. September in Düsseldorf statthabenden Gesangsfest der Männergesangvereine der Rheinlande und Westphalens ist auch ein Wettsingen sämmtlicher Vereine verbunden, bei welchem die HH. Aug. Wilhelmj, Jul. Rietz und Ferd. Hiller als Preisrichter fungiren werden.

* Das in den Tagen vom 12. bis 14. August in Olmütz abgehaltene deutsche Sängerfest war sehr stark besucht, trug jedoch mehr einen politischen als musikalischen Charakter.

* Die Grand Opéra zu Paris steht jetzt unter einer Corporativ-Künstlergenossenschaft, welche von der Regierung eine monatliche Subvention von 50,000 Frcs. erhält.

* Das Berliner königl. Opernhaus ist am 18. August mit der „Zauberflöte" wieder eröffnet worden.

* In der italienischen Oper zu Homburg feierte kürzlich Adeline Patti als Gilda im „Rigoletto" ausserordentliche Triumphe. Einzelne Billets zu dieser Vorstellung sollen — wie man berichtet — mit 100 Fl. bezahlt worden sein, allerdings ein unbegreiflicher Luxus.

* Der Verleger Choudens in Paris hat die Partitur von Offenbach's Operette „Roi Carotte", welche bekanntlich in der Wintersaison im Pariser Théâtre de la Gaité zum ersten Mal in Scene gehen soll, um 15,000 Frcs an sich gebracht. Der Glückliche! — Dass das Operncomponiren überhaupt in Frankreich ziemlich rentabel ist, zeigt der fernere Umstand, dass die Partitur von Hervé's „Turcs" kürzlich um 20,000 Frcs verkauft wurde; Gounod's „Faust"-Partitur erzielte dagegen nur 10,000 Frcs.

* Die HH. du Locle und Leuvin in Paris suchten bekanntlich einen Componisten für Gondinet's komische Oper „Der König weiss es". Die Wahl ist nunmehr auf den grossen Meister der Opera buffa — Jacques Offenbach — gefallen und diesem das Libretto zugestellt worden.

* Heinrich Hofmann, der Componist der einactigen Oper „Cartouche", hat zwei weitere Werke vollendet: eine einactige Oper: „Der Matador", und eine dreiactige: „Die Liebesjagd".

* Wagner's „Lohengrin" wird demnächst in Bologna zum ersten Mal zur Aufführung gelangen. Das Werk ist mit grosser Sorgfalt vorbereitet und wird — nach dasigen Berichten — mit Spannung erwartet.

* Der neue Director der Pariser Grand Opéra, Mr. Halanzier, gedenkt anfangs der nächsten Saison auch Reyer's schon lange in Aussicht genommene, aber immer wieder bei Seite gelegte Oper „Sigurd" in Scene gehen zu lassen.

* Capellmeister Joh. Strauss begibt sich von Baden-Baden aus, wo er bekanntlich mit seiner Capelle grossen Beifall findet,

nach Berlin, um daselbst die erste Aufführung seiner Oper „Indigo" zu dirigiren und später mit seiner Capelle im Concertsaal des kgl. Schauspielhauses zu concertiren.

* Der „B. B.-C." erfährt aus angeblich durchaus zuverlässiger Quelle, dass die von mehreren Blättern verbreitete Nachricht, Hans v. Bülow werde im Herbst in München concertiren, eine irrige sei; dagegen sei es gewiss, dass Bülow im Januar einen grösseren Cyklus von Concerten in Wien veranstalten, dann die namhaftesten Städte Deutschlands bereisen und sich schliesslich nach Amerika begeben werde.

* In Buenos-Ayres feiert gegenwärtig der Italiener Tommaso Salvini aussergewöhnliche Triumphe. An einem einzigen Abend („Othello"-Vorstellung) erzielte er eine Einnahme von 25,000 Lire, ungerechnet die zum Theil sehr werthvollen Geschenke, welche ihm während und nach der Vorstellung zugingen.

Auszeichnung. Der Herzog von Coburg-Gotha hat den Cabinetsrath Dr. Eduard Tempeltey in Coburg zum „Geheimen Cabinetsrath" ernannt und demselben die bisher provisorisch von ihm geführte Hofcapell- und Theaterintendanz definitiv verliehen. — Der Pianist L. v. Mayer hat vom spanischen König den Isabellenorden erhalten.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: F. Lachner, 3 leichte Terzetten für drei Frauenstimmen mit Pianoforte, Op. 145. — J. Raff, 4. grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 158, und Humoreske in Walzerform für Pianoforte zu vier Händen, Op. 159. — Ferd. Hiller, Ludwig van Beethoven. Gelegentliche Aufsätze. (Zum grössten Theil bereits in desselben Autors „Aus dem Tonleben unserer Zeit", 2. Folge, enthalten.)

In Sicht: C. H. Bitter, Beiträge zur Geschichte des Oratoriums. — Dr. Emil Naumann, Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart.

Kritischer Anhang.

Die thätige Verlagshandlung von J. P. Gotthard in Wien hat aus der unerschöpflichen Fülle des compositorischen Nachlasses Fr. Schubert's u. A. auch folgende zwei Hefte veröffentlicht:

1) 5 Canti per una sola voce, con accomp. di Pianoforte.
2) Deutsche Messe nebst einem Anhange: „Das Gebet des Herrn" für vier Singstimmen mit Begleitung von Blasinstrumenten.

Ein anderes Interesse als das einer historischen Reliquie vermögen wir den Heften nicht abzugewinnen. Die italienischen Gesänge haben die fliessende Schubert'sche Melodie, aber diese Melodie ist durchschnittlich etwas blass und ohne jene nicht zu verkennenden charakteristischen Zuspitzungen auf dem allgemein musikalischen Grunde, welche wir überall suchen, wo der Name Schubert uns entgegentritt. Am meisten dürfte noch No. 2 diese eigenartige Physiognomie zeigen. Das andere Werk, die Deutsche Messe, besteht aus acht kurzen Sätzen, welche die Ueberschriften führen: 1) Zum Eingang, 2) Zum „Gloria", 3) Zum Evangelium und „Credo", 4) Zum Offertorium, 5) Zum „Sanctus", 6) Nach der Wandlung, 7) Zum „Agnus Dei", 8) Schlussgesang; sämmtliche Sätzchen haben die einfachste Liedform — in No. 1, 2 und auch 4 sind die einzelnen Periodenschlüsse noch in choralartiger Weise durch Fermaten hervorgehoben — und zeigen auch in Bezug auf Harmonie die allereinfachsten Verhältnisse, die zwar unanfechtbar musikalisch richtig sind, die aber doch eine gewisse Enttäuschung erzeugen, wenn man an sie mit der Erwartung herangeht, dass man es mit einer Messung nach dem Maassstabe des historischen Schubert'schen Genius zu thun haben werde. Diesen acht Sätzchen ist noch ein kleiner Satz — ein Gebet — angeschlossen, welches durchaus nach derselben Schablone geformt ist und daher zu keiner weiteren Bemerkung Veranlassung bietet. A. M.

Briefkasten. *A. R.* in *G.* Alle irgendwie bemerkenswerthen, in der angeführten Zeitschrift bekannt gemachten Vacanzen finden im „M. W." Abdruck. Suchen Sie daher gef. nur pünctlich unter „Offene Stellen für Musiker". — *B. M.* in *C.* Was Sie über Ihre Leistungen schreiben, ist wahrhaft rührend für Solche, die es glauben. Wir rathen Ihnen, dieses biographische Denkmal auf eigene Kosten zu errichten, dabei jedoch die Beschädigung durch Recensionsexemplare zu unterlassen. — H. wohnt in St. Petersburg und wird vielleicht die Dedication Ihrer Najade als Mann ertragen. — *R. T.* in *N.* Die k. Musikschule in München dürfte jedenfalls Ihren Bedingungen am besten entsprechen. Ueber die Resultate des von Ihnen erfragten hiesigen jungen Institutes ist uns noch Nichts zu Ohren gekommen. — *F. W. S.* in *E.* Sollen die eingesandten Manuscripte als compositorische Proben oder als Empfehlung für eine innehabende Tintenfabrik gelten? In letzterem Falle wollen Sie uns eine Flasche zugehen, weitere Musterkarten aber unterlassen. — Dr. *Th. H.* in *W.* „Ungarische Musik in deutschen Meistern" scheint uns für den betr. Zweck als das wünschenswertheste Thema. Wir rechnen also bestimmt zunächst auf dessen Ausführung. — *E. A. V.* in *B.* F. L. ist jetzt kaum zu erreichen, da er sich augenblicklich wirklich auf der Reise nach Rom befindet. Wir werden Ihnen aber, sobald er von dort zurück und uns eine bestimmte Antwort zu geben möglich ist, brieflich dieselbe zugehen lassen.

Anzeigen.

Neue Musikalien!

[282.] Im Verlage des Unterzeichneten erschienen soeben:

Abt, Franz, Op. 403. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
No. 1. „Was du mir bist" . . . . — $7\frac{1}{2}$
„ 2. Zur Heimath . . . . — $7\frac{1}{2}$
„ 3. „Gut' Nacht, mein Lieb" . . — $7\frac{1}{2}$

Hause, C., Op. 90. Grand Galop de Concert pour Piano . . . . — $17\frac{1}{2}$
—— Op. 91. Nach Ruhe sehnt sich mein Herz. Clavierstück . . . . — 15
—— Op. 92. Die fliegenden Uhlanen. Bravour-Galopp für Pianoforte . . . . . — $17\frac{1}{2}$

Joseffy, Rafael, Barcarolle in Edur f. Pianof. — 15
—— Deuxième Berceuse (Asdur) pour le Piano . . . . — $12\frac{1}{2}$
—— Romanze in Adur für Pianoforte . . — 10

Köhler, Louis, Op. 192. Leichte Sonatine (Cdur) für den Clavierunterricht . . . — 10
—— Op. 195. 30 Etuden von mittlerer Schwierigkeit für den Clavierunterricht. Heft 1—3 . . . . à 1 —

Lachner, Franz, Op. 140. Suite für Clavier und Violine oder Violoncell in 4 Sätzen. *Ausgabe für Pianoforte und Violoncell* . . . 1 5
—— Op. 145. Drei leichte Terzetten für 3 Frauenstimmen (Solostimmen oder Chor) mit Begl. des Pianof. Part. und Stimmen — 25

Müller, Richard, Op. 22. Vier geistliche Lieder für Männerchor.
No. 1. „Bleibe, Herr, o sieh uns flehen". Partitur und Stimmen . . . — $7\frac{1}{2}$
„ 2. „Wenn es Nacht schon im Thale". Partitur und Stimmen . . . — 10
„ 3. „Wer auf Gott, den Herrn vertraut". Partitur und Stimmen . — $7\frac{1}{2}$
„ 4. „Sei stark, mein Sohn, durch Jesum Christ". Partitur und Stimmen. — 10

Nessler, V. E., Op. 36. Drei Lieder für Sopran oder Tenor m. Begl. d. Pianoforte.
No. 1. An den Mond . . . . . . — $7\frac{1}{2}$
„ 2. „Ist es Wonne, ist es Schmerz" — 5
„ 3. „Du klarer Stern" . . . . . — $7\frac{1}{2}$

Raff, Joachim, Op. 158. Viertes grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. 4 10
—— Op. 163. Suite für das Pianoforte, complet in 1 Hefte 1 20
Einzeln:
No. 1. Präludium . . . . — 10
„ 2. Allemande . . . . — 10
„ 3. Romanze . . . . — 10
„ 4. Menuett . . . . — 10
„ 5. Rhapsodie . . . . — $7\frac{1}{2}$
„ 6. Gigue . . . . — $12\frac{1}{2}$

Reinecke, Carl, Op. 105. Friedensfeier. Fest-Ouverture für grosses Orchester. *Arrangement für 2 Pianoforte zu 8 Händen von* August Horn 1 25
—— Op. 105. Dieselbe. Clavierauszug zu 2 Händen vom Componisten . . . . . — 20

Schulz-Weida, Joseph, Op. 215. Auf'm Jodelplatz. Tongemälde aus der Alpenwelt für Pianoforte . . . . — 15
—— Op. 218. La bella Brigantina. Mazurka brillante pour Piano . . . . — 15
—— Op. 219. Diavolina. Galop di bravura pour Piano . . . . — 15

Leipzig und Weimar, den 25. August 1871.

Robert Seitz,
Grossh. Sächs. Hofmusikalienhändler.

[283.] Soeben erschien in meinem Verlag:

Reisebilder.

Zehn Stücke für Pianoforte zu vier Händen
von
Joachim Raff.
Op. 160.
Heft I, $1\frac{1}{3}$ Thlr. Heft II, $1\frac{1}{3}$ Thlr. Heft III, $1\frac{1}{4}$ Thlr.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung. (*R. Linnemann.*)

H. Vieuxtemps' neueste Werke.

[284.] Im Verlag von **J. Schuberth & Comp.** erschienen:
Erstes Streichquartett, Op. 44, in Emoll. 2 Thlr. 20 Ngr.
Suite pour Violon avec Piano. (Preludio — Minuetto, Aria — Gavotte.) Op. 43. 1 Thlr. 5 Ngr.
Six Morceaux de Salon pour Violon avec Piano.
No. 1. Souvenir d'amitié. Romance. Op. 8bis. $12\frac{1}{2}$ Ngr.
„ 2. Andante, tirée du 2de Concert, Op. 19. 10 Ngr.
„ 3. Romance sicilienne, tirée de l'oeuvre 35. 10 Ngr.
„ 4. Ballade, tirée de l'oeuvre 38. 10 Ngr.
„ 5. La Nuit de Fél. David. Transscription. $12\frac{1}{2}$ Ngr.
„ 6. Larghetto de Mozart du Quintetto Op. 108. 10 Ngr.

Musik- und Gesanglehrer

gegen hohes Salair jederzeit vermittelt durch **F. Vollmer,** Director in **Hannover.** [285.]

[286.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von
Musikalien, musikalischen Schriften etc.
bestens empfohlen.

[287.] **Offene Stelle für Musiker.**

Gesucht: Ein Musikdirector für San Remo. Adr. **Municipium** daselbst.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen

Leipzig, den 1. September 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 36.

Aus der Dissertation „Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst".

Von **Dr. Carl Fuchs.**

(Fortsetzung des Aufsatzes „Zur Verständigung über einen neuen Versuch philosophischer Betrachtung der Tonkunst".*)

§. 1.

Begriff einer „Kritik der Tonkunst", statt der „Aesthetik".

Das Endziel, auf welches die hier verzeichneten Reflexionen, und zwar vom Standpunct, oder doch unter dem Einfluss der Schopenhauerischen Philosophie hinausgehen, ist eine Bestimmung des Werthes, den die Musik als freie Kunst für die Menschengattung haben könne, sofern wir theils von Räthseln, wie sie Natur und Weltlauf unserem Nachdenken darbieten, theils von den Leiden und den sehr viel geringeren Freuden des Daseins umgeben sind.

Dieses Bestreben, zu einer Kritik der Tonkunst selbst und ihres ganzen Vermögens, nicht einzelner musikalischer Kunstwerke allein zu gelangen, wird natürlich auch die Mittel und Wege zu untersuchen haben, auf denen sie jenes geforderten Werthes theilhaftig wird, sie wird aber darauf verzichten, vorschreiben zu wollen, wie componirt, ja sogar wie Compositionen verstanden werden müssten, da das Eine immer Sache des Genius, also der souverän ihre Gaben austheilenden Natur bleiben wird, und das Andere ausser einem gewissen Maass gleichfalls angeborener und anerzogener Idealfähigkeit Sache der praktischen Uebung, vielfachen Hörens und Vergleichens, nicht aber theoretischer Belehrung allein ist.

Bestimmungen positiver Art mit dem Anspruch auf legislatorische Maassgeblichkeit, wie man dergleichen unter dem Namen der „Aesthetik der Tonkunst" zusammengefasst hat, können stets nur aus dem Charakter eines bestimmten dem Beobachter zugänglich oder, was häufiger ist, sympathisch gewesenen Kreises von Compositionen, wo nicht gar eines bestimmten Componisten abstrahirt sein, und dem Wesen keiner Kunst kann es mehr als dem der Musik widersprechen, dergleichen Abstractionen zu festen Normen zu erheben, da in ihr die von der Natur gegründete Individualität des Künstlers jedes Mal Alles ist und ihren Weg zum Ausdruck ihrer selbst nur nach Maassgabe eben dieser suchen und finden kann. Dieses Gebiet der Erfindung hat keine anderen als negative Grenzen, die nur durch die Selbstverständlichkeit, durch den gesunden Verstand angezeigt werden, der nirgends idealen Werth begründen kann und freilich darum noch nicht ohne Schaden an der Sache verletzt werden darf.

Die Opposition gegen die „Aesthetik" hat sich denn auch immer auf deren nothwendigen Empirismus gestützt, ist dann aber theils selbst in den Fehler derselben verfallen, indem auch sie Normen der Erfindung aufstellte, mit denen sie sich blos deshalb im Rechte glaubte, dass sie den alten Normen widersprachen, theils hat sie die Folgerung gezogen, dass allgemein Giltiges, ausser demjenigen etwa, was sich wiederum von selbst versteht, über die Kunst zu sagen überhaupt nicht mög-

*) In der vorigen Nummer p. 548, Spalte rechts, Z. 8 v. u. ist bei der Correctur durch den Verf. der sinnvernichtende Fehler „keine" statt „eine" stehen geblieben. Leider!

lich sei. Und doch ist die Erkenntniss: *Musicus non est nisi philosophus*, wie sie Boëthius aussprach, schon alt genug, und doch muss an jener Folgerung der denkende Musiker immer wieder Anstoss nehmen. Wenn es nicht möglich wäre, auf dem Wege der Reflexionen etwas Giltiges über die Tonkunst in irgend einem Sinne auszumachen, ihren Werth irgend deutlich auszusprechen, — welche andere Bürgschaft ausser der zwar mächtigen, aber stets anfechtbaren thatsächlichen ihres allgemeinen Gebrauches, des Ruhmes und des Entzückens, die sie begleiten, soll es denn dafür geben, dass diese Kunst einen Platz unter den würdigen Bestrebungen der Menschheit verdiene, welche Abwehr, dass nicht zu viel unwürdige Hände sich mit ihr praktisch befassen, und im Theoretischen nicht ein Jeder, so ungeübt seine Gedanken überhaupt oder doch in diesem Gegenstande sein mögen, glaubt, etwas Zulängliches, ja Maassgebendes darüber wie über eine ganz einfache, Allen von selbst verständliche Sache sagen zu können? Und wahrlich sind diese beiden Uebelstände nicht blos befürchtete, sondern breiter als in irgend einem anderen Kunstbetrieb, in dem der Musik vorhanden; die Maculatur-Compositionen, mehr als das Berühmteste und Entzückendste im allgemeinen Gebrauch, und der bei weitem grössere Theil der einschlagenden Journalistik nebst gelehrt angestrichener Fachlitteratur legen das schlimmste Zeugniss hiefür ab.

Die Kritik der Tonkunst, an die Stelle der bisher gehandhabten „Aesthetik" und der Gedankenlosigkeit tretend, will nicht Gesetze, sondern nur Beobachtungen, allenfalls im Anschluss hieran Bedingungen verzeichnen, unter welchen ein Verständniss des vom Erfinder Dargebotenen möglich sei, desgleichen vermeintliche Gesetze umstossen; sie will, einer schätzbaren Kantischen Vorschrift folgend, welche von ihrem Urheber sogar für die einzige Bedingung der Möglichkeit von Reflexionen über jedwede Kunst erklärt wird, die Vermögen des Menschen aufsuchen, welche durch den musikalischen Kunstgenuss in Thätigkeit gesetzt werden, und ergründen, welches von ihnen der schliessliche und eigentliche Adressat und Empfänger der künstlerischen Mittheilung sein, und worin demgemaess der mögliche Werth dieser letzteren bestehen könne, um den es sich sowohl der Anstrengung von Seiten des Künstlers, als auch der Hingabe von Seiten des Hörers verlohne. Und wenn die „Aesthetik", von viel zu eng begrenzten Grundlagen anhebend, stets nur zu partiellen Ergebnissen, niemals aber zu der beabsichtigten Gesetzgebung gelangen konnte, so wird die Kritik der Tonkunst, die Grundlagen ihres Gegenstandes im Gemüth des Menschen und seine Beziehungen zu den idealen Interessen des menschlichen Daseins erforschend, zwar auch nicht Gesetze für die Erfindung, dergleichen sie selber als unerfindlich erkannt hat, wohl aber allgemeine Gesichtspuncte für die Kritik einzelner künstlerischer Persönlichkeiten und Werke gewinnen können.

§. 3.

Frage nach der Würde der Tonkunst als eines Vergnügens für den Hörer.

Wenngleich die genauere Kennzeichnung des Verhältnisses zwischen jeder einzelnen der übrigen Künste und ihrem Correlat in der Wirklichkeit, der Natur, durchaus nicht so leicht ist, als es auf den ersten Blick erscheinen kann, so ist die thatsächliche Verknüpfung zwischen den bildenden, demnächst auch den übrigen redenden Künsten und der Natur doch immerhin offenbar und lässt vermuthen, dass auch die Werke und das ganze Schaffen ihrer neunten Schwester irgendwie ein Correlat der Natur sei. Sicherlich aber fällt deren Verhältniss zur Natur weniger als das aller übrigen Künste in die Augen. Daher kann es als eine müssige Denkübung erscheinen, dass man dieses Verhältniss überhaupt aufsuche, es kann mit einigem Scheine bezweifelt werden, dass die Betrachtung dieser Kunst aus der Ergründung desselben etwas gewinnen oder ihr Werth von der Gestalt desselben irgendwie abhängen solle.

Dem ist nach meiner Meinung nicht so. In dem weiteren Sinne, in welchem auch die menschliche Natur miteinbegriffen wird, ist die Natur die Gesammtheit alles Wirklichen, aller uns feindlichen und freundlichen Mächte, und für uns zugleich der bergende Schooss alles dessen, was eben diese Wirklichkeit, die Welt der Erscheinung, uns verhüllt. Alle in der höheren Bedeutung humanen Beschäftigungen, immateriellen Charakters, zu denen die Kunst ja gehört, müssen, wenn sie wirkende Kräfte im Zusammenhange menschlicher Bestrebungen sein sollen, mit der Natur zusammenhängen, sich zuletzt auf sie beziehen. Für die Wissenschaften, die mit der Philosophie zusammen die theoretische Arbeit der Menschengattung ausmachen, ist dies daran zu ersehen, dass die höchsten Principien einer jeden ausserhalb ihrer selbst, nämlich im Gebiet der Philosophie aufzusuchen sind, diese selbst aber, in Ermangelung eines theoretischen Kriterii der Wahrheit, keinen anderen Prüfstein ihrer Zuverlässigkeit besitzt, als die Frage, ob ihre Aussagen mit denen der anschaulichen Wirklichkeit, mit der Natur, deren Inneres sie ja eben enträthseln wollte, zwanglos übereinstimmen. Es fragt sich, was denn für den Menschen hiervon abhängen soll.

Eine optimistische Weltanschauung, die das Dasein als „eine Anstalt zu unserem Vergnügen" betrachtet, hat die Wissenschaften auf ihren Beitrag zur Vermehrung unserer Glückseligkeit prüfen wollen, die gründlichere pessimistische, die im Dasein sowohl ein Uebel als auch Schuld erkennt, begnügt sich, sie nach ihrer Beihilfe zur Erleichterung der ganzen Last oder Verminderung der Anzahl der Lasten des Daseins zu fragen, als dessen Grundgestalt ihr das *bellum omnium contra omnes* (der Krieg Aller mit Allen), das entschiedene Vorherrschen der geistigen und sittlichen Inferiorität, der selbstischen und der boshaften Antriebe gilt, während wir alle körperlich zugleich den Gewalten der Natur nicht entfernt gewachsen sind. Der Kampf mit allen diesen verderblichen Potenzen ist das Verdienst der

theoretischen Arbeit, der einzelnen Wissenschaften, den sie selbstverständlich gar nicht anders aufnehmen könnten, als dass sie sich auf eben diese Wirklichkeit, deren Inbegriff die Natur ist, beziehen, d. h. dadurch, dass sie uns über einen bestimmten Theil derselben Aufklärung verschaffen, sei es über die Beschaffenheit unserer ganzen Gattung, unserer sittlichen und leiblichen Anlage, sei es durch Zurechtweisung auf dem Schauplatze unseres Daseins, Untersuchung der Kräfte, die ihn beherrschen, durch welches Alles dann Platz für die edleren Antriebe gewonnen wird. Im Bunde mit ihnen steht die Philosophie, welche uns über das „Innere der Natur" selbst aufzuklären, das immer übrig bleibende Uebel des Daseins selbst durch Einsicht in dasselbe zu mildern sucht, da sie es nicht mindern kann.

Diesem Ernste des Lebens gegenüber muss der Kunstgenuss, um seine Beihilfe zur Erleichterung der Lasten desselben befragt, allerdings Rede stehen können, und diese Forderung ist um so wichtiger, als es die Würde der Arbeit nicht ist, die er für sich in Anspruch nehmen könnte. Denn nur vom Kunstgenuss, nicht vom Kunstschaffen kann hier gesprochen werden, widrigenfalls angenommen werden müsste, das Kunstwerk sei nur für seinen Schöpfer da, also selbst das Erzeugniss etwa eines wenngleich idealeren Egoismus. Der Charakter der Arbeit ist, nicht nur Dem, der sie verrichtet, sondern auch Anderen, damit aber mehr oder weniger dem Ganzen der menschlichen Gesellschaft zu Gute zu kommen, was am deutlichsten sich an der praktischen, körperlichen Arbeit zeigt, die dem Ganzen das Dasein immer um soviel erleichtert, als Einer davon auf seine Schultern nimmt. Der Kunstgenuss, wie alle nur anschauliche Erkenntniss, theilt aber mit der theoretischen Arbeit nicht die Möglichkeit, vom Empfänger weiter mitgetheilt zu werden, indem er bliebe, was er war, so wenig er an sich auch das intellectuelle Vermögen müssig lässt. Dazu aber, das andere Extrem nicht anerkennen zu müssen, welches ihn zu einem blos passiven Genuss macht, darf man den Ausweg, wie es hie und da geschieht, ihn für eine Arbeit anzusprechen, nicht versuchen, dies widerspricht seiner Beschränktheit auf das geniessende Subject; als „activer Genuss" aber bliebe er immer das Gegenstück zur Arbeit, nämlich Vergnügen.*)

Woher soll dem Vergnügen nun die Würde kommen? wie soll der Kunstgenuss vermögen, der Forderung, an deren Erfüllung wir das Zugeständniss der Würde knüpfen, gerecht zu werden? d. h. wie soll er zur Erleichterung des Daseins beisteuern können? Niemand ist so thöricht, ihm dieses Verdienst etwa deshalb einzuräumen, dass wir während seiner Dauer von Arbeit und zu anderer Arbeit ausruhen, ohne doch gerade müssig zu sein, da es ihm ja vielerlei Beschäftigung hierin gleich thun, er also einen eigenen Werth nicht beanspruchen könnte. An diesem Puncte leuchtet schon ein, dass es nicht gleichgiltig sein könne, ob er zur Natur, zu unserem Wesen, zur ganzen Wirklichkeit und Allem, was sie uns zu errathen und zu ertragen aufgibt, in irgend einer realen Beziehung stehe, und mithin ob diese Beziehung erörtert werde oder nicht.

*) Ein unsicherer Logicus könnte mir den Einwand machen wollen „Wozu die Unterscheidung? Dem sittlichen Menschen ist Arbeit Vergnügen!" Erstens ist dies eine rhetorische Wendung, aber keine Wahrheit, und zweitens liesse sich der Satz deshalb immer noch nicht einfach umkehren.

§. 5.

Grundlagen einer Kritik der Tonkunst aus den Mitteln der Schopenhauerischen Philosophie.

Allenfalls könnte bezweifelt werden, nachdem man die Schwächen der Betrachtung ans Licht gezogen, die Schopenhauer dem Wesen der Tonkunst hat angedeihen lassen, ob denn überhaupt seine Philosophie im Ganzen ein fruchtbarer Boden für diese Betrachtung sei?

Anders als auf dem philosophischen Wege kann die Abschätzung des Werthes der Tonkunst, die wir verlangen, nicht geschehen. Wie weit hierbei auch auf das Technische der Kunst selber eingegangen werden muss: das Facit kann nur die Philosophie ziehen.

In Betreff des Schopenhauerischen Systems bleibt nun aller im vorigen §. erörterten Schwächen seiner speciellen Musikbetrachtung ungeachtet die Thatsache interessant, dass kaum jemals von einem Philosophen mit grösserer Ehrfurcht, mit so viel enthusiastischem Tiefsinn von der Musik gesprochen worden ist, als er es in seinem Capitel „Zur Metaphysik der Musik" im 2. Bande seines Hauptwerkes „Die Welt als Wille und Vorstellung" und dem zugehörigen Capitel im 1. Bande desselben gethan hat; es beweist mindestens soviel, dass kein Philosoph weder vor noch nach Schopenhauer mit einer gleichen Empfänglichkeit für den Eindruck der Musik ausgestattet war. Dazu kommt nun noch, dass der Grundgedanke der Schopenhauerischen Philosophie sich auf die nämliche psychologische Potenz bezieht, auf welche das Vermögen des Eindruckes der Musik, wie von Schopenhauer selbst, so auch von allen solchen Erklärern dieses Eindruckes zurückgeführt wird, die dabei nicht von einer Philosophie, sondern vom Fache selber ausgingen und der Philosophie ganz naiv, um nicht zu sagen roh, gegenüberstanden. Hiernach ist es sehr wahrscheinlich, dass die Schopenhauerische Philosophie eine ganz ungezwungene Anwendung auf das Wesen der Musik gestatten werde, da der Kern derselben, der von Seiten der Fachkenntniss und von dieser Philosophie als solcher bezeichnet wird, im Grunde derselbe ist, wie wir weiterhin einsehen werden; mögen auch von beiden Seiten die Wege dazu noch so verfehlt, oder viele auch gar nicht durch einen Weg, sondern nur durch einen Sprung zu dem nämlichen Ziele gelangt sein. Und in der That muss die Anwendung jedes anderen Systems auf den Eindruck der Musik völlig geschraubt ausfallen — wovon Proben in der zugehörigen Litteratur hinreichend vorhanden sind. Bis jetzt hat dieselbe unbestreitbar noch keinem Musiker von Rang Beachtung abgewonnen.

Um nun des Gewinnes habhaft zu werden, den wir aus der Schopenhauerischen Philosophie für die Betrachtung des musikalischen Kunstgenusses und für die Erörterung seines geforderten Zusammenhanges mit der Natur zu gewinnen uns versprechen dürfen, müssen wir folgerecht uns den Grundgedanken des Systems vergegenwärtigen.

Wie bekannt [?], ist dieser Grundgedanke, dass der Wille das Ursprüngliche, Unzerstörbare in Allem, dass er das von Kant vergeblich gesuchte wahre metaphysische Correlat der Erscheinung sei, als welche ihrerseits, ohne doch idealistisch für blossen Schein ausgegeben werden zu dürfen, durchweg unsere Vorstellung, Gehirnphänomen und dadurch gebunden ist an die Formen unserer Anschauung, an den Raum und die Zeit, den Schauplatz des Wandelbaren, Vielfachen, Vergänglichen. Dieser „Wille" ist folgerecht in Allem derselbe, gleichviel ob er als mechanische Ursache und Wirkung im Unorganischen, als Reiz und Sensibilität im Vegetabilischen, als Handlung auf ein anschaulich gegenwärtiges Motiv am Thier oder als der Connex zwischen überlegtem, aus räumlich und zeitlich entfernten Umständen entnommenem Motiv und der dadurch hervorgerufenen Handlung am Menschen zu unserer Wahrnehmung gelangt. Er ist ferner derselbe auch, wo er nur innerhalb unseres Selbstbewusstseins als Urgrund der irgendwie in der Richtung der Lust oder Unlust motivirten Regungen unseres Gemüthes gespürt wird, ohne dass dieselben bereits die Gestalt einer in die Aussenwelt eingreifenden Handlung annehmen.

Er ist, als „Wille in der Natur", der Träger aller Erscheinung, zu welcher auch der menschliche Leib gehört, er ist also auch der Träger unseres Intellects als einer Summe von Gehirnfunctionen, eines Intellects freilich, der im Stande ist, sich von seinem unmittelbaren Dienst zu befreien; endlich ist er auch das durch eben diesen Intellect beleuchtete Fundament unseres Selbstbewusstseins, durch welches wir eben die intime Bekanntschaft mit ihm als mit uns selbst von innen erwerben, da uns die erscheinende Welt mit ihrer Vielgestaltigkeit niemals ganz von sich aus ein einheitliches Princip als ihren Träger zu erkennen geben würde; er ist also auch unser Gemüth, als welches wir den Willen vor seinem Heraustreten in eine Handlung ansprechen.

Es ist nicht blos dem Musiker, sondern auch dem Deutschen überhaupt noch ein ungewohntes Ding, unter dem „Willen" etwas mehr als das Vermögen der Entschlüsse, der Vorsätze zu verstehen; und andererseits das Vermögen der Vorstellungen, der Begriffe nicht bereits mit unter den Begriff des Willens zu bringen, wiewohl bei genauerer Untersuchung auch ursprünglich die deutsche Sprache mit „Willen" mehr als das seiner selbst bewusste Vermögen der Entschliessungen bezeichnet, die freilich nicht ohne Begriffsverknüpfungen vor sich gehen können. Um nun aber einzusehen, dass nichts weniger als ein Widerspruch darin liegt, unter dem Willen ein ursprünglich-Unbewusstes, auch von keinem Bewusstsein, von keinerlei Vorstellungen und Begriffen Abhängiges zu verstehen, genügt für den unbefangenen Betrachter die Ueberlegung völlig, dass wenn wir bei unseren Entschliessungen und Ueberlegungen weiter nichts thäten, als Begriffe zu verknüpfen, dann auch das Vermögen, Entschlüsse zu fassen, kaum einen von dem der Vernunft unterschiedenen Namen bekommen haben würde, am wenigsten einen, der etwas für Jeden bei einigem Besinnen so entschieden Anderes bezeichnet; da die Vernunft ja eben das Vermögen ist, Begriffe zu verknüpfen, es sei nun zum Behufe einer Entschliessung oder zu einem anderen. Wäre in unseren Ueberlegungen zu einer That nichts ausser dem Vermögen der Begriffe thätig, so würde auch nothwendig der Unterschied des Bösen und Guten auf eine mehr oder minder correcte Verknüpfung von Begriffen zurückzuführen sein, d. h. Niemand wäre dann für seine Handlungen ernstlich verantwortlich, da Dummheit, als angeborene Eigenschaft, in keinem Grade strafbar ist. Da nun wirklich der Wille der Stifter unserer Handlungen ist, und noch zu keiner Zeit unsere Verantwortlichkeit für dieselben geleugnet worden, so kann er wesentlich nicht selbst Vorstellung sein, die ihm zu seinen Zwecken und Zielen zwar leuchtet, aber auf dem Wege dazu dennoch von ihm vorwärts bewegt wird — recht eigentlich nach dem „Du glaubst zu schieben, und du wirst geschoben". Und wer wüsste auch nicht, dass er für gewöhnlich nach den Neigungen und Abneigungen, die ihn unbewusst beherrschen, sich zu entscheiden pflegt, und es erst einer besonderen Anstrengung bedarf, sie vor das Forum der Vernunft zu ziehen, um sie etwa darauf zu prüfen, ob sie zu einem gerechten oder ungerechten Verhalten gegen Andere, zu einem nützlichen oder schädlichen Erfolge für uns selbst führen? Wer wüsste nicht, dass die Vernunft, ganz ohne Frage zunächst, und bei den meisten Menschen überhaupt der schwächste Factor der Entschliessungen ist, die auf ihren Zusammenhang nach Gründen geprüft, allermeist sich kläglich genug ausnehmen und nur Motive aufweisen; so dass die Seltenheit der Fälle, in welchen es Jemand über sich vermag, Gründe sich Motive sein zu lassen, eben beweist, dass der Wille in unseren Handlungen wesentlich und ursprünglich unabhängig von aller Vernunft vorhanden, mit ihr keineswegs nothwendig und wesentlich verbunden ist. Er ist vielmehr die Summe unserer Neigungen und Abneigungen, insofern sie alle auf das „So bist du" zurückzuführen sind, welches wir uns meistens hüten, mit der Vernunft allzustark vor uns selbst zu beleuchten, da der Anblick der Menschennatur von innen selten sehr erbaulich ausfällt; ohne dass doch dieser Factor in unseren Entschliessungen deshalb weniger mächtig wäre. Daher ist nach Schopenhauer der Wille im Menschen die eigentliche Kraft des Guten und Bösen in uns, und als angeborener Charakter und ursprünglich unbewusst die wahre Quelle der Verantwortlichkeit. (Wen letzteres Problem weiter interessirt, der wende sich an Kant.) Die Summen unserer Neigungen und Abneigungen, die aus dem „So bin ich" entspringen, nennt die Sprache unsere Gemüthsbeschaffenheit, und offenbar ist unser Gemüthszustand in jedem Augenblick nichts Anderes, als das grössere und geringere Gleichgewicht der Erregungen durch Das, was wir fliehen und Das, was wir suchen. Von hier aus wird es an dieser Stelle verständlich sein, wenn wir vom Willen reden, ohne die Vernunft dabei mitzumeinen, und dass mir das Gemüth als der Wille vor seinem Thätigwerden in einer äusserlichen Handlung gilt. Mehr beabsichtige ich hier auch nicht, wie ich denn auch darüber eben nur berichten kann, dass nach Schopenhauer der an und für sich vernunftlose, oder auch: vernunftfreie Wille nicht nur in uns, sondern auch in der vernunftlosen wie in der bewusstlosen Natur das Ursprüngliche und der eigentliche Träger der Welt ist. (Dieser Schopenhauerische Begriff vom „Willen" muss in allem Folgenden vom Leser festgehalten werden.)

Da nun, wie wir früher (§. 2.) constatirt haben, das einzelne musikalische Kunstwerk kein wiederum einzelnes oder einheitliches Correlat in der anschaulich erscheinenden Natur besitzt, der Wille aber der Träger sowohl ihrer Erscheinung ausser uns, als unserer selbst und alles Dessen ist, was wir im weitesten Sinne Natur nennen können, so werden wir von nun an die Frage nach einem Verhältniss zwischen Natur und Musik umgewandelt in die nach einem Verhältniss zwischen



dem Willen überhaupt und der Musik stellen, und da wir den Willen in der Natur als dem Inbegriffe der Erscheinungen nicht anders kennen, als durch den Willen in uns, diesen aber durch kein anderes Mittel als unseren Intellect, so wird unsere Aufgabe, das Verhältniss zwischen Musik und Willen vollständig zu charakterisiren, diese drei Stadien durchzumachen haben:

Das erste: der Betrachtung des Verhältnisses der Musik zur empirisch gegebenen Aussenwelt, der „Natur" im engeren Sinne,

das zweite: der Betrachtung des Verhältnisses der Musik zu unserem Intellect, d. h. den Intellect gegenüber der Musik,

das dritte: der Betrachtung des Verhältnisses der Musik zu dem Willen in uns, zum Gemüth überhaupt als dem metaphysischen Correlat unseres Selbst.

Da die Musik in einem sinnlichen, dem klingenden Material und in lauter anschaulich (intellectuell) geordneten Formen vor uns erscheint, so wird die Betrachtung auf der untersten der drei Stufen gleichsam den von aussen dargebotenen Rohstoff zu einer künftigen Musik erörtern, die mittlere Stufe wird die musikalische Wirklichkeit, das Kunstwerk selbst ins Auge fassen und den Kunstgenuss nach seinen einzelnen Factoren zergliedern; hiervon wird abhängen, ob in der That die Musik zu unserem Gemüth in Beziehung gesetzt werden könne; auf ihrer höchsten Stufe endlich wird unsere Betrachtung der Ausdruck und die Abschätzung ihres metaphysischen Werthes sein.

Wegen dieser letzteren Behauptung müssen wir uns nun noch rechtfertigen: ihre Voraussetzung ist, dass der Werth der Musik von der Möglichkeit ihrer Beziehung auf das Gemüth, und zwar, wie wir sehen werden, einer nicht nebenher sich ergebenden, sondern von der Möglichkeit einer grundsätzlichen Beziehung auf dasselbe abhänge.

Wir erkannten, dass ein solcher Werth in einer Beihilfe der Kunst zur Erleichterung der Bürde des Daseins bestehen müsse, wir sahen auch bereits, dass der Kunstgenuss weder die Würde der praktischen, noch auch die der theoretischen Arbeit in Anspruch nehmen kann. Der Methoden, einem belasteten Pilger, als welchen die Schopenhauerische Philosophie den Menschen betrachtet, das Tragen zu erleichtern, sind mehrere: die praktische Arbeit bewirkt eine gerechte Vertheilung der einzelnen Lasten des Lebens auf alle Schultern, die wissenschaftliche orientirt den Wanderer auf dem Schauplatze seines Daseins, beseitigt Gefahren und Hindernisse, lehrt ihm Oekonomie seiner Kräfte, ebnet seinen Weg. Aber alle einzelnen Lasten und Widerwärtigkeiten des Daseins, die vermindert werden können, sind nur das empirische Correlat des Uebels überhaupt, als welches unsere Philosophie in Uebereinstimmung mit der ältesten Brahmanischen und mit dem Christenthum das Dasein selbst betrachtet; das Hauptübel bleibt nach allen Erfolgen der Arbeit aller Art immer übrig, und gerade dessen Träger als einer unveränderlichen Last ist der Wille, nicht als Körper, sondern als Gemüth.

So gibt es denn nur noch eine Methode, zur Erleichterung des Tragens derselben etwas beizusteuern: nämlich die, den Träger zu stärken, durch Einsicht in die Nichtigkeit des Daseins, der Unbedeutsamkeit seines Glückes und Unglückes selber, wie die Philosophie, die Schopenhauerische wenigstens, sie ihm verschafft, oder etwa durch freie Uebung in den Pausen, welche ihm die Beschäftigung mit den empirischen Lasten übrig lässt, in denen sich das Uebel des Daseins selbst ihm zu erkennen gibt.

Da der Wille in uns nun aber der Träger dieser Last ist, so hängt der Werth der Kunst in der That davon ab, ob er, ob das Gemüth, wie wir den Willen vor der Handlung*) nennen, der Adressat ihrer Mittheilung sei, denn ohnedies ist es nicht möglich, dass sie auf das Gemüth einwirke. Ein nebensächlicher Antheil des Gemüthes an der Kunst, während ihre Mittheilung eigentlich anderen Kräften gälte, ist gar keine ausführbare Vorstellung, da das Gemüth, der Wille, gar keine einzelne Kraft des Menschen, sondern der ganze Mensch selber ist, also die Frage nur sein kann, ob Er, oder etwas Anderes beschäftigt werde; wovon hier gar nicht die Rede ist. Eine nebensächliche Beschäftigung also nicht, sondern etwa die Möglichkeit einer rein-theoretischen Beziehung des Kunstgenusses auf das Gemüth müsste behauptet werden, und diese, als Operation blos unseres Intellects, würde dem Kunstgenuss, wenn er weiter nichts ermöglichte, den geforderten Werth nicht verleihen.

Dies hat man denn auch immer gefühlt und das Gemüth stets als die wesentliche Sphäre des tonkünstlerischen Eindruckes bezeichnet, wie im vorigen §. bereits berichtet, und S. 11 einige der hieher gehörigen Erklärungen citirt sind.

Dieser Paragraph handelt von der Unzulänglichkeit des Schönheitsprincipes für die Musikbetrachtung und lautet die betreffende Stelle:

„„Auch ohne die Absicht directer Anwendbarkeit auf jedes einzelne Werk, nämlich bei der Bestimmung des möglichen Werthes der Tonkunst überhaupt, um die es sich für uns handelt, darf die Schönheit gemäss der ursprünglichen Sphäre dieses Begriffes nicht leitender Gesichtspunct sein; auf welche Seite der bisher geäusserten Ansichten über das Wesen der Musik man sich auch stelle.

Gibt man zu, dass die Musik eine „Sprache der Affecte", dass sie die Kunst sei, „bestimmte Empfindungen durch geregelte Töne auszudrücken" — „die Bewegungen der Seele, die Neigungen des Herzens nach dem Leben zu schildern" — „durch Wahl der Töne Gefühle und Stimmungen des Gemüthes zu erregen", wie diese Erklärungen als Definitions-

---

*) Ich bitte, darauf zu achten, dass hier unter Gemüth nicht ein sentimental unbestimmtes Etwas, sondern etwas ganz Verständliches verstanden wird; wenigstens für den, der den oben dargelegten Grundgedanken, den Träger des Schopenhauerischen Systems verstanden hat.

Versuche über sie lauten, so gibt es kein Recht und keine Möglichkeit, einen Begriff, der aus der Welt des Sichtbaren stammt, auf die weder sichtbare noch sonst äusserlich anschauliche „Welt des Gemüthes" zu übertragen, die dem Auge in Mienen und Geberden doch niemals ihrem zarteren Getriebe nach sich voll zu erkennen gibt. Nicht einmal in der Zeit, also der Form unserer inneren Anschauung nach, in welcher sie verlaufen, zeigen die Erregungen des Gemüthes, so lange jede ein und denselben Namen führen kann bestimmte Grenzen, die dann etwa dem Räumlichen entsprächen, sie entbehren eines anschaulichen Abschlusses: die sichtbare, die eigentliche Schönheit haftet aber stets am räumlich begrenzten Object (einem Körper) oder doch an einem Ensemble von solchen, einer Gruppe, einer Landschaft.

Gibt man aber jene Meinung nicht zu, glaubt man, der Werth der Musik liege in ihren anschaulichen Formen, in der Disposition des Kunstwerkes nach seinen grösseren und kleineren und so fort bis in seine kleinsten, constructionellen Theile (nach einer Art von Atomismus), so reichen, um diese Vorzüge des Formalen der Anschauung zu schildern, die Prädicate des Reichthums, der Neuheit, der Anschaulichkeit, der Proportionalität vollkommen aus, und wir haben keinen triftigen Grund, an Stelle dieser eigentlichen Bezeichnungen die übertragene und feierliche der Schönheit zu setzen.

Nun sind Factoren des Kunstgenusses (unter der thörichten Bezeichnung von „Bestandtheilen" der Musik) von jeher unterschieden worden: soll also das Princip der Schönheit in der Musik irgendwo Sinn haben, so muss es diesen oder jenen Factor des Genusses betreffen, welcher ja allerdings sinnlich anschaulich ist. Um aber nicht ins Einzelne vorzugreifen, verschieben wir diese Erörterung und begnügen uns hier mit dem gewonnenen negativen Lehrsatz: die Frage nach Schönheit eignet sich weder für die angewandte noch für die allgemeine Kritik der Tonkunst zu einem obersten Princip." " Hier will ich nur noch hinzufügen, dass diese Meinung so alt ist wie die nur irgend für uns in Rechnung kommende Musik selber, und sie daher auf allen Stufen ihrer Entwickelung, wo sie nur irgend mit Ueberzeugung als eine Kunst betrieben wird, eine ethische Bedeutung zu offenbaren scheint; denn Plato und Aristoteles haben dies bereits ausgesprochen, auf welche auch Schopenhauer sich l. c. beruft: bei Plato tritt sie auf als „die Bewegung der (Sing- und Spiel-)Weisen, welche eine nachbildende Darstellung des Zustandes der Seele ist, wann sie vom Affect ergriffen worden", und Aristoteles fragt so bedeutsam wie möglich: „Woher kommt es doch, dass Rhythmen und Weisen, die doch blosser Stimmlaut (Klang) sind, an Gemüthszustände erinnern?"

Meinen Anschluss an diese Meinung habe ich gleichfalls bereits bekannt, und zugleich die Pflicht der Deduction derselben übernommen, auch die hauptsächlichsten Stadien, welche diese Deduction durchzumachen hat, in diesem §. schon bezeichnet. Denn freilich würden alle Gewährsmänner, auf die man sich berufen mag, nichts helfen, es würde nur ein alter Irrthum, wie es ihrer manche gibt, zu constatiren sein, wenn sich nicht nachweisen liesse, dass die musikalische Erfahrung selbst auf unsere Ansicht ganz von sich aus leitete.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Ernst Deurer. Sonate (F dur) für Pianoforte und Violine, Op. 12. Leipzig, R. Seitz.

Wie E. Deurer dazu kommt, diese Sonate geschrieben zu haben, oder besser: in die Oeffentlichkeit gelangen zu lassen, können wir nicht recht begreifen. Während er in seinem Trio Op. 4 und in seinen Phantasiestücken für Pianoforte Op. 2 bewiesen hat, dass er in seiner Empfindungsweise und seinem musikalisch-technischen Ausdrucksvermögen seiner Zeit angehört und ihren Anforderungen gerecht zu werden bestrebt ist, macht er mit dieser Sonate einen Sprung um 100 und mehr Jahre der Kunstentwickelung rückwärts. Empfindungsweise, formelle Gestaltung, Stil, der Claviersatz, die Behandlung der Violine: Alles ist hier ein Anachronismus, für den wir keine andere Erklärung finden können, als die Annahme, der Componist habe nun einmal sich vorgesetzt, seine individuelle, in der Zeit wurzelnde Anschauung zu verleugnen und die Weise der Alten nachzuahmen. Mögen Beweggründe privater Natur dieses Experiment rechtfertigen, die Veröffentlichung desselben kann nur den Erfolg haben, das musikalische Publicum, das seine Aufmerksamkeit auf den Componisten zu richten begonnen hat, in seinem Urtheil über die künstlerische Begabung und das künstlerische Streben desselben wankend zu machen und irre zu leiten.

Ueber die Sonate selbst lässt sich daher wenig sagen. Der erste Satz leidet an dem Mangel eines einheitlichen Stils; stellenweise Mozartisch, stellenweise noch weiter zurückgehend — (man sehe z. B. Stellen wie S. 1, Takt 11—14, ferner die Behandlung der Violine im Durchführungssatze, das *unisono* derselben mit dem Clavier S. 10, letzter Takt und S. 11, erster Takt) — stellenweise einem moderneren Zuge nachgebend, bietet er das Bild unerfreulicher Schwankung und Unbestimmtheit des künstlerischen Wollens. Einheitlicher gestaltet sind die folgenden Sätze, Andantino quasi Menuetto und Gavotta con Variazioni, in welchen die Gluck'sche Weise nachgeahmt ist. — Nicht das Streben nach Einfachheit des Ausdrucks und der Verwendung der Mittel ist, welches wir angreifen, aber

wohl die Anschauung, welche die Einfachheit des Inhalts nur in der veralteten Form einer vergangenen Kunstepoche aussprechen zu können meint; Schumann hat in manchen Werken von höchster künstlerischer Bedeutung den Beweis geliefert, dass diese Einfachheit auch in moderner Form auf die bedeutsamste Weise zum Ausdruck zu bringen ist. **A. Maczewski.**

Joseph Haydn. Ouverture, revidirt von Franz Wüllner. Partitur, Stimmen und vierhändiger Clavierauszug. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

In einer der Partitur vorangeschickten Notiz bemerkt Hr. C. Pohl, es sei nicht zu ermitteln, ob dieses in den Katalogen „Ouverture" benannte Stück in der That ursprünglich bestimmt gewesen sei, als Opernouverture zu fungiren, oder ob wir dasselbe nur als Fragment einer unvollendeten oder verloren gegangenen Symphonie zu betrachten haben. — Gewiss ist, dass dieser Presto-Satz an und für sich gar nicht wie eine Ouverture aussieht, sondern vielmehr entschieden den Eindruck eines Haydn'schen Symphoniefinale macht. Erstens herrscht in demselben ein so fühlbarer Mangel an wesentlichen Contrasten, dass wir uns ihn überhaupt nicht gut als selbständiges Orchesterstück denken können, während dagegen andererseits das jeglicher Vorbereitung entbehrende Auftreten des kurzathmigen, nur aus wenigen Noten bestehenden Themas, der knappe Zuschnitt des Ganzen, sowie das unruhige, nur durch einige Fermaten unterbrochene Vorwärtseilen bis zum Schlusse entschieden für die Annahme sprechen, dass wir es hier mit dem letzten Satze irgend einer Haydn'schen Symphonie zu thun haben. Nach ein paar vorangehenden, mit demselben contrastirenden Sätzen dürfte das Stück geniessbar sein, an und für sich dagegen wird es unserer Ansicht nach höchst wahrscheinlich nur die Wirkung eines Bruchstückes machen. Vielleicht gelingt es den Herren Herausgebern, dieses vermuthlich amputirte Glied vermittelst weiterer Ausgrabungen zu einem aus dem nämlichen Grundstoffe gearbeiteten Kopfe und Rumpfe zu verhelfen; denn es wäre immerhin Schade, wenn dasselbe bei seiner projectirten Rundreise durch die musikalische Welt auf sich selbst angewiesen sein sollte. Was schliesslich die Correctheit wie äussere Ausstattung dieser Ausgabe anlangt, so machen schon die auf dem Titelblatt genannten Namen eine besondere Anerkennung überflüssig. **G. H. Witte.**

Feuilleton.

Sinnreiches und Charakteristisches aus Schriften über Musik und Musiker.

Zusammengetragen von **J. N. Dunkl.**

(Vierter Auszug.)

* * *

Insoweit glaube ich schon mit meinem Urtheil im Klaren zu sein, dass ich Wagner unter den jetzigen dramatischen Componisten für den begabtesten halte. Wenigstens ist sein Streben in diesem Werke („Der fliegende Holländer") dem Edlen zugewendet, und das besticht in jetziger Zeit, wo Alles darauf ausgeht, Aufsehen zu erregen oder dem gemeinsten Ohrenkitzel zu fröhnen. Spohr.

* * *

Achte keine Erscheinung zu gering, gleichviel, von wem sie ausgeht! Jede Hand ist kräftig genug, um fürs Grosse, Allgemeine ihr kleines Etwas beizusteuern! Meine nicht, die Erde stehe still, weil du sie — nicht laufen siehst! Tappert.

* * *

Das unter Musikern traditionell gewordene Bekenntniss eines ehemaligen Chorsängers unter Bach erklärt uns, wie die Ausführung der ungemein schwierigen Werke des Meisters dennoch vor sich ging: „Erstlich prügelte er uns, und dann — klang es scheusslich", so lautete diese wunderliche Erklärung. Wagner.

* * *

Je tief ursprünglicher die Richtung eines Künstlers aus seiner Wesenheit entspringt, um so weniger kann und darf er die anderen als echt gelten lassen, um so weniger versteht er sie. — Der Genius ist specifisch fanatisch, und wenn er sich zahm zeigt, so heuchelt er. Es gibt daher keine schlechteren Kunstkritiker als grosse Künstler. Max Weber.

* * *

Sie scheinen aus meinem Quartett und der Caprice in mir einen Nachahmer Beethoven's zu erblicken, und so schmeichelhaft dies auch Manchen sein könnte, ist es mir gar nicht angenehm. Erstens hasse ich Alles, was den Stempel der Nachahmung trägt, und zweitens bin ich zu sehr in meinen Ansichten von Beethoven verschieden, als dass ich je mit ihm zusammenzutreffen glauben könnte. Die feurige, ja beinahe unglaubliche Erfindungsgabe, die ihn beseelt, ist von einer solchen Verwirrung in Anordnung seiner Ideen begleitet, dass nur seine früheren Compositionen mich ansprechen, die letzteren hingegen mir nur ein verworrenes Chaos, ein unverständliches Ringen nach Neuheit sind, aus denen einzelne himmlische Genieblitze hervorleuchten, die zeigen, wie gross er sein könnte, wenn er seine üppige Phantasie zügeln wollte. Da ich mich nun natürlich nicht des grossen Genies Beethoven's erfreuen kann, so glaube ich wenigstens in logischer und ordnerischer Hinsicht meine Musik vertheidigen zu können und mit jedem einzelnen Stück einen bestimmten Eindruck zu bewirken; denn nur das scheint mir der Zweck einer Kunstausführung zu sein, aus einzelnen Gedanken das Ganze zu stimmen, dass in der grössten Mannichfaltigkeit immer die Einheit, durch das erste Princip oder Thema erzeugt, hervorleuchtet. Weber.

* * *

Ich war im Leipziger Gewandhause zugegen bei der ersten Probe der 7. Symphonie von Beethoven. Musiker, Kritiker, Kenner und Nichtkenner waren einstimmig der Meinung, dass diese Symphonie im unglücklichen trunkenen Zustande componirt sein könne, namentlich der erste und letzte Satz, „dass sie melodiearm etc. sei". Wieck.

* * *

Wie recht hatte jener Redner des Alterthums, welcher, als eine seiner Reden von der Menge beklatscht wurde, beunruhigt an seine Freunde die Frage richtete: „Das Volk zollt mir Beifall, sollte ich irgend eine Dummheit gesagt haben?"

* * *

Boieldieu, welcher 1827 der Generalprobe der C moll-Symphonie von Beethoven beiwohnte, sagte mit dem Gefühle der Ueberraschung: „Es geht ja". Das Scherzo hatte ihm so bizarr geschienen, dass es, seiner Meinung nach, nicht wohl gehen konnte.

* * *

„Meine Musik ist noch nicht ganz fertig", sagte der Spötter Rossini; „man feilt daran. Aber erst an dem Tage, wo darin Nichts mehr von mir übrig geblieben, wird sie ihren ganzen Werth erlangen."

P.S. Voilà qu'il m'arrive une troupe d'idées de toutes couleurs et l'envie de vous les envoyer... mais je n'ai pas le temps. Tenez moi pour une bête jusqu'à nouvel ordre.

10 Septembre 1855

Mon cher Wagner

Votre lettre m'a fait un bien grand plaisir. Vous n'avez pas tort de déplorer mon ignorance de la langue allemande, et ce que vous me dites de l'impossibilité où je suis d'apprécier vos ouvrages, je me le suis dit bien des fois. La fleur de l'expression se fane presque toujours sous le poids de la traduction, si délicatement que cette traduction soit faite. Il y a des accents, dans la musique vraie, qui veulent leur mot spécial, il y a des mots qui veulent leur accent. Séparer les uns des autres, ou leur donner des approximatifs, c'est faire allaiter un petit chien par une chèvre et réciproquement. Mais que voulez vous, j'ai une difficulté diabolique à apprendre les langues; c'est à peine si je sais quelques mots d'anglais et d'Italien....

Vous êtes donc en train de faire fondre les glaciers en composant vos Niebelungen!.. Cela doit être superbe d'écrire ainsi en présence de la grande nature!.. voilà encore une jouissance qui m'est refusée. Les beaux paysages, les hautes cimes,

les grands aspects de la mer, m'absorbent complètement au lieu de provoquer chez moi la manifestation de la pensée. Je sens alors et ne saurais exprimer. Je ne puis dessiner la lune qu'en regardant son image au fond d'un puits.

Je voudrais bien pouvoir vous envoyer les partitions que vous me faites le plaisir de me demander; malheureusement mes éditeurs ne m'en donnent plus depuis longtemps. Mais il y en a deux et même trois: Le Te Deum, L'Enfance du Christ, et Lelio (monodrame lyrique) qui vont paraître dans peu de semaines, et celles là au moins je pourrai vous les envoyer.

J'ai votre Lohengrin, si vous pouviez me faire parvenir le Tannhäuser vous me feriez bien plaisir. La réunion que vous me proposez serait une fête, mais je dois bien me garder d'y penser. Il faut que je fasse des voyages de désagrément, pour gagner ma vie, Paris ne produisant pour moi que des fruits pleins de cendre.

C'est égal, si nous vivions encore une centaine d'années, je crois que nous aurions raison de bien des choses et de bien des hommes. Le vieux Demi-ourgos doit bien rire là haut, dans sa vieille barbe, du succès constant de la vieille farce qu'il nous fait..... mais je ne dirai pas de mal de lui, c'est un de vos amis, et je sais que vous le protégez. Je suis un impie plein de respect pour les Dieux. Pardon de cet affreux calembourg avec lequel je finis en vous serrant la main. Votre tout dévoué

Hector Berlioz 19 rue de Boursault Paris,

P. S. Voilà qu'il m'arrive une troupe ailée d'idées de toutes couleurs et l'envie de vous les envoyer mais je n'ai pas le temps. Tenez moi pour une bête jusqu'à nouvel ordre.

10 Septembre 1855

Mon cher Wagner

Votre lettre m'a fait un bien grand plaisir. Vous n'avez pas tort de déplorer mon ignorance de la langue allemande, et ce que vous me dites de l'impossibilité où je suis d'apprécier vos ouvrages, je me le suis dit bien des fois. La fleur de l'expression se fane presque toujours sous le poids de la traduction, si délicatement que cette traduction soit faite. Il y a des accents, dans la musique vraie, qui veulent leur mot spécial, il y a des mots qui veulent leur accent. Séparer les uns des autres, ou leur donner des approximatifs, c'est faire allaiter un petit chien par une chèvre et réciproquement. Mais que voulez vous; j'ai une difficulté diabolique à apprendre les langues; c'est à peine si je sais quelques mots d'anglais et d'Italien.....

Vous êtes donc en train de faire fondre les glaciers en composant vos Niebelungen!.. Cela doit être superbe d'écrire ainsi en présence de la grande nature!.. voilà encore une jouissance qui m'est refusée. Les beaux paysages, les hautes cimes,

ces grands aspects de la mer,
m'absorbent complètement au lieu
de provoquer chez moi la manifestation
de la pensée. Je sens alors et ne
saurais exprimer. Je ne puis dessiner
la lune qu'en regardant son image
au fond d'un puits.
Je voudrais bien pouvoir vous envoyer
les partitions que vous me faites le
plaisir de me demander; malheureusement
mes éditeurs ne m'en donnent plus
depuis longtemps. Mais il y en a
deux et même trois: ~~Le~~ Le Deum,
L'Enfance du Christ, et Lelio
(monodrame lyrique) qui vont paraître
dans peu de semaines, et celles là
au moins je pourrai vous les envoyer.
J'ai votre Lohengrin, si vous
pouviez me faire parvenir le
Tanhaüser vous me feriez bien
plaisir. La réunion que vous me
proposez serait une fête, mais je dois
bien me garder d'y penser. Il faut
que je fasse des voyages de désagrément,
pour gagner ma vie, Paris ne
produisant pour moi que des fruits pleins
de cendre.
C'est égal, si nous vivions encore
une centaine d'années, je crois que
nous aurions raison de bien des
choses et de bien des hommes.
Le vieux Demi-ourgos doit bien
rire là haut, dans sa vieille barbe,
du succès constant de la vieille farce
qu'il nous fait ~~mm~~ mais je ne dirai
pas de mal de lui, c'est un de vos amis,
et je sais que vous le protégez. Je suis
un impie plein de respect pour les
Dieux. Pardon de cet affreux calembourg
avec lequel je finis en vous serrant
la main. Votre tout dévoué

Hector Berlioz 19 rue de Boursault Paris

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Bonn.

Musikfest zur Feier des hundertjährigen Geburtstages Ludwig van Beethoven's den 20., 21. und 22. August.

(Schluss.)

Als im vorigen Jahre der Kriegslärm die Vorbereitungen zur Beethoven-Feier in Bonn unterbrach, da fiel es manchem Kunstjünger und Kunstfreunde schwer aufs Herz, dass nun auch dieser für die ganze musikalische Gegenwart so unvergleichlich bedeutungsvolle Gedenktag in dem allgemeinen Umsturz aller Verhältnisse verloren gehen sollte, wie dies schon mit Goethe's spurlos an der Nation vorübergegangenem Seculartage der Fall gewesen ist, welcher in jene Zeit der allgemeinen Verwirrung der Begriffe und der praktisch-haltlosen Unklarheit idealer Bestrebungen fiel, welche der chaotische Anfang der jüngst zum Durchbruch gekommenen Entwickelungsströmung genannt werden mag. Heute, nach einem Jahre, können wir wohl mit der Sicherheit unbestreitbarer Ueberzeugung sagen, dass es für eine Beethoven-Feier keinen passenderen, beziehungsvolleren Augenblick geben könnte, als den gegenwärtigen. Mozart's und Schiller's Jubiläen, bei welchen die Nation sich einmüthig zusammenfand, fielen in jene Zeit innerer Sammlung, ernster Arbeit, der Klärung des Wollens, welche nicht ohne Kämpfe der Ueberzeugungen bleiben konnte, in jene Zeit der Vorbereitung zur entscheidenden Prüfung, welche die jüngste Zeit uns bestehen hiess. Es ist eine unbegreifliche wunderbare Gunst des Schicksals, es ist, was wir Vorsehung nennen dürfen, dass wir berufen sind, das Andenken des deutschen Mannes, welcher für die Entwickelung der Musik seit Beginn dieses Jahrhunderts so ausschliesslich maassgebend und wegweisend geworden ist, wie es in solcher Weise auf keinem anderen Kunstgebiete bisher der Fall gewesen ist, des Mannes, in welchem wir das Urbild unseres musikalischen Empfindens, Dichtens und Trachtens erkennen, in einem Augenblicke zu feiern wo der Gesammtgehalt unseres modernen Volksthums zum Durchbruch gelangt und bei einem Ziele angekommen ist, von dem aus auch für die politisch-nationale Entwickelung eine neue Epoche gezählt werden wird.

Diese Betrachtung ist es, in welcher die Feststimmung dieser denkwürdigen Tage wurzelt, und welche auch die Thätigkeit der Festunternehmer und Festordner bestimmt haben mag. Die Stadt Bonn hat aus Anlass dieses Jubiläums ein zweites monumentales Denkmal und Erinnerungszeichen an seinen grössten Bürger erhalten: dem Standbild Beethoven's, welches, von Hänel ausgeführt, vor 25 Jahren errichtet wurde, tritt jetzt auch eine Beethoven-Halle zur Seite. Zur Erinnerung an das Jahr 1870 und zunächst zum besonderen Zweck der Abhaltung des Musikfestes errichtet, hat dieselbe die dauernde Bestimmung als eine ständige Concerträumlichkeit erhalten, eine Bestimmung, welche bei dem unscheinbaren Aeusseren und der halbversteckten Lage des Gebäudes sich freilich nur aus der inneren Beschaffenheit desselben erkennen lässt. Ohne durch künstlerischen Schmuck besonders hervorzutreten, stellt sich uns die Halle als eine würdige Stätte künstlerischer Thätigkeit und künstlerischen Genusses dar. Die Hauptfrage, die akustische, ist glücklich gelöst.

Die Klangentwickelung ist im Allgemeinen gut, die Wirkung bei den feineren dynamischen Schattirungen des *pp* und *p* und bei den weicheren Klangfarben der Holzblasinstrumente sogar ganz vorzüglich zu nennen. Die notorische Klangschönheit der rheinischen Chöre, sowie die technisch-virtuose Seite des Orchesters, das in solcher Vorzüglichkeit wohl nicht so leicht sich zu einem Feste wieder zusammenfinden lassen dürfte, kamen dabei zur vollen, uneingeschränkten Wirkung. Der ganze arbeitende Tonkörper — denn eine Arbeit war es für die Mitwirkenden, wenn auch im schönsten, ernsten, höchsten Sinn — zeichnete sich weniger durch die numerische Fülle, als durch die Leistungsfähigkeit der Einzelnen aus. Schon aus Rücksicht auf die, wenn auch geräumige, so doch immerhin noch beschränkte Räumlichkeit — die Halle wird kaum dem Raum des Gürzenichsaales in Cöln gleichkommen — hat man von Seiten der musikalischen Festleitung von der Theilnahme ganzer Chorvereine abgesehen und blos eine Auswahl der besten Kräfte getroffen. Das Verzeichniss der im Chore Mitwirkenden weist 373 Namen aus Cöln, Aachen, Düsseldorf, Crefeld, Bonn, Coblenz, aus Barmen-Elberfeld, Neuwied und Frankfurt a. M. auf, eine Anzahl, welche im Vergleich zu den bei den gewöhnlichen Niederrheinischen Musikfesten zur Verwendung kommenden Chormassen eine sehr mässige genannt werden muss; aber hier, kann man wohl sagen, darf nicht gezählt, hier muss gewogen werden. Wir haben noch keinen Chor gehört, bei welchem das natürliche Stimmmaterial in solcher Weise eine sinnlich-schöne Klangwirkung hervorgebracht hätte; der frische Wohllaut der Soprane, die markige Fülle des Alt, die Weichheit der Tenöre, die feste Kraft der Bässe, die nur in der Tiefe zuweilen zurückzustehen schien: das Alles verschmolz zu einem Tonkörper von unbeschreiblichem Wohllaut, der inneren Fülle wie der äusseren Ausgibigkeit nach. Im Allgemeinen traten diese Vorzüge mehr im *f* und mezzo-forte hervor, während die *p* und *pp* dagegen etwas in der Klarheit des weittragenden Tones zurückstanden. Rechnet man eine fast untadelhafte Reinheit der Intonation hinzu — nur an einigen wenigen Stellen der von Schwierigkeiten jeder Art strotzenden Missa solemnis machte sich eine theilweise Ermüdung der Organe durch Detoniren der Soprane bemerkbar —, eine makellose Sicherheit der Einsätze und der Treffähigkeit überhaupt, Eigenschaften, welche durch die Folie des durch Tradition und Praxis zum unveräusserlichen Eigenthum des Nieder-Rheinländers herausgebildeten musikalischen Gefühls erst die richtige, künstlerisch verwerthbare Bedeutung erhalten, so glauben wir nicht zu viel zu sagen, wenn wir behaupten, dass nur eine solche auserwählte Schaar von Sängern und Sängerinnen befähigt war, im Wettstreit mit einem solchen Orchester zu bestehen, ja das Interesse bei Werken, wie die Messe, in erster Linie auf sich zu ziehen und zu erhalten. Das Orchester war im vollen Sinn ein Verein von Künstlern. Man hat hinsichtlich der Zusammenstellung des Bläserchors das richtige Princip der einheitlichen Praxis und der daraus hervorgehenden einheitlichen Klangwirkung, sowie der musikalisch-ästhetischen Disciplin in den Vordergrund gestellt; die sämmtlichen Blasinstrumente waren mit einigen wenigen Ausnahmen von Mitgliedern der rühmlichst bekannten Hofcapelle in Hannover besetzt; die Verschmelzung der verschiedenen Instrumente zu einer gleichartigen Gesammtwirkung im Klange, die Gleichmässigkeit der Vortragsweise, welche, wie man uns sagte, hauptsächlich als der Erfolg der früheren Thätigkeit Joachim's als Concertdirector in Hannover zu betrachten sei, machten sich in hervorragender Weise bemerkbar; wenn wir hier eine Bemerkung einschalten dürfen, so wäre es die, dass im *ff* dieses energischen Tonkörpers die Blechinstrumente etwas zu sehr den rauhen, schmetternden Charakter hervortreten liessen. Diesem vortrefflichen Bläserchor stand eine virtuose Phalanx deutscher Geiger (im weiteren Sinn) des In- und Auslandes gegenüber, die an den besten Namen wahrlich keinen Mangel litt. An der Spitze standen L. Straus aus London, O. v. Königslöw aus Cöln; von anderen Künstlern nennen wir noch Barghoer aus Detmold, Deichmann aus London, Derckum aus Cöln, Engel aus Oldenburg, Fleischhauer aus Meiningen, Haubold und Hermann aus Leipzig, Japha aus Cöln, F. Ries aus London, Schiever aus Berlin, Uhlrich aus Sondershausen, Walbrül aus Bonn, Wenigmann aus Aachen, unter den Violoncellisten Fr. Grützmacher aus Dresden, L. Grützmacher aus Meiningen, Ebert aus Oldenburg, Hankel aus Dessau, V. Müller aus Frankfurt und Rendsburg aus Cöln, endlich unter den Contrabassisten Breuer aus Cöln, Simon aus Sondershausen. Die Gesammtzahl der im Orchester Mitwirkenden bezifferte sich auf 111, darunter 38 Violinen, 14 Bratschen und 14 Violoncelle, 12 Contrabässe, 4 Flöten u. s. w., 6 Hörner; auch das Contrafagott (aus Berlin) fehlte nicht, ebensowenig die Orgel, aus der Fabrik von Ibach & Sohn in Barmen, welche in dem Orgelveteran Weber aus Cöln ihren würdigen Vertreter hatte. Neben diesen Kerntruppen des Gesanges und des Orchesters treten nun

die Solisten: der König der Virtuosen, Joachim, wenn es nicht eine Beeinträchtigung dieser wahrhaften, grossen Künstlernatur ist, wenn man ihn überhaupt noch einen Virtuosen nennt, Hallé, der eifrige Vertreter der deutschen ausübenden Künstlerschaft in England, und das Vocalquartett der Frau Otto-Alvsleben, Frau Joachim, der HH. Vogl und Ad. Schulze, alles bekannte, nach ihrer künstlerischen Anlage wie nach Richtung und Werth ihrer künstlerischen Leistungen genugsam gewürdigte Namen, sodass es überflüssig erscheint, hier noch im Einzelnen charakterisiren zu wollen. Und so haben wir denn auf diesem Gange durch die Reihen der Ausübenden noch eine Stufe hinanzusteigen, um auch der leitenden Spitze den Gruss der schuldigen Verehrung entgegenzubringen. Festdirigent war Ferdinand Hiller, einer jener Repräsentanten der aus der classischen Periode unmittelbar herausgewachsenen Schule von hochbegabten Künstlern, deren weitreichender Bildung, feinem, geläuterten künstlerischen Urtheil und anhaltender praktischer Thätigkeit als Dirigenten und Virtuosen wir zum nicht geringsten Theil die immer allgemeiner sich verbreitende gründliche musikalische Bildung und das Verständniss für die Schöpfungen einer für alle Zeiten unvergänglichen Periode der deutschen musikalischen Vergangenheit zu verdanken haben. Ihm zur Seite stand als zweiter Dirigent J. v. Wasielewski, der städtische Musikdirector in Bonn, dessen Name unter den deutschen Musikern schon lange einen guten Klang hat. Zum Schluss dieses Ueberblickes wollen wir auch noch jener musikalischen Notabilitäten gedenken, welche, von dem Festausschuss als Ehrengäste eingeladen, als Festtheilnehmer in den Kreis der Betheiligten hineingehören. Wir sahen unter den anwesenden fremden und einheimischen Künstlern Bargiel, Bruch, Sterndale Bennet, Dietrich, Gade, Gevaert, Raff, Reinecke, Verhulst und viele Andere, Namen, die die Musikgeschichte der Gegenwart auf ihren ersten Blättern verzeichnet hat.

Die unvergleichliche Bedeutung Beethoven's für die Entwickelung der Musik in unserem Jahrhundert beruht wesentlich auf der bis dahin ungeahnten Universalitet des in seinen Werken ausgesprochenen Ideenlebens und der entsprechenden Universalität des Stils. Diese Universalität der Idee, das was Beethoven selbst vergleichs- und andeutungsweise als „poetische Idee" zu bezeichnen liebte, tritt uns in zwiefacher Weise entgegen: in den Werken der zweiten Periode der schaffenden Thätigkeit Beethoven's erscheint sie in der Form der Besonderheit in der vollendetsten inneren Vertiefung des Ausdrucks wie der formellen Entwickelung; jedes Werk ist hier an sich die künstlerisch erschöpfende Darstellung der Idee in der Besonderheit einer ganz bestimmten, wir möchten sagen: vereinzelten Richtung, die Universalität liegt eben in der Vertiefung, die auf den Grund des Innenlebens hinabsteigt, sie ist eine intensive, während sie extensiv aus dem Gesammtüberblick über die Werke dieser Periode erkennbar wird; in den Werken der letzten Periode zeigt sich uns diese Universalität intensiv und extensiv zu jedem einzelnen Werke; jedes umfasst hier den ganzen inneren Gehalt und äusseren Umkreis der allgemeinen Idee, und daraus erklärt sich auch die unnachahmliche Allgemeinheit des musikalischen Stils, die, so persönlich originell sie sich auch kundgibt, doch von jeder beschränkenden Besonderheit, von dem, was man Manier nennt, sich frei hält. Die Anschauung dieser Universalität gewährt uns auf die eindringlichste Weise das Festprogramm. Als Rahmen der drei grossen Festconcerte am 20., 21., 22. August stehen jene zwei Riesenwerke da, in welchen der Genius Beethoven's zum Gesammtausdruck sich zusammengefasst hat: die Missa solemnis und die 9. Symphonie; zwischen denselben gruppiren sich die Hauptwerke der zweiten, specialisirenden Periode, während die erste, welche als die Zeit vorbereitender Entwickelung bezeichnet werden muss, nur ganz gelegentlich (in der Arie: „Ah perfido!") berührt wird. Wir können diesem System der Programme nur beipflichten; die Ausübenden wie die Zuhörer werden dadurch vom ersten Augenblick an bis zum letzten zu jener inneren Sammlung, jenem Ernst der Stimmung genöthigt, welchen die geistige Beschäftigung mit den höchsten Idealen erfordert und welcher diesem einzigen Feste allein angemessen ist. Diese weihevolle Stimmung waltete denn auch von jenem Augenblicke an des Sonntag Abends, da auf das Zeichen des dirigirenden Stabes der erste mächtige Ddur-Accord der Missa solemnis erschallte. Wir können den Gesammteindruck dieser Aufführung nur als einen erhebenden bezeichnen. Chor und Orchester wetteiferten in jener Begeisterung für das Ideal, welche allein die physische Anstrengung der Ausführung zu überwinden vermag, und es war ersichtlich, wie diese innere Hebung der Willensstimmung, was die Leistung des Chors betrifft, im Laufe des Werkes selbst sich steigerte.

Das „Kyrie" liess in dieser Beziehung noch in manchen Einzelnheiten die Schlacken irdischen Wesens erkennen: einige Intonationsschwankungen, namentlich im Sopran, zeugten noch von einer gewissen Befangenheit der Stimmung, und die *p* und *pp* erklangen im Allgemeinen noch nicht in jener überirdisch geläuterten Klarheit, welche die unbeschreiblich weihevolle Stimmung dieser Nummer ohne Gleichen erheischt; aber schon im „Gloria" schwangen sich die Stimmen hell und freudig hinauf zu jener Höhe der Leistungsfähigkeit, welche uns bezeugt, dass die Aufgabe mit Kopf und Herz zugleich erfasst und durchgeführt wird. Wir können nicht die Ausführung in allen Einzelnheiten verfolgen, können uns aber nicht versagen hervorzuheben, dass die Tenöre eine ganz prachtvolle Wirkung machten und dass der Sopran die unzähligen Schwierigkeiten, welche die hohe Lage darbietet, wirklich meisterhaft überwand; jene bekannten Klippen, an denen so manche Aufführung Schaden genommen: das hohe h der Soprane bei dem „qui sedes ad dexteram" im „Gloria" und in der Fuge „et vitam venturi saeculi" im „Credo", das „et resurrexit" der Tenöre im „Credo" u. A. wurden siegreich glücklich überwunden. Das Soloquartett der Frauen Alvsleben und Joachim und der HH. Vogl und Schulze zeigte die glücklichste Zusammenstellung der Stimmen; diese mühelose, aller irdischen Schwere enthobene Ansprache der hohen und höchsten Töne der Frau Alvsleben, welche diese glockenhellen Klänge wie aus höheren, irdischer Körperlichkeit entledigten Regionen herabschweben liess, dieser reich schattirte Ausdruck des innigsten Gefühls in dem Alt der Frau Joachim, der Schmelz des Tenorklanges bei Hrn. Vogl, welcher, der leisesten Gefühlsbewegung gehorchend, sie in treuen, ergreifenden Zügen wiederzuspiegeln versteht, endlich die weiche Fülle des Basses des Hrn. Schulze — von dem wir nur im Allgemeinen einen gesteigerten Ausdruck der subjectiven Empfindung gewünscht hätten —: das Alles gab in dem von allem sich vordrängenden egoistischen Virtuosenthum völlig freien, selbstlosen Zusammenwirken ein Soloquartett, wie es für dieses Werk kaum vollkommener gefunden werden kann. Am vollendetsten trat dies vielleicht in dem Schluss des „Credo" hervor; das grandiose Verklingen des Bdur-Accordes durch die ganze Breite des orchestralen und vocalen Tonkörpers war überhaupt von einer magischen Wirkung, während wieder andererseits die grosse Fuge im „Gloria" durch Macht und Fülle des Klanges, namentlich bei dem gigantischen Orgelpunct, wahrhaft erschütterte. Vom Standpuncte der Technik aus muss überhaupt der Vortrag der beiden Fugen „in gloria Dei patris" und „et vitam venturi saeculi" als vocale Musterleistung bezeichnet werden. Wesentlich trug zu dieser Wirkung die Temponahme bei, womit nach unserem Gefühl Hr. Capellmeister Hiller den Nagel auf den Kopf getroffen hatte. Weniger war dies mit dem „Kyrie" der Fall, das uns zu langsam erschien; wenn trotzdem der Eindruck dieses ganz unbeschreiblich schönen Stückes ein erhebender war, so müssen wir den Löwenantheil an diesem Erfolge dem Orchester zuweisen; der Chor schien noch nicht den höheren Grad der Weihe erhalten zu haben, welchen er erst aus dem eigenen Ergriffensein für die Folge schöpfte. Auch im „Benedictus" kamen einige Verlangsamungen vor, die den ätherischen Fluss dieser himmlischen Melodie etwas stocken machten; das Violinsolo des Hrn. L. Straus hätte etwas kräftigeres subjectives Heraustreten wohl vertragen können. Es ist schwer, in der Erinnerung des wunderbar ergreifenden Eindrucks des Werkes in solcher Ausführung sich des Eingehens auf Einzelnheiten ganz zu enthalten; aber das möchte Stoff zu einer Monographie geben, die wir hier nicht zu liefern haben. Darum nur noch einige Bemerkungen. Das „et incarnatus est" wurde, trotzdem es in der neuen Partitur der Gesammtausgabe von Breitkopf & Härtel dem Chortenor zugewiesen ist, doch vom Solisten vorgetragen; innere Gründe

scheinen auch nach unserer Ansicht diese Auffassung zu rechtfertigen; dagegen können wir uns mit der Besetzung des „pleni sunt coeli“ und des folgenden „Osanna“ durch Solostimmen, wie es hier geschah und wie es auch die Partitur äusserlich unzweifelhaft ergibt, nicht recht befreunden: Textsinn, der musikalische Gegensatz gegen das eben vorangegangene, von den Solostimmen nur gemurmelte „sanctus Dominus, Deus Sabaoth“, die volle Instrumentirung, Alles weist auf den Eintritt der Gesammtmasse hin. — Das Werk wurde nach der Angabe der Partitur auch mit der Orgel begleitet; die Wirkung derselben war nur an einigen durchschlagenden Stellen hervortretend, namentlich im „Credo“, so z. B. bei dem Eintritt: „Deum de Deo“, ferner bei dem grossen unisonen G — ein Viertelabschlag nach dem „sepultus est“.

Wir können diesen Bericht nicht schliessen, ohne einer sehr leidigen — dem Festcomité zur Last fallenden Störung Erwähnung zu thun, welche in das „Credo“ hineinfiel und leicht bedenkliche Folgen hätte haben können, wir meinen das Anzünden des Gases während des Stückes. An den folgenden Abenden war diesem Uebelstande vorgebeugt.

Den zweiten Theil des Abends füllte die Cmoll-Symphonie aus. Nach der völligen Zerknirschung der Seele, welche in selbstloser, glaubenserfüllter Hingabe an die in der Messe verkündeten Geheimnisse des göttlichen Wesens und seines erlösenden Erdenwandels sich von allem irdischen Dichten und Trachten abgewandt hat, wirkt der mächtige Aufschwung der Symphonie erfrischend und belebend. Im schlagenden Gegensatz zur Messe ist diese Symphonie der Triumphgesang der menschlichen Seele, die sich durch die eigene Kraft aus Nacht und Bedrängniss emporrafft. Auf sich selbst gestellt, findet sie in sich, was sie zum Ziele führt, und mit freudiger Zuversicht erfüllt, wenden wir den Blick wieder zurück auf unsere Erde, unser Leben. Dieses Lebensgefühl, dessen Dasein ein Wechsel von Dunkel und Licht ist, durchströmte und beseelte die Ausführung. Die schneidige Wucht der Streichinstrumente im ersten Satz, die zerschmelzende Zartheit der Holzblasinstrumente im Andante kamen zur glänzenden Wirkung. Im Scherzo und namentlich im Finale war uns das Tempo zu langsam; dies zeigte sich deutlich gegen den Schluss hin, wo es dem Dirigenten Mühe kostete, die Orchestermassen in den beschleunigten Anlauf zum Presto hineinzudrängen. Das Paukensolo bei dem berühmten *pp* vor dem überwältigenden Eintritt des Finale war auf unserem, ziemlich nahen Platz kaum mehr vernehmbar, und namentlich die Verschiedenheit der rhythmischen Eintheilung der Schläge, die so charakteristisch die lange dynamische Bewegungslosigkeit innerlich doch aufhebt und das Moment der Beschleunigung einführt, ganz unverständlich. Dass Hiller die Fermaten im ersten Satz nicht in den Fluss der periodischen Takteintheilung einreiht, sondern als wirkliche Unterbrechung der letzteren, als rhythmische Haltepuncte behandelt, welche in diesen Fluss der regelmässigen Zeiteintheilung eine vorübergehende Stockung hineinzubringen die Aufgabe haben, halten wir für durchaus gerechtfertigt.

Der zweite Festtag begann mit der grossen „Leonoren“-Ouverture, diesem, wenn man so sagen darf, Urbild der symphonischen Dichtungen. Dieser symphonische Charakter, gegen welchen die dramatische Bedeutung zurückstehen muss, war es, welcher die Auffassung des Hrn. Dirigenten kennzeichnete. Es gibt nicht viele Orchesterstücke, die so sehr wie diese Ouverture eine technisch-virtuose Ausführung von Seiten des Orchesters fordern, aber andererseits reisst die ideale Hoheit, der begeisterte Schwung dieser einzigen Kunstschöpfung auch die Ausführenden mit hinauf in die Region allgemeiner Erregung der Geistes- und Seelenkräfte, welche die Schwierigkeiten allein zu überwinden vermag. Daher kommt es, dass man diese Ouverture verhältnissmässig besser zu hören bekommt, als manches andere weniger schwierige Stück, auch da, wo nicht die Virtuosität der Ausführenden so unbestreitbar ist, wie in diesem Falle. Im gemessenen, gleichmässigen Tempo des Allegro bewegte sich, strömte, rauschte die innerlich von Leben erfüllte Tonfluth vorüber, und als die auserlesene Phalanx der Geiger thatendurstig den berühmten Anlauf zum Presto unternahm, als die übrigen Streichinstrumente, mit dem gleichen Eifer nachstürmend, den Anprall verstärkten und nun die gesammten Massen in himmelthürmenden Wogen erbrausten, da ging ein Schauer des Ergriffenseins durch die Räume, und nur mit Mühe hielt die Zuhörerschaft den Ausbruch des unwillkürlichsten Beifalls bis zum Schluss zurück. Hierauf folgte der Marsch und Chor aus dem Festspiel „Die Ruinen von Athen“. Wir hätten um des ästhetischen Eindrucks willen diese Nummer lieber zu Anfang gehört; die Ausführung unter der Leitung des Hrn. v. Wasielewski war tadellos, das *p* und *pp* des beginnenden Bläserchores wunderschön. Nun kam Joachim mit dem Violinconcert. Wir können uns die vielen Worte hier füglich ersparen. In der öffentlichen Meinung der musikalischen Kreise hat Joachim eine Art Monopol für den mustergiltigen Vortrag dieses Meisterwerkes, und auch dieses Mal hat er gezeigt, dass er nicht gewillt ist, sich dasselbe entreissen zu lassen. Dass und wie sich die Freiheit des subjectiven Erfassens mit der strengsten objectiven Gewissenhaftigkeit und Achtung vor der Idee und Intention des Componisten künstlerisch vereinigen lassen, das kann man in der vollendetsten Weise an Joachim erfahren; der Vortrag des zweiten Satzes ist in dieser Beziehung eine unübertreffliche, lehrreiche Musterleistung. Nur ein etwas bitterlicher Tropfen verkümmerte uns den reinen Genuss. Die Aufstellung der Violoncelle und Bässe, welche durch den gesammten Bläserchor von den übrigen Streichinstrumenten getrennt waren, verursachte bei der grossen Entfernung häufig ein Zurückbleiben derselben, was namentlich im letzten Satz trotz allem Markiren von Seiten der Soloviolinc und des dirigirenden v. Wasielewski den rhythmisch-gleichmässigen Tonfluss hemmte, ein Uebelstand, welcher auch bei den noch folgenden Stücken, in welchen das Orchester eine begleitende Rolle zu spielen hatte, mehr oder weniger hervortrat. Die folgende Nummer, die Chorphantasie, stand in der Ausführung den bisherigen Leistungen nach; wir können nicht umhin, dafür den Vertreter des Soloclavieres, Hrn. Hallé, verantwortlich zu machen. Hr. Hallé spielt untadelhaft glatt, rein, sauber, gewissenhaft, mit Vermeidung aller subjectiven virtuosen Zuspitzung, aber er spielt auch mit jener souveränen ästhetischen Freiheit der Seele, welche keine innere, eigenlebendige Beziehung zu dem vorzutragenden Werke erkennen lässt und welche darum dem Zuhörer als Kühlheit, als Gleichgiltigkeit erscheint. Beim Vortrage hat Hr. Hallé eine Manier, des Tempo rubato, den rhythmischen Fluss durch unverhältnissmässiges Verweilen auf dem Taktanfang zu hemmen, welche in der häufigen, fast unablässigen Wiederkehr einen störenden Eindruck macht; dieses, sowie ein öfter bemerkbares hastiges, überstürzendes Treiben bei den blos begleitenden Passagen erschwerte die ohnehin nicht leichte Aufgabe des Orchesters, es fehlte dem Gesammtgefüge der vocalen, orchestralen Masse und des Solospielers jener feste Zusammenhang, welcher die bisherigen Leistungen so ausgezeichnet hatte. Solostimme und Chor entledigten sich ihrer Aufgabe sehr gut, und wir bemerken nur noch, dass die kleinen Solopartien des zweiten Sopran, des Alt und des zweiten Tenors durch die Damen (Frl. Büschgens aus Crefeld, Schreck aus Bonn und Hrn. Schneider aus Rotterdam besetzt waren. Hr. Hallé bediente sich eines mitgebrachten englischen Flügels aus der Fabrik von Broadwood in London; derselbe konnte sich keinen Beifall erringen. In der Tiefe matt, sogar rauh, war der Ton der höheren Lagen durchaus trocken, klanglos; diese Ungleichmässigkeit trat um so auffallender hervor, als die Mittellage recht klangvoll war. Wir sind der Ansicht, dass jeder Concertflügel aus den deutschen Fabriken eines Bechstein, Blüthner u. A. dieses englische Product in den gebührenden Schatten zu stellen befähigt wäre.

Den zweiten Theil des Abends füllte die „Eroica“ aus. Der Nachhall des überwältigenden Eindruckes ist uns ein unvergänglicher. Man weiss nicht, was man mehr bewundern soll: diese üppige Entfaltung eines innerlich unerschöpflichen Lebens, oder die wunderbare und eindringliche Ausdrucksfülle der Gedanken, oder die vollendete Kunst des symphonischen Satzes, oder die mannichfaltige hinreissende Schönheit der orchestralen Klangwirkungen; aber die Erkenntniss drängt sich bleibend auf, dass das vollendete Kunstwerk nicht einseitig ästhetisch wirkt, sondern dass es den ganzen Menschen in dem Gesammtdasein des Empfindens, des Wollens und des Denkens erfasst. Die Ausführung

war eine ausgezeichnete. Der energische Ton der Geigen im ersten Satze, welcher denselben eine so ungemein dankbare Aufgabe zuweist, das hinreissende Feuer, der Schwung bei dem Schlussanlauf im Presto des Finale, die ausdrucksvolle Phrasirung der hinsterbenden Melodie am Schluss der Marcia und vor Allem das ganze Scherzo in dem feurigen Tempo: das waren virtuose Leistungen ersten Ranges, und als gar die bekannten Hornklänge im Trio, welche schon so manchem Hornisten, Capellmeister und Zuhörer Herzklopfen verursacht haben, frisch und energisch, in makelloser Sicherheit des Ansatzes und der Intonation von den Lippen der sechs Künstler (doppelte Besetzung) erschallten, da lachte Einem das Herz vor Freude. Die Temperatur im Saale war an diesem Abende eine drückende; um so mehr ist es anzuerkennen, dass die Reinheit des tüchtig angestrengten Bläserchores kaum einige Schwankungen zu erkennen gab.

Den dritten Tag eröffnete die „Coriolan"-Ouverture. Die Kunst des Maasshaltens, welche dieses Stück kennzeichnet, ist wohl die Ursache, dass die unmittelbare Wirkung dieser Ouverture auf die Zuhörer immer eine mässige ist; sie setzt aber ein gebildetes künstlerisches Verständniss voraus, welches die grosse Menge der in Musik dilettirenden Zuhörerschaft nicht entgegenbringt. Die Ausführung war gut. Auch der nun folgende „Elegische Gesang", ein seltener gehörtes Stück für vier Singstimmen und Streichorchester, gibt uns zu keiner weiteren Bemerkung Veranlassung, es sei denn, dass der gleichmässig ineinanderklingende Wohllaut der vortragenden vier Solostimmen zur schönsten Geltung kam. Ueber dem nun an die Reihe kommenden Esdur-Clavierconcert schwebte ein leidiger Stern des Unheils, welcher uns den Genuss dieser Perle der Claviermusik wesentlich verkümmerte. Die oben gekennzeichnete Spielweise des Hrn. Hallé machte hier um so empfindlicher den Eindruck kühlen, innerlich theilnahmslosen unerregten Wesens, als dieses Werk wie wohl kein anderes der Clavierconcert-Literatur auf den höchsten Schwung, die ganze Energie einer zu kräftigster Thatäusserung hindrängenden Mannes-Natur sich beruft. Das ist der leibhaftige cholerische Beethoven, von dem man hier mit Eichendorff sagen möchte: „Und wo er tritt, da klingt es"! Unter diesem kühlen Eindruck litt auch ersichtlich das begleitende Orchester; im letzten Satze brach sogar vom Fagott ausgehend eine sich verbreiternde Verwirrung im Bläserchor aus, welche den falschen Eintritt, ja das Ausbleiben einiger Soloeinsätze der Bläser im Durchführungssatze zur Folge hatte. Das Paukensolo am Schluss war abermals nur den Zunächstsitzenden vernehmbar, in seiner rhythmischen Gestaltung aber jedenfalls unverständlich. Frau Joachim sang hierauf die Arie „Ah perfido!" in der Transposition um einen Ton tiefer. Die dem Anscheine nach immer noch wachsende Klangfülle des prächtigen, umfangreichen Organs, die vollendete Kunst des Tonansatzes und der dynamischen Schattirung, und beides im Dienste des reinsten Kunstenthusiasmus: kann es anders sein, als dass die Vereinigung dieser Factoren der einzelnen Leistung den Stempel ächt künstlerischen Wesens aufdrückt und dass sie auch den Zuhörer mit sympathisch anregendem Eindrucke erfüllt! Den reinen Genuss an diesem Gesange konnte auch der kleine Unfall nicht trüben, dass bei der Cadenz-Fermate am Ende des langsamen Satzes das — freilich auf höheren Wink — zu früh einfallende Orchester der Sängerin den Ton abschnitt.

Den Schluss dieser Abtheilung machte die „Egmont"-Ouverture in makelloser Ausführung unter der Leitung v. Wasielewski's. Wir müssen gestehen, dass in Berücksichtigung der nunmehr fünftägigen Anstrengungen der Ausübenden und in Betracht der aus diesem Grunde gewiss entschuldbaren kleinen Menschlichkeiten, welche hie und da entschlüpft waren, wir einer gewissen Besorgniss um den Ausfall des Schlusswerkes, der neunten Symphonie, uns nicht erwehren konnten. In vollster Anerkennung des ideal sich aufschwingenden Standpunctes, welcher bei dieser Anordnung des Programms eingehalten worden ist, konnten wir doch nicht die Erwägung zurückdrängen, dass die Zumuthungen an die Leistungsfähigkeit der seelischen und physischen Kräfte der Mitwirkenden den höchsten Grad erreicht hatten. Niemals wurde aber ein Irrthum leichter und freudiger eingestanden, als wir es hiermit thun. Die Aufführung der neunten Symphonie war die Krone der vorangegangenen zahlreichen Musterleistungen. Von Satz zu Satz steigerte sich der Enthusiasmus der Künstler: ein idealer Schwung, der die physischen Kräfte ins Unendliche steigern zu können schien, verbreitete über die Leistung im Ganzen eine unaussprechliche Weihe. Das Finale haben wir in solcher Vollendung, mit solchem Eindruck einer auf das höchste Ideal gerichteten künstlerischen Intention auf Seiten des Schöpfergenies, des innigsten Ergriffenseins von dieser Intention auf Seiten der Ausübenden noch nie gehört. Mag sein, dass Einzelnheiten vollendeter wiedergegeben werden könnten, dass sich abweichende Auffassung im Einzelnen rechtfertigen liesse: der Gesammteindruck war ein übermächtiger, unvergesslicher. Dieses himmelhohe Jauchzen konnte nur Seelen entströmen, in denen das Freudenfeuer der Begeisterung loderte. Ehre und Dank darum dem Capellmeister, den Solisten, dem Orchester, dessen Spitzen sich auch Joachim zugesellt hatte, dem Chor — Ehre und Dank Allen, die diesen Vollgenuss uns vermittelt haben.

Diesen denkwürdigen grossen Concerten ward noch am Vormittage des vierten Tages eine Unterhaltung für Kammermusik angehängt. Zur Aufführung kamen die Quartette in Fmoll Op. 95, in Cdur Op. 59, ausgeführt von den HH. Joachim, Königslöw, L. Straus und Fr. Grützmacher, die Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 69 (die HH. Hiller und Fr. Grützmacher), die „Adelaide" (Hr. Vogl) und die Lieder „Wonne der Wehmuth" und „Mignon" (Fr. Joachim). Es ist unbestreitbar, dass bei Leistungen auf dem Gebiet der Kammermusik die individuelle künstlerische Anlage, die Geschmacksrichtung, ja das Temperament der Ausführenden in entscheidender, ja geradezu maassgebender Weise sich geltend machen und demgemäss auch bei einem Urtheil über dieselben wesentlich in Betracht gezogen werden müssen. Bei der allgemeinen Bekanntschaft des musikalischen Publicums mit den in diesen Zeilen nun so oft genannten Namen vom allerbesten Klange und deren künstlerischer Tendenz und Leistungsfähigkeit glauben wir genug zu thun, wenn wir constatiren, dass die einzelnen Nummern das Gepräge künstlerischer Vollendung zeigten und das zahlreiche Publicum zu einem fast ermüdenden Beifallklatschen hinrissen.

Und nun noch ein Schlusswort! Der Genius Beethoven's, dieser vielleicht reinsten, idealsten Erscheinung künstlerischen Menschenthums, wie er war und ist, so bleibe er uns auch vor der Hand Wahrzeichen und Wegweiser in der Richtung der musikalisch-künstlerischen Bestrebungen im Einzelnen, der musikalischen Entwickelung in der Gesammtheit dieser Bestrebungen. Wir sind noch nicht am Ende des von ihm angebahnten Weges.

A. Maczewski.

Concertumschau.

Berneck. Kirchenconcert zu wohlthätigen Zwecken am 14. Aug.: Orgelsoli: Fuge über den Namen Bach von Rob. Schumann, Andante von Mendelssohn und Fuge in Gmoll von J. S. Bach (Hr. Hübner aus Bayreuth), Vocalsoli: Arien von Mendelssohn und Mozart (Hr. Hofopernsänger Fricke aus Berlin), Arie aus dem „Messias" von Händel (Fr. Pfarrer Brauer), sowie einige Choräle.

Brandenburg a. H. Concert des Philharmonischen Vereins am 23. August: Ouverture zu „Lodoiska" von Cherubini, Variationen über ein Mozart'sches Thema für Flöte von Fürstenau (Hr. Musikmeister Ruscheweyh), Quartett (Esdur) für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell von Mozart, „Memento mori", Trauermarsch für Orchester von A. Thierfelder, Romanze für Violine (Fdur) von Beethoven, Symphonie (Gdur) von Haydn u. A. m.

Cöln. Concert der Musikalischen Gesellschaft am 12. Aug.: 8. Symphonie von Beethoven, Claviersuite von W. Bargiel, Ouverture von Gerbracht. — Philharmonische Gesellschaft: Jupiter-Symphonie von Mozart, „Coriolan"-Ouverture von Beethoven. — Vereinsabend des Tonkünstlervereins am 14. August: Violinsonate von F. Wüllner, Recitativ und Arioso, sowie Ouverture aus der Oper „Lisa" von Ed. Mertke, Claviertrio von J. Streudner. — Am 15. August Aufführung von Händel's „Messias" durch die Singakademie.

Düsseldorf. Concert des Instrumentalvereins am 5. August: Suite in Esmoll von F. Lachner, Vorspiel zu „Lohengrin" von Wagner, „Friedensfeier", Festouverture von C. Reinecke.

Friedrichsroda. Concerte der Sängerin Frl. Marie Klauwell aus Leipzig am 5. und 10. August: Arien von Halévy, Rossini und Spohr, Lieder von Th. Kirchner, Liszt, Mozart, Schubert, Schumann u. A., Ouverturen von Beethoven, Weber etc. — Die ungewöhnlich begabte Concertgeberin erhielt, wie ein uns vorliegendes Blatt meldet, rauschendsten Beifall für ihre Gesangsgaben.

Mainz. Symphonieconcert des Philharmonischen Vereins am 27. August: Cdur-Symphonie von Weber, Andante aus der 2. Symphonie von Beethoven, Ouverture zu „Ruy Blas" von Mendelssohn, Violoncellsoli (Concert von Goltermann etc.), vorgetragen von Hrn. Leopold Grützmacher aus Meiningen.

Salzburg. Festconcert im Mozarteum am 18. August: Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, Arie für Bass aus „Paulus" von Mendelssohn (Hr. Petzer aus München), Concert für zwei Violinen von Spohr (die Frl. Natalie und Helene Lechner), Vorspiel zum 3. Act und Brautlied aus „Lohengrin" von Wagner, Cdur-Symphonie von Schumann.

Sondershausen. 14. Lohconcert: 1) „Die Najaden", Ouverture von W. St. Bennet, 2) Türkischer Marsch aus den „Ruinen von Athen" von L. v. Beethoven, 3) „Orpheus", symphonische Dichtung von v. Liszt, 4) Ouverture zu „Medea" von W. Bargiel, 5) Concert für Violine von M. Bruch (Hr. Concertmeister Uhlrich), 6) Symphonie No. 4 von R. Schumann.

Stettin. Geistliches Concert in der St. Jacobi-Kirche auf Veranlassung des daselbst tagenden Comités der Gustav-Adolph-Stiftung am 24. August: 1) Toccata (F dur) für Orgel von S. Bach, 2) Psalm (achtstimmig) „Richte mich Gott" von Mendelssohn, 3) Arie: „Aus Liebe will mein Jesus sterben", von Bach, 4) Engel-Terzett aus „Elias" von Mendelssohn, 5) Abendlied für Orgel, Geigen und Posaunen von Lorenz, 6) Tenorarie: „Sei nur still" von Frank, 7) Miserere (5–8stimmig) von Allegri, 8) Sopranarie: „Er weidet seine Heerde" aus Handel's „Messias", 9) „Jauchzet dem Herrn, alle Welt (4–8stimmig) von Mendelssohn, 10) Hymne für Orgel und Posaunen von Kiel.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Hr. Theodor Formes, dessen Contract mit der hiesigen Hofoper — wie bereits gemeldet — nun doch noch zum Abschluss gekommen ist, trat im Opernhause gastirend am 22. Aug. als George Brown auf und liess am 27. d. M. den Eleazar folgen. Im Réuniontheater setzt Frl. Spanner ihre Debuts fort. — **Frankfurt a. M.** Hr. Sontheim beschloss sein hiesiges glänzendes Gastspiel am 24. August als Raoul in den „Hugenotten", nachdem er am 21. d. M. noch den Manrico im „Troubadour" gegeben hatte. In erstgenannter Oper gastirten neben Hrn. Sontheim noch Frl. Domasi als Margarethe und Frl. Hofmeister vom kgl. städtischen Theater zu Brünn als Valentine; in letzterer Oper wurde die Leonore von Frl. Domasi repräsentirt. — **Hannover.** Frl. Aglaja Orgeni ist wiederum für ein Jahr als erste Coloratursängerin an das hiesige königl. Hoftheater engagirt worden. — **Prag.** Im Neustädter Theater eröffneten am 20. August („Kakadu") Frl. Irma Nittinger vom Stadttheater zu Breslau als Valentine und Hr. Carl Blasel vom Wiener Carl-Theater als Baladon eine Reihe von Gastdarstellungen. Frl. Deichmann sang auf derselben Bühne am 25. d. M. die Adina im „Liebestrank". — **Wien.** Der königl. preuss. Hofopernsänger Hr. Betz setzt sein hiesiges Gastspiel mit ausserordentlichem Erfolg fort. Sein Wolfram („Tannhäuser", 20. Aug.) war eine Musterleistung; leider vermisste man den ebenbürtigen Repräsentanten der Titelrolle — Niemann. Am 22. und 25. d. M. sang Hr. Betz mit gleichem Erfolg den Don Juan und den Nelusco. Am 28. d. M. fanden die „Meistersinger" mit Hrn. Betz als Hans Sachs und Frl. Bosse als Eva statt. Frl. v. Murska wird ihr mehrfach erwähntes Gastspiel im Hofoperntheater vorläufig auf drei Abende beschränken und dasselbe erst im December für einen grösseren Rollencyklus wieder aufnehmen. Frl. Olma, die am 24. und 25. August nochmals als Mephisto in Hervé's „Dr. Faust jun." im Theater an der Wien auftrat, wird ihr Gastspiel an genannter Bühne Ende August beschliessen und sich dann nach Pest begeben, um daselbst einige Vorstellungen zu geben. Dem Vernehmen nach hat die Direction des Theaters an der Wien Frl. Olma für längere Zeit engagirt.

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 26. August: 1) „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" von Joh. Mich. Bach. 2) „Jauchzet dem Herrn, alle Welt" von Mendelssohn. — b) Nicolaikirche am 27. August: „Credo" aus der Cdur-Messe von Beethoven. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 27. August: „Christus schenket Frieden", Chor von Hummel. — b) St. Jacobikirche am 27. August: „Herr, der du mir das Leben", Chor a capella von Jos. Haydn. — **Dresden.** a) Kreuzkirche am 26. August: 1) „Die Ehre des Herrn ist ewig", Motette von Jul. Otto. 2) „Sonntagsfrühe", Chorgesang für Männerstimmen von Jul. Otto. — b) Frauenkirche am 27. August: „Des Staubes eitle Sorgen", Cantate von Jos. Haydn. — **Torgau.** Am 27. August: 1) „Verfolgt von Feindes Hass" und 2) „Was sind die Leiden" aus dem „Weltgericht" von F. Schneider. — **Weimar.** Stadtkirche am 27. Aug.: „Die Himmel rühmen", Motette von Beethoven. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 27. Aug.: 1) Messe in E, 2) Graduale („Pater noster") und 3) Offertorium („In te Domine") von Gottfr. Preyer. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 27. August: 1) Nelson-Messe und 2) Graduale (Sturmchor) von Jos. Haydn. 3) Offertorium (Sturmchor mit Sopran- und Clarinettsolo) von Eybler. — c) Dominicanerkirche am 27. August: 1) Messe in B von Abbé Stadler. 2) Graduale (Chor) von Jos. Haydn. 3) Offertorium („Recordare", Soloquartett in As) von X. — d) St. Peterskirche am 27. August: 1) Messe in Es von Ant. Diabelli. 2) „Ave Maria" von Gottfr. Preyer. — e) Josephstädter Piaristen-Pfarrkirche am 27. August: 1) Messe in B, 2) Graduale und 3) Offertorium von Worziceck. — f) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 27. August: 1) Messe in C, 2) Graduale („Domine Dominus noster", Terzett für zwei Soprane und Alt) und 3) „Tantum ergo" (Soloquartett) von C. Seyler. 4) Offertorium (Mezzosopran- und Violasolo) von Nigg.

Opernübersicht.

(Vom 20. bis 25. August.)

Leipzig. Stadtth.: 20. Entführung aus dem Serail; 22. Titus; 25. Figaro's Hochzeit. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 22. Weisse Dame; 25. Margarethe. Kroll's Th.: 20. Troubadour; 21. Figaro's Hochzeit; 22. Martha; 23. und 25. Othello; 24 Lucrezia Borgia. Réunionth.: 22. Czaar und Zimmermann; 24 Freischütz. Walhalla-Volksth.: 22. Zampa; 24 und 25. Alessandro Stradella. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 20. und 22. Prinzessin von Trebisonde; 21 und 23. Banditen; 24. Blaubart; 25. Kakadu. — **Breslau.** Lobe-Th.: 20. Zaubergeige (Offenbach); 23. Banditen; 24. Faustling und Margarethel (Hopp); 25 Flotte Bursche. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 20. Templer und Jüdin; 24. Wildschütz. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 20. Freischütz; 21. Troubadour; 24. Hugenotten. — **Magdeburg.** Victoria-Th.: 23. Schöne Galathea. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 20. Hugenotten. — **München.** Königl Hof- und Nationalth.: 20 Margarethe; 24. Tannhäuser. — **Prag.** Neustädter Th.: 20. Kakadu; 23. Zampa; 25. Liebestrank. Letni divadlo: 20. und 25. Bandité. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 20. Tannhäuser; 21. Troubadour; 22. Don Juan; 25. Afrikanerin. Carl-Th.: 21. Fortunio's Liebeslied (Offenbach); 25. Flotte Bursche. Theater an der Wien: 24. und 25. Dr. Faust jun. (Hervé).

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 34. Briefe von Kirnberger an Forkel. — Berichte und Notizen.

Echo No. 34. Die neu constituirte Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten. — Zur Journalreclame in Paris. — Kunstnachrichten. — Beilage: Literarisches. — Nachrichten und Notizen.

Musica sacra No. 9. Die Musik beim Passionsspiel in Oberammergau. — Der liturgische Gesang in der Diöcese Würzburg. — Cantica sacra von L. Ett. — Umschau. — Literarische Anzeigen. — Notizen. — Musikbeilage: „Regina coeli laetare“ von W. Birkler und Motettum in Nativitate D. n. J. Chr. von J. L. Hasler.

Neue Berliner Musikzeitung No. 34. Besprechungen (Compositionen von J. Zellner [Op. 6], J. C. Kessler [Op. 95], H. Graedener [Op 5], J. Rufinatscha [Op. 14] u. A.). — Feuilleton: Eine Oper von Sechter. — Carl Anschütz. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 35. Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger („Deutsche Sängerhalle“ von F. Abt und Harmonielehre von F. W. Sering).

Urania No. 7. Aphorismen — Ein fingirter Componist. (Aus Berlioz' Gesammelten Schriften.) — Besprechungen. — Aufführungen. — Vermischtes. — Nekrolog auf C. Wollmann in Danzig. — Personalien.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Alfred Jaell wird an den Ullman'schen Künstlerconcerten nicht theilnehmen, weil — wie man etwas abenteuerlich begründet — Madame Erard, die Besitzerin der bekannten Pariser Pianofortefabrik, sich weigerte, auf ihren Instrumenten in Deutschland spielen zu lassen, er (Jaell) aber nur (wie kindlich!) auf Erard'schen Flügeln spielen wolle. An seiner Stelle ist Frl. Anna Mehlig von Ullman engagirt worden. — Laut Anzeige des Hrn. Ullman wird diese sog. Kunstreise vom 24. October bis 15. November unter Beehrung von 19 verschiedenen Städten währen, und werden Programme und Eintrittspreise für jeden Ort dieselben bleiben. Leipzig soll am 27. October das Vergnügen haben. Die Redaction der „Allg. M. Z.“ fängt bereits an, für das Unternehmen warm zu werden, indem sie sich mit Hinblick auf die Künstler „allerdings einen hohen Genuss“ unter deren Vereinigung verspricht.

* Das Orchester des Breslauer Stadttheaters (Sommerbühne im Wintergarten) verweigerte dieser Tage unmittelbar vor Beginn der Vorstellung seine Mitwirkung. Da das strikende Orchester auf seinen vom Director Hock nicht bewilligten Forderungen bestand, so musste die Vorstellung ohne Musik vor sich gehen. Ob die Differenzen inzwischen beseitigt wurden, ist uns zur Zeit noch nicht bekannt geworden.

* Das Verlagsbureau in Altona hat den grössten Musiker entdeckt, wenigstens bezeichnet es den Autor einer bei ihm verlegten Brochure als solchen. Dasselbe lässt sich wahrscheinlich ein Patent auf diese Entdeckung geben.

* Auber hat, wie man schreibt, dem Pariser Conservatorium ein Legat mit 5000 Fres. Rente mit der Bestimmung testamentarisch vermacht, dass mit dieser Summe ein alljährlicher Preis für die beste komische Oper ausgeschrieben werden soll. In denselben haben sich dann Dichter und Componist zu theilen, letzterer erhält die grössere Hälfte (3000 Fres.).

* Der grosse belgische Compositionspreis (Preisaufgabe: Composition der Cantate: „Le Songe de Colombe“) wurde kürzlich Hrn. de Molo aus Brüssel zuerkannt.

* Im Münchener Hof- und Nationaltheater sollen demnächst sämmtliche(?) Wagner'sche Opern in gedrängter Folge vorgeführt werden.

* Bacchini's neue Oper „Il Quadro parlante“ hatte bei ihrer ersten Aufführung in Genua nur geringen Erfolg; dagegen fanden im Teatro Rossini zu Neapel die Opern „L'Olimpo“ von Campajola und „Ermelinda“ von Battista bei ihrem ersten Erscheinen günstigere Aufnahme.

* In Dortmund wird am 28. September ein Actientheater, dessen Verwaltung und künstlerische Leitung der Tenorist P. Grevenberg mit ausgedehnten Vollmachten übernommen hat, ins Leben treten.

* Für die Composition der Balletmusik für die St. Petersburger Hofbühnen ist an Stelle des verstorbenen Cäsar Pugni der Orchesterinspector der kaiserlichen Theater zu Moskau, Hr. Minkus, angestellt worden.

* Der Berliner Tonsetzer Hr. Gustav Brah-Müller hat mit den kürzlich von ihm in Elberfeld mit dem dortigen Instrumentalverein unter der umsichtigen Leitung des Hrn. Posse zur Aufführung gebrachten drei Orchestercompositionen: einer Symphoniette, einem Charakterbild „Undine“ und einer Ouverture zu dem Singspiel „Deutschland im Urwald“, vorzüglich mit dem erstgenannten Werke, den besten Erfolg erzielt. Wie man hört, gedenkt der talentbegabte Componist noch im Laufe des nächsten Winters ein weiteres neues grösseres Werk für Chor und Orchester ebendaselbst zu Gehör zu bringen.

* Den beiden vorhergegangenen Cyklen seiner Vorträge in Badenweiler liess Dr. L. Nohl kürzlich einen dritten folgen, dessen Thema „Deutschlands Zukunft in Leben und Kunst“ bildete.

* August Wilhelmj wird in Kurzem in Begleitung des Pianisten Joseffy und der Sängerin Frl. Aglaja Orgeni eine von Steinitz in Berlin arrangirte Concertreise nach Schweden antreten. Wir sind begierig, wie viele reisende Concertgesellschaften sich noch bis zum nächsten Winter bilden werden.

* Die Sängerin Frau Parepa-Rosa und ihr Gemahl, der Dirigent und Violinist Carl Rosa, sind mit einer wohlorganisirten englischen Operntruppe (Solisten, Chor und Orchester) am 8. August aus Liverpool in New-York eingetroffen, um daselbst während der kommenden Saison Vorstellungen zu geben.

* Unter Mitwirkung der Damen Edith Wynne und Patey und der HH. Patey, Cumming und Santley wird Mr. George Dolby in den Vereinigten Staaten Concert- und Oratorienaufführungen veranstalten

* Frl. Sophie Menter hat, wie verlautet, aus künstlerischen Rücksichten ihren amerikanischen Contract wieder gelöst und wird sich zum Winter nach St. Petersburg begeben. Vorher gedenkt sie jedoch erst noch in Wien einige Concerte zu veranstalten.

* Mr. Barré, der erste Baritonist der Opéra comique zu Paris, tritt unter Führung des Impresario Strakosch in nächster Zeit eine Kunstreise nach Amerika an.

* Der skandinavische Componist Asger Hamerik ist zum Director der musikalischen Akademie am Peabody-Institute zu Baltimore ernannt worden.

* In Turin concertirten zwei junge Violinistinnen, Geschwister Bertarione, mit ungewöhnlichem Erfolg. Ein ebenfalls noch sehr jugendlicher Violinist, Papini mit Namen, erregt in Neapel Aufsehen.

Auszeichnung. Der Fürst zu Hohenzollern hat dem Intendanten des herzogl. Hoftheaters zu Dessau, Hrn. Baron v. Normann, das Ehrenkreuz zweiter Classe des fürstl. hohenzollernschen Hausordens verliehen.

Gestorben. In Lyon starb vor einiger Zeit der Musikverleger Benaschi. — Am 21. Juli verschied in Moskau der Musikdirector Rudolph Pohley.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: Jul. Zellner, Symphonie in F dur für Orchester, Op. 7. Partitur. — J. Raff, Suite für Pianoforte, Op. 163. — J. S. Svendsen, Concert in D dur für Violoncell und Orchester, Op. 7. — Ferd. Thieriot, Durch die Puszta, Reisebild für Pianoforte zu 4 Händen, Op. 23.

Briefkasten. *W. F.* in *W.* Wir bitten um einige Tage Geduld mit unserer Entschliessung. — *M. L.* in *P.* Sie können sich an die hiesige Filiale von Rud. Mosse um so vertrauensvoller wenden, als derselben ein Musikalienhändler vorsteht, der als solcher Ihnen am besten Rath ertheilen kann. — *A. P.* in *W.* Der Ausführbarkeit Ihres Vorschlages stellen sich zwei Hauptgründe entgegen: Erstens erscheint uns die „M. G.", so weit wir Einsicht von ihr genommen, einer so ausgedehnten Beachtung nicht werth, und dann können uns Mitarbeiter, die ihre kritischen Beiträge unserer Rothfeder in solch ausgedehntem Maasse wie Sie — Sie erlauben uns u. A., Alles, was uns aus irgend einem Grunde missfällt, zu streichen und Ihre Kritik ganz nach unserem Ermessen „nach Länge, Güte und Belieben" zu berechnen — unterstellt, aus naheliegendem Grunde durchaus nicht dienen. Ihren Brief werden wir als Curiosum aufbewahren.

Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 8. September 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. [Nr. 37.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

Aus der Dissertation „Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst".

Von **Dr. Carl Fuchs.**

(Fortsetzung.)

§ 6 der „Präliminarien" behandelt das Verhältniss zwischen der Musik und der Natur als der empirisch (in der Erfahrung) gegebenen Aussenwelt. Jedoch konnte ich an dieser Stelle nur eine Skizze meiner Betrachtung dieses Gegenstandes geben, einen Auszug aus dem Manuscript zu drei Vorträgen, die ich Anfangs vorigen Jahres in Stralsund gehalten habe. Leider ist dieses Verhältniss zwischen Natur (als Aussenwelt) und Musik schon bis zum Ueberdruss erörtert worden, ohne dass mehr als eine Anzahl Hypothesen dabei herausgekommen wären, von denen obenein die abgeschmackteste, nämlich dass Musik durch „Nachahmung der Natur" „entstanden" sei, die herrschende geworden und zuletzt noch Anno 1868 von dem nunmehr verstorbenen Professor Gervinus aufgewärmt worden ist. Er glaubte dabei sich auf den Aristoteles stützen zu können, als hätte dieser, was wir „Nachahmung" nennen, für den Urquell aller Künste gehalten, und folglich auch der Musik, um die Aristoteles sich übrigens — wenigstens in seiner „Poetik", wo jene Lehre stehen soll — herzlich wenig bekümmert. Im Vorübergehen möchte ich den trefflichen „Alten", obwohl er eben in der Poetik gelegentlich auch schon als das Urbild der aesthetischen Schulmeisterei erscheint, doch gegen die Plattheit dieses Gedankens, als wäre es der seinige gewesen, in Schutz nehmen. Hr. Prof. Gervinus hätte es von jedem seiner Herren Collegen, welcher sich mit der antiken Philologie beschäftigte, erfahren können, dass man mit dem Ausdruck „Mimesis", den Aristoteles gebraucht, im classischen Griechisch und sobald er im Zusammenhange kunstphilosophischer Bedeutung gebraucht wurde, ganz allgemein eine durchaus höhere Vorstellung verband, als wir mit unserem Worte „Nachahmung" verbinden, die dem Künstler genau genommen noch nicht einmal, auch wenn ihm danach der Gaumen stünde, die „Bewunderung von Kindern und Affen" eintragen würde, da sowohl Affen als Kinder selber bekanntlich ein hervorragendes Nachahmungstalent besitzen. Sondern es war eine stillschweigende Verabredung, dass Mimesis und das dazu gehörige Verbum eine nachbildende Darstellung bedeuteten, in welcher das künstlerische Moment bereits miteinbegriffen war, mochte man auch aus der ursprünglichen Bauernvorstellung, welcher jedes künstlerische Product wegen seiner Aehnlichkeit mit einem natürlichen als „Nachahmung" erscheint, das Wort beibehalten, welches ursprünglich allerdings nichts weiter als jene Affentugend bezeichnete. In Folge dessen fällt auch Aristoteles gelegentlich in der Poetik selbst noch in dieses Missverständniss des Wesens der Kunst zurück, so z. B. wenn er in ganz kindlicher Weise sagt, der Reiz eines Gemäldes liege darin, dass man Personen, die darauf vorgestellt sind, wiedererkennen und sagen könne: „Das ist der, und das jener", wie dergleichen bei der Zweideutigkeit des Ausdruckes (Mimesis) kaum ausbleiben konnte. Andererseits hat er aber bei Besprechung derselben Kunst auch den höheren Gedanken, dass in der nachbildenden Darstellung uns erfreue, was in der Wirklichkeit zu sehen unerfreulich sei. Ohne Zweifel ist daher der Wahn, dass das Wesen der Kunst, sogar der Musik, in der Nachahmung liege

und sie damit angehoben habe, nicht einmal aus einem Gedanken des Aristoteles, sondern daraus hervorgegangen, dass man ihn missverstand, und nur die traditionelle Ueberschätzung des Aristoteles, wie sie auch Lessing „trotz Alledem" noch mitgemacht hat, erklärt die Lächerlichkeit, dass man — hoffentlich zum letzten Mal — darauf zurückgekommen ist. An anderer Stelle gedenke ich das Verhältniss zwischen Natur und Musik zu behandeln und auch, obwohl sie es kaum verdient, die Wendung, die Musik sei durch Nachahmung der Natur entstanden, ausführlich zu widerlegen, damit womöglich diese wahrhaft dumme Redensart endlich einmal aus der Welt geschafft werde.

Was das Resultat meiner Betrachtung dieses Verhältnisses anlangte, so bemerke ich nur noch, dass es nach meinem wissenschaftlichen Dafürhalten gar nichts Zwangloseres geben kann, als in der Musik schon ihrem ersten Ursprunge, ihren ersten Veranlassungen nach, statt eine klingende Architektur, vielmehr klingende Mimik zu erblicken, sofern überhaupt dergleichen Tropen rathsam sind; jede musikalische Phrase legt Zeugniss davon ab, da man (wovon weiter unten § 12) sie gar nicht anders als durch die Analogie mit der körperlichen Geberde erklären kann — denn die Erklärung durch die Analogie mit der Textphrase eines Gedichtes, obwohl sie eben nicht falsch ist, geht nicht bis auf den Ursprung in der Menschennatur zurück, sondern setzt das Vorhandensein der Poesie bereits voraus. Ich bin bei meinen Untersuchungen — was ihnen hoffentlich anzusehen sein wird — sehr weit davon entfernt gewesen, von vornherein auf die Propaganda für das Wagnerische Musikdrama hinaus zu wollen: aber — was für das letztere offenbar viel besser ist — eine unbefangene Betrachtung der Sache kommt ganz von selbst auf die Einsicht hinaus, dass die Musik bei R. Wagner, indem sie mit der Geberde und dem Wort wiederum in Eins verwächst und die Handlung nicht blos accompagnirt, sondern in Wahrheit die Seele der Handlung offenbart, erst ihre eigentliche Natur wiedererreicht hat. Ich kann nicht unterlassen, hieran gleich die Beobachtung zu knüpfen, dass wenngleich die Architektur des Kunstwerkes mit unter den Factoren des Kunstgenusses aufgeführt werden muss, es sich doch haarscharf, und ganz eigentlich mathematisch, also bis zur Unwiderleglichkeit und aller Tradition zum Trotz beweisen lässt, dass eine bis ins Einzelne schematisch nach dem Princip der Symmetrie durchgeführte Architektonik dem Wesen unserer Kunst zuwiderläuft; sie müsste in ihrer Erscheinung im Nacheinander, in der Zeit, nicht blos Verwandtschaft mit der Räumlichkeit besitzen, was ja wirklich und durchgängig der Fall ist, sondern sie müsste wirklich im Raume erscheinen, statt in der Zeit, wenn die Symmetrie ein ihr wesentliches Stilprincip sein sollte: es lässt sich beweisen aus dem Wesen der Zeit im Unterschiede vom Raum; also — da Zeit und Raum nach Kant's unsterblicher Entdeckung nichts an sich Bestehendes, sondern nur die Formen unserer Anschauung, nur eine Mitgift unseres Kopfes sind — lässt es sich beweisen aus der menschlichen Natur, und zwar aus ihrer ursprünglichsten Anlage. Man schlage den Schopenhauer auf, den die Musiker schlechterdings über kurz oder lang werden studiren müssen, wenn sie sich selbst verstehen lernen wollen; da steht, im zweiten Bande seines Hauptwerkes: „Die Welt als Wille und Vorstellung", Cap. IV die Tafel, welche „sämmtliche in unserer anschauenden [d. h. nicht reflectirenden] Erkenntniss wurzelnden Grundwahrheiten" enthält, „ausgesprochen als oberste, von einander unabhängige Grundsätze", ein Wunderwerk einer fast übermenschlich gewaltigen Verbindung von Tiefsinn und Scharfsinn, wie die Welt sie bisher nur dieses eine Mal hervorgebracht hat, und es heisst daselbst Nr. 9: „Der Rhythmus ist allein in der Zeit. Nr. 10: „Die Symmetrie ist allein im Raume"; was denn doch soviel heisst, als: sie ist in der Zeit (darin Musik erscheint) unverständlich, ohne Sinn, existirt in der Musik in Wahrheit nur auf dem Papier, und schlägt in der Zeit um in blosse Wiederholung; kann also kein Princip des musikalischen Zusammenhanges sein, und nicht der Stifter eines musikalischen Organismus, als welcher vielmehr die (thematische) Consequenz zu gelten hat. Wenn also Richard Wagner die „Improvisation von höchstem dichterischen Werthe", also gleichsam ein organisches Nacheinander für das eigentliche Wesen der Musik erklärt, und in ihr allein die Möglichkeit der Rettung vom Formalismus erblickt, so kann es ihm für seine Praxis und mir für meine Theorie desto lieber sein, je weniger die letztere blos etwa ihm zu Gefallen, wie die Hanslickische Theorie der Mendelssohnischen Praxis zu Gefallen, aufgestellt worden. Sondern die Wissenschaft von der Menschennatur, und zwar die allerstrengste, reicht sich hier ganz von selbst mit seiner Praxis die Hand: die (thematisch fortschreitende) Improvisation, das organische Nacheinander ist die eigentliche und angeborene Form der Musik, die demnach bei Richard Wagner allerdings auch hierin erst ihre Natur auf der höchsten Stufe der Entwickelung der Kunst wieder erreicht hat. Und ist es nicht die Wahrheit, dass die Anderen darnach gerungen haben oder noch ringen und allmählich die traditionelle Schulmeisterfessel der Architektonik abzustreifen trachten? Ist Beethoven's Op. 109 etwas Anderes als eine Improvisation, und das Zurückgehen darin auf die kindliche Variationenform etwas Anderes als ein Nothbehelf, um nur keinen architektonisch schematisirten, Sonaten-reglementsmässigen Satz schreiben zu dürfen? Ist die moderne Suitenform, ist besonders die Art der Schumannischen Clavierwerke — wie die Davidsbündler, Carneval, Kreisleriana — etwas Anderes, als ein Bemühen, bei grösseren Dimensionen die Fessel der Architektonik loszuwerden und eine nur noch unbeholfene Improvisation? Ihre Unbeholfenheit, die darin liegt, dass sie alle fünf Minuten still steht und zuletzt ein Stück aus achtzehn Stücken fertig bringt, mag allerdings

durch die Natur des Claviers entschuldigt werden, welche ein zeitweises Ruhen wohl für den Hörer wünschenswerth macht. Und wenn, um mit Vater Kant zu reden, „seichte Köpfe glauben, dass sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen, und meinen, man paradire besser auf einem kollerichten Pferde als auf einem Schulpferde“ — wer anders als eben sie ist denn daran Schuld, wenn das Princip der Improvisation mit dem des Anorganismus verwechselt und geglaubt wird, wir meinten, es dürfe einer nur nacheinander hinschreiben, was ihm in den Kopf kommt, so hätte er im künstlerischen Sinne improvisirt? Wer ausser ihnen ist daran Schuld, als etwa noch die älteren, von Fach groben Herren Stallmeister, die nun einmal durchaus meinen, keinen Riemen und keine Schnalle an dem alten Zaumzeug des Pegasus entbehren zu können, und Zeter schreien, wenn Einer es ohne sie versteht, ihn zu meistern? Aber ihr Schreien, glücklicher Weise, „beweist nur, dass wir reiten“.

Vollends würde nur die absichtliche Verkennung der hier ausgesprochenen Ansicht uns die Meinung unterschieben, dass z. B. Beethoven's meiste Sonaten, als in jener Architektonik befangen, schlechtweg „nichts taugen“; das im formalen Sinne Bewundernswertheste an ihnen ist von vornherein eben die thematische Consequenz, die in dem Begriffe der Architektur noch gar nicht liegt, sondern zur Structur des Textes gehört; aber ausserdem bleibt ja noch der ganze durch die metaphysischen Factoren bedingte Werth übrig; sodass unsere Behauptung nur dahin geht, dass dasselbe künstlerische Vermögen, befreit von dieser Fessel, sich noch weit höher hätte aufschwingen können, wie denn in der That, und hiernach ganz erklärlich, Beethoven's Improvisationen am Clavier seine Compositionen bei weitem nach übereinstimmenden Aussagen übertroffen haben.

Von dieser Abschweifung, die dem Ein' und Anderen vielleicht noch ein wenig ausschweifend erscheinen wird, komme ich nun auf den Text meiner Dissertation zurück und setze daraus die Tafel der Factoren des musikalischen Kunstgenusses hieher, die sich mir aus einer aufmerksamen Analyse desselben ergeben hat. Wegen des Factors „Architektur“ bemerke ich noch, dass ich mich bei dem Entwerfen dieser Tafel friedlich der Thatsache ihrer bisherigen Anwendung auch im Sinne der Architektonik gefügt habe, da ich sie einmal vor mir hatte. Auch ist es eben nicht sowohl sie, die ich anfechte, als vielmehr (wie gesagt) die detaillirte Architektonik bei grossen Dimensionen; indessen habe ich allerdings nunmehr erst gewagt, meine Ansicht über die musikalische Architektonik ganz heraus zu sagen. In diesem Sinne bitte ich den abgedruckten Text aufzunehmen, so weit von dem Factor „Disposition“ die Rede ist.

Tafel der Factoren des musikalischen Kunstgenusses.

Intellectuelle Factoren.

I. Construction.
- **A. Structur.**
  - a) Figuration.
  - b) Consequenz,
  - c) Textur.
- **B. Architektur.**
  - d) Dimension,
  - e) Disposition.

II. Diaphonie.
- **A. Homophonie,** gesteigert: Unisono.
- **B. Polyphonie,** gesteigert: Contrapunct.

Metaphysische Factoren.

I. Phonetik.
- **A. Vocale.**
- **B. Instrumentale,**
- **C. Universale.**

} monogene, homogene, heterogene. c) repräsentative.

II. Dynamik.
- **A. Accentuation,**
- **B. Gradation,**

} expansive, intensive, absolute.

III. Dramatik.
- **A. Orastik.**
  - a) Rhythmus, b) Taktart, c) Tempo.
- **B. Rhetorik.**
  - a) Floskel, b) Phrase, c) Recitation.

potenzirt:
a) Motiv, b) Thema, c) Melodie.

IV. Harmonik.
- a) **euphonische,**
- b) **antiphonische.**

Bei der Unterscheidung der zwei Hälften, welche diese Tafel aufweist, bin ich nicht von dem Unterschiede zwischen „intellectuell“ und „methaphysisch“ ausgegangen, um dann, was mir dazu geeignet schiene, unter je einen von beiden Begriffen zu bringen, sondern ich hielt mich zunächst an die alte, Jedem geläufige, auch in jeder Kunst anzutreffende Zweierleiheit dessen, was Einer lernen kann, mit dem, was beim besten Willen Keiner lernen kann; des Normalen in der Kunst und des ausschliesslich Genialen; oder wie es sonst (und nicht eben unrichtig) genannt worden, des Formalen und des Idealen; welches alles freilich zunächst nur Worte sind — die meinigen natürlich nicht ausgenommen —, die Jedem erst dadurch verständlich werden, dass er sich der sehr fühlbaren, auch ihn wohl oder übel beherrschenden Thatsache bewusst ist, dass Einiges von der Kunst sich lernen lässt, Anderes nicht, dass das Eine der Lohn des Fleisses, das Andere ein Geschenk der Götter ist, das Eine nicht erobert noch erhascht, und das Andere nicht erworben noch erarbeitet werden kann. Nun müsste es freilich sonderbar zugehen, wenn eine jedem Künstler so unmittelbar bewusste Doppelheit seines Wesens eine andere sein sollte, als die sich überhaupt durch die menschliche Natur hindurchzieht und von Jedem, der sich über sich selbst besinnt, empfunden wird; denn der Künstler ist nicht ein anderer Mensch als alle, sondern erstrecht ein solcher; er ist ein potenzirter Mensch, so zu sagen, in welchem die Kräfte des Gemüthes wie des Verstandes nur in reicherer, höherer Anlage als im normalen Menschen vorhanden sind.

Dabei setze ich voraus, was mir kein Künstler bestreiten wird, dass keiner so heissen dürfe, der ausser dem, was er gelernt hat, nicht Etwas aufweisen kann, was er hat, ohne es gelernt zu haben. Diese bekannte Unterscheidung zwischen „Gemüth und Verstand", die ich so eben berührt habe und die noch besser mit dem eigentlich volksthümlichen Ausdruck „Kopf und Herz" bezeichnet wird, sie und keine andere ist es, die in der Kunst als der Unterschied des Erlernbaren von dem, was ausschliesslich Naturgabe ist, des Formalen oder Normalen vom Idealen oder Genialen, oder wie ich es vom Gesichtspuncte der Menschenkunde und der Weltweisheit benannt habe: des Intellectuellen und des Metaphysischen. Dabei hatte ich weiter Nichts zu thun, als die Hauptlehre Schopenhauer's, nach welcher er sein Hauptwerk sogar benennt, anzuwenden, oder vielmehr nicht einmal das, denn ich hätte der Wahrnehmung gar nicht ausweichen können, dass alle diese Unterscheidungen, wess Namens sie auch seien, einander decken. Schopenhauer selbst unterrichtet uns davon, dass seine Unterscheidung zwischen „Wille und Vorstellung" nur die der Bildlichkeit entkleidete zwischen Herz und Kopf sei, welche wie alle solche unmittelbar aus dem Volksbewusstsein hervorgegangenen Wendungen eine Grundwahrheit enthält. Dieser Wille ist nach Schopenhauer eben das wahre, ursprüngliche, unzerstörbare Wesen der Dinge, nach welchem Kant vergeblich suchte, obwohl er bekanntlich zuerst mit entscheidender Klarheit die „Erscheinung" von dem „Ding an sich" unterschied, über welches seine Betrachtungen dann freilich in Summa lauten: „Ich sehe, dass wir nichts wissen können". Da dieses „Ding an sich", d. h. der Träger, der Lebens- und Daseinsquell alles Einzelnen und aller Gattungen von Dingen, da der Wille eben niemals selbst, niemals unvermischt mit der Erscheinung in unsere Erfahrung kommt, welche nach Kant's unsterblicher Lehre ihrerseits nur unsere in den Formen von Raum und Zeit vollzogene Vorstellung ist, so heisst er in der Philosophie eben „metaphysisch" (hinter der Natur stehend, über sie hinaus liegend), und unser Vermögen der Anschauung in Raum und Zeit heisst zusammen mit dem der Begriffe und der Verstandesoperationen bei Schopenhauer Intellect. Ich hätte nun ebenso gut diejenigen Factoren des Kunstgenusses, welche dem erlernbaren Theil der Production des Kunstwerkes angehören, „Factoren der Vorstellung", die anderen „Factoren des Willens" nennen können; damit hätte ich aber die Bekanntschaft der Musiker mit der Schopenhauerischen Philosophie, die ich erst zu befürworten und zu befördern wünsche, bereits vorausgesetzt, und die Namen Derer, denen diese Ausdrücke nicht völlig befremdlich erschienen wären, hätten vielleicht auf dem Nagel meines kleinen Fingers noch zu viel Platz gehabt, so gewiss ein Jeder auch den Unterschied des Erlernbaren vom nicht-Erlernbaren kennt, der dem von mir gemäss der Schopenhauerischen Lehre aufgestellten analog und im Grunde damit identisch ist. Bei dem Unterschied des Erlernbaren vom nicht-Erlernbaren konnte aber natürlich nicht stehen geblieben werden, da das letztere Prädicat an sich blos verneint und den Gedanken eines Grundes der Unerlernbarkeit, nach welchem wir ja eben fragen, gar nicht in sich enthält, noch auch nur andeutet. (Seiltanzen, wenn man vierzig Jahre zu ebener Erde gegangen ist, ist auch nicht erlernbar, gehört aber darum doch nur zu den „akrobatisch" erhabenen Dingen, da jeder den Grund dazu gleich weiss. —) Mein Ausdruck dagegen „metaphysische Factoren" deutet im Namen positiv den Grund der Unerlernbarkeit an, besser als die schwankenden Bezeichnungen „ideal, genial"; und noch besser hätte es der Ausdruck „Factoren des Willens" vielleicht gethan (den *Genitivus* als *Genit. subjectivus* verstanden), da der Wille, den ich vor seinem Heraustreten in einer Handlung Gemüth nenne, wie bereits auseinandergesetzt, eben das Metaphysische im Menschen wie in allen Dingen ist.*) Diese Gründe sind es, aus denen ich mich berechtigt sahe, mit jenem Unterschiede, der Jedem bewusst ist, systematischen Ernst zu machen und ihm gemaess von einer intellectuellen und einer metaphysischen Seite des Kunstgenusses als solchen zu sprechen, die sich für die Betrachtung scharf von einander abgrenzen. Die Philosophie aber hat hierbei keinen anderen Dienst gethan, als einen in der musikalischen Erfahrung unzweifelhaft vorhandenen Gegensatz aus ihren Mitteln zu erklären, was sie freilich um so besser konnte, je offenbarer es ist, dass sie sich in diesem Puncte ganz von selbst mit der musikalischen Erfahrung die Hand reicht.

Zu einer vorläufigen Rechtfertigung der Stellung der vier Factoren: Phonetik, Dynamik, Dramatik, Harmonik, auf die metaphysische Seite des Genusses wird der Hinweis auf die Unerlernbarkeit derselben hinreichen, den ich hier folgen lasse; wogegen ich mir in der Dissertation keineswegs verhehlt habe, dass dieses negative Argument der Unerlernbarkeit dieser vier Factoren des Kunstgenusses noch nicht hinreichen würde, um ihre Zugehörigkeit zu der metaphysischen Seite desselben fest zu begründen; sondern ich bin daselbst der Pflicht einer positiven Deduction ihrer Stellung auf diese Seite nach Kräften nachgekommen.

Von der Instrumentation, die die vorzüglichste und reichste Bethätigung der musikalischen Phonetik ist, ist nichts lehrbar, als erstens ihre Voraussetzung: die Kunde von der Beschaffenheit der Instrumente; und zweitens eine verständige Verwendung

*) Zum Beweise der Bestimmtheit dessen, was hiermit unter Gemüth verstanden wird, füge ich noch zu, dass es das Nämliche ist, was wir in der Handlung sich offenbarend Charakter und nach der Handlung Gewissen nennen, welches nichts Anderes als der Wille vor dem Tribunal der Vernunft des Thäters ist, die eben meistens erst nach der That zu Worte kommt. Freilich berühren diese Bezeichnungen alle drei das eigentliche Mysterium der Menschennatur, dem keine Philosophie, auch nicht der Möglichkeit nach, völlig gewachsen ist, und es bleibt insofern, wenn wir von Gemüth, wie wenn wir von Gewissen und Charakter reden, immer etwas unvermeidlich Unaufgeklärtes übrig. Dieses aber liegt von vornherein in der Sache und darf nicht dem Ausdruck zur Last gelegt werden.

derselben nach Maassgabe dieser Kunde, d. h. die orchestrale Textur, ihre intellectuelle Seite. Sofern sie wesentlich der freie Wechsel, also freie Wahl des instrumentalen Ensembles ist, ist sie gar nicht lehrbar. Die Definition, die soeben angegeben worden, wird nicht zu bestreiten sein, und dem Begriff der freien Wahl widerspricht der des Erlernten. Wer kann auch eigentlich lernen zu instrumentiren, wie Beethoven es gethan hat, oder gar: von wem hätte Beethoven es lernen können?

Sein Beispiel genügt auch, um für die Dynamik ihre Unerlernbarkeit zu erweisen. Kann man seine Dynamik, die durchaus auf dem Gegensatz zur naiven Dynamik beruht, nach welcher die steigende Tonreihe *crescendo*, die fallende Reihe *diminuendo* vorgetragen wird, der höchste Ton der relativ stärkste ist und der dynamische Accent womöglich mit dem Taktaccent zusammenfällt — kann man seine Dynamik lernen? d. h. kann man aus dem in Worten obenein ganz klar anzugebenden Princip seiner Dynamik lernen, wo man in der eigenen Composition wohl thäte, ein Gleiches zu thun? Nimmermehr! Die naive Dynamik aber ist wenigstens aus dem Grunde nicht lehrbar, dass überhaupt Nichts an ihr zu lehren ist, sondern sie sich allewege von selbst macht.

In Betreff der musikalischen Dramatik genügt ein Blick auf die einzelnen Agentien derselben, um ihre Unerlernbarkeit gewahr zu werden.

Der Rhythmus ist auf der höchsten Stufe der Kunstentwickelung eine völlig individuelle Erscheinung, gerade so, wie er auf einer tieferen Stufe derselben eine nationale Erscheinung ist. Auf dieser unterscheiden sich die Nationen, wie bekannt, ganz scharf darin, und jede hat ihre eigene unverkennbare Physiognomie und sogar ganz bestimmte rhythmische Typen mit relativ feinen Unterschieden, so z. B. dass, wo der Deutsche den Rhythmus [Notenbeispiel] in seinen Volksliedern bildet, der Irländer [Notenbeispiel] der Ungar aber [Notenbeispiel] statt dessen wählt; denn so sind jene äusserst scharf markirten Rhythmen ungarischer Volkslieder, wie ich sie von Ungarn gehört habe, zu notiren. Für den Künstler gilt in Betreff des Rhythmus, den ich in der Musik als den freien Wechsel von Länge und Kürze definire, um so viel mehr das Wort: „*Le stile, c'est l'homme*" — und wer kann lernen, ein Anderer, oder gar er selbst zu sein? Es müsste denn das Unglück gewollt haben, dass er durch einen Lehrzwang sich selbst entfremdet worden wäre, und nun durch Verlernen des Gelernten erst wieder lernen müsste, er selbst zu sein.

In Betreff von Taktart und Tempo lehrte der „prafe" weiland Capellmeister Matthison freilich, in welchen Fällen $^4/_4$-Takt, $^3/_4$-Takt vor das Stück, in welchen Andante, Allegro darüber zu schreiben schicklich und erlaubt sei, aber nachgerade sind das wohl *tempi passati*. Lernbar aber ist doch etwas z. B. am $^4/_4$-Takt, nämlich, bis vier zu zählen, item vom Tempo ist lernbar, was der Metronom darin leisten kann, den ich übrigens noch niemals habe „Takt schlagen" hören, sondern immer nur Tempo, und dieses auch nur, wenn man es so verstehen will. Dies, also die Zahl an sich, ist wiederum die intellectuelle Seite dieser Agentien; und es ist sonderbar genug, dass an der Musik Alles Zahl ist (daher sie nicht als einzelner Factor aufgezählt werden konnte) und doch in der Musik noch gar Nichts damit gethan ist. Zur Musik thut sie also gewissermaassen Alles und Nichts.

So auch ist an der musikalischen Phrase die Figuration, d. h.: es ist ein passendes, verständiges Auf- und Nieder der Töne erlernbar, und ich habe Kinder hiernach verständig Melodien bilden gesehen, auch gelegentlich selbst mit Erfolg gelehrt. Aber wer wollte behaupten, man könne eine Wagnerisch ausdrucksvolle Phrase und Recitation, ein auf gut Beethovenisch prägnantes Motiv oder fruchtbares Thema, oder gar eine hinreissende Melodie bilden lernen! Was ist hier „à la Wagner", „à la Rossini" gegen Wagner, gegen Rossini?

Endlich die Harmonik! Wer wagt es, ein Schubert, oder wiederum, was noch mehr sagen will, ein Wagner zu werden? Dabei brauchen wir uns wohl gar nicht weiter aufzuhalten; wenn irgend Etwas, so ist eine tiefsinnige, reiche, freie Harmonik durchweg freie Wahl (nämlich der Gebilde aus Tönen in ihrer Aufeinanderfolge) und die Prärogative des musikalischen Genies. Lernbar ist an der Harmonik wiederum nur das, was gar nicht „Harmonik" heissen sollte, nämlich die Führung verschiedener Stimmen und das anschauliche Auseinander-erfolgen der tonlichen Gebilde nach dem Gesetz der Verständlichkeit der inneren wie der äusseren Relationen derselben (wovon später), welche in der That das einzige Gesetz ist, und zwar ein Gesetz nicht in der Kunst, sondern ehe noch von Kunst die Rede sein kann. Die Lehre, die dies lehrt, sollte nicht Harmonielehre, ihr Erfolg nicht Harmonik, sondern sie sollte „Diaphonik" heissen, sintemalen der blosse Unterschied der Stimmen Diaphonie heissen muss, welche nicht die Harmonik, sondern ihre intellectuelle Seite ist, sei sie nun homophon oder polyphon. Ich habe deshalb in meiner Tafel die Diaphonie auf die intellectuelle Seite gesetzt und die Harmonik auf die andere, die metaphysische; der von der Harmonik handelnde §. rechtfertigt diese Unterscheidung näher, die übrigens gar nicht blos theoretisch, sondern historisch vorhanden ist: die Einsetzung des temperirten Tonsystems öffnete der Harmonik, als wirklich freiem Wechsel der tonalen Gebilde, Thür und Thor anstatt der blossen Diaphonie, ein Name, den ich zum zweiten Mal für den blossen Stimmen-Unterschied an sich erfunden habe; denn erst nachher, obzwar zu meinem desto grösseren Vergnügen, überzeugte ich mich, dass der Mönch Hucbald in dem Zeitpunct, da man zuerst anstatt des Zusammensingens in Octaven und Quinten Stimmen zu unterscheiden, zu führen unternahm, eben diese Erscheinung Diaphonie genannt hat. Wenn dieser Name also neu ist, so kann man doch von ihm mit Victor Hugo sagen, dass er zu den Dingen gehöre, die so alt sind, dass

sie schon wieder neu sind. Die Diaphonie füllt also, obschon das geniale Drängen nach eigentlicher Harmonik während ihrer Herrschaft nimmer geruht hat, den Zeitraum zwischen dem guten Huebald und dem „wohltemperirten Clavier“ des grossen Reformators J. S. Bach.

Mehr Schein, als es haben kann, wenn Jemand die Harmonik für die intellectuelle Seite reclamirte, wohin an ihr eben nur die Diaphonie gehört, würde es einen Augenblick haben können, wenn man dem Contrapunct wegen der Werke eines J. S. Bach oder Friedrich Kiel zu metaphysischen Ehren verhelfen wollte. Hier steht die Sache vielmehr so, dass der Contrapunct nicht der Grund, sondern die Folge des metaphysischen Werthes der Conception ist, der phraseologische Reichthum der Erfindung konnte hier nicht anders als in jenen kunstreichen Formen gleichsam gebändigt und verwerthet werden.

Im Uebrigen ist bekannt, dass der Contrapunct an und durch sich selbst diesen Reichthum gar nicht verbürgt und er an und für sich nur ein Gerüst ist, welches ebensowohl mit Lehm und Stroh, wie mit gothischem Bildwerk und Gold gefüllt werden kann; und dass jeder normale Kopf, jeder Dorfcantor ihn zu lernen vermag, daher er für den Hörer und Betrachter *rite* zu der intellectuellen Seite des Genusses gehört. Gerade deswegen, dass Compositionen, die nur auf dem künstlichen Contrapunct beruhen, so schnell wieder spurlos vom Schauplatz verschwinden und ohne allen Eindruck bleiben, denkt man bei diesem Namen gleich an Kiel oder an Bach, und so entsteht die Täuschung, als verdankten die dem Contrapunct ihren guten Namen und er nicht vielmehr ihnen den seinigen. Die Anwendung auf das Princip der „Consequenz“ ergibt sich hieraus von selbst, da es ja im Contrapunct eine wesentliche Rolle spielt.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Ferd. Hiller. „Israel's Siegesgesang“. Hymne nach Worten der heiligen Schrift für Sopransolo, Chor und Orchester, Op. 151. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Auch dieses neueste Werk Hiller's verdankt seine Entstehung den welterschütternden Ereignissen des letztverflossenen Jahres. Wenn dasselbe schon durch seinen künstlerischen Werth im Allgemeinen weit über die enge und ephemere Tendenz der langen Reihe von patriotisch-musikalischen Erzeugnissen hinausgreift, welche im Laufe der jüngsten Vergangenheit kennen zu lernen uns vergönnt war, so erhält es noch eine besondere Bedeutung durch die Bestimmung, die künstlerische Weihe des wieder errungenen Friedens im Namen desjenigen Instituts zu vollziehen, welches als ein Hauptfactor des öffentlichen musikalischen Lebens in unserem deutschen Vaterlande eine culturgeschichtliche Bedeutung gewonnen hat, des Instituts der Niederrheinischen Musikfeste, in welcher das ernste künstlerische Streben unserer musikalischen Gegenwart zu einem bedeutsamen Gesammtausdruck verkörpert erscheint. Auf dem diesjährigen, zu Cöln abgehaltenen Musikfeste ist der „Siegesgesang Israel's“ zum ersten Male aufgeführt und mit allgemeinem, in einzelnen Partien mit grossem Beifall aufgenommen worden.

Das Werk zerfällt in acht selbständige Sätze. Der aus den Psalmen zusammengestellte Text preist zunächst den Herrn, der „so Grosses an uns gethan“ (No. 1) und unseren „Grenzen Friede geschaffen“ (No. 2), schildert dann den Sturz der Feinde und die Aufrichtung derer, die auf den Herrn als ihren Fels und Schild vertrauen (No. 3), gedenkt der „Edelsten, die auf den Höhen erschlagen sind“ (No. 4) und deren Heldentod „mit Freuden ernten werde, was mit Thränen gesäet ist“ (No. 5) und lobt dann, zu dem Preise Gottes zurückkehrend, „den Herrn in seinem Heiligthum, in seinen Thaten, lobt ihn mit Posaunen, mit Psalter und Harfen“ u. s. w. (No. 6—8). Was die innere, allgemein musikalische Physiognomie betrifft, so macht sich die Bestimmtheit der melodischen Zeichnung, sowie die Geschlossenheit der formellen Anlage der einzelnen Sätze vorzugsweise geltend; dagegen aber tritt das Moment der inneren Entwickelung zurück. Es haftet dem Werk — mit Ausnahme des dritten Satzes, welcher vortrefflich ist, eine gewisse Kurzathmigkeit der Bewegung an, welche stets eines neuen, wiederholten Antriebes bedarf, um im Gange zu bleiben. Die meisten Sätze (1, 2, 5, 7, — No. 4 ist ein Recitativ und 6 blos ein Ueberleitungssatz) zeigen eine grosse Kürze, ja Knappheit in der Anlage der einzelnen Satztheile sowohl, wie der Periodenbildung im Einzelnen, und diese Anlage ist im Wesentlichen die des zwei- oder dreitheiligen Liedes: ein kurzer Hauptsatz, ein Nebensatz, Wiederholung derselben mit dem üblichen Tonartenwechsel, oder: Hauptsatz, Mittelsatz und Wiederholung des ersten, mit Vermeidung aller breiteren Durchführungssätze. Den einzelnen Sätzen liegt ein Spruch zu Grunde, ohne weitere Gedankenfolge und -Entwickelung, sodass die einzelnen, hier genannten Satztheile im Charakter sich stets gleich bleiben. Dieser Mangel innerer Gegensätze ist es, welcher eine eigentliche musikalisch-organische Entwickelung nicht aufkommen lässt; es fehlt der Fluss der Tonbewegung, welcher aus der Verarbeitung der Motive entspringt. In innerem Zusammenhange damit steht die Haltung des Chores; diese ist unbeschadet einer gewandten und in der Gesammtmasse wirkungsvollen Stimmführung und Stimmbehandlung — wie dieselbe einem Meister des Satzes wie Hiller selbstverständlich zu eigen ist — eine wesentlich homophone, als welche zwar sehr geeignet ist, die Momente der Melodik und der knappen Formanlage eindringlich hervortreten zu lassen, welche indess bei solcher Ausdehnung, wie das Werk einnimmt, die in der Hauptsache mangelnde thematische Entwickelung nicht zu ersetzen vermag. Aus dem Ge-

sammtcharakter des Werkes spricht, mit einigen, weiterhin noch zu besprechenden Ausnahmen, eine einfache, natürliche, angemessen würdige Auffassung, welche sich von einzelnen geistreichen Zuspitzungen, mit denen der geschätzte Componist sonst seine Werke reichlich auszustatten und interessant zu machen versteht, ganz fern hält.

Ein Andante sostenuto, C dur, $^3/_4$, verkündet in gewichtigen Dreiklangsharmonien (und Sextaccorden) in einleitender Weise: „Der Herr hat Grosses an uns gethan". Auf der Dominante hebt der Nachsatz an: „Dess sind wir fröhlich", der im beschleunigten Tempo (Animato) nach C dur, in den eigentlichen Satz, Allegro con fuoco, ₵, zurückführt. Nach einigen vorausgehenden Takten im Orchester, stimmt der Bass das Thema an,



welches in seinen zwei Abschnitten die thematische Grundlage für einen Haupt- (a) und Nebensatz (b) bildet; beide sind ganz kurz (zusammen 24 Takte), bei der beständigen, auf jeden Takt einfallenden Wiederholung der angegebenen Motive aber doch etwas zerstückelt; ein kurzer Zwischensatz: „und ist unbegreiflich, wie er regiert", welcher ohne thematische Grundlage mehr nur eine das „unbegreiflich" charakterisirende Accordbewegung einhält, führt in die Dominante G zurück; auf einem Orgelpunct folgt eine kurz angedeutete Wiederholung des Hauptsatzes und dann in der Tonica die des Nebensatzes mit einem darangehängten Schluss. An diesem Satz tritt die oben im Allgemeinen besprochene Schreibweise am deutlichsten hervor; der Mangel einer Entwickelung ist um so fühlbarer, als die Motive selbst von einer gewissen alltäglichen, etwas trockenen Haltung nicht freizusprechen sind. In No. 2, As dur, Adagio espressivo, C, stimmt der Solosopran an: „Jerusalem, preise deinen Herrn", ein melodiöser Hauptsatz, welcher nach einem kurzen Zwischensatze unter Hinzutritt des Chores, welcher eine harmonische Folie dazu bildet, wiederholt wird. Nun folgt No. 3, ein bedeutender Satz, die Krone des ganzen Werkes, welcher durch den Gegensatz, in welchem er nach Form und Inhalt zu den übrigen Nummern steht, die beste und eindringlichste Kritik selbst ausübt. Die textliche Unterlage hat hier in der Mannichfaltigkeit der vorgeführten Bilder und Vorstellungen (cf. Psalm 9, 16; 18, 3; 27, 34; 46, 9, 10) den günstigsten Anhalt für einen, bei aller Breite der Theilentwickelung in sich einheitlich geformten Bau geboten; hier waltet ein grosser Zug neben charakteristischer Erfassung der Einzelnheiten, die Gegensätze treten nachdrücklich hervor und bewirken eine formelle Steigerung, welche mit dem Eintritt des den Satz schliessenden Andante con moto ihren Gipfelpunct erreicht. Gerade die innere Fülle des Satzes macht es unmöglich, denselben in seinem Entwickelungsgange zu schildern, wir verweisen auf die Partitur; hier haftet die Bedeutung des ganzen Werkes, die Fäden eines allseitigen künstlerischen Interesses laufen hier zusammen. Der ganze bisherige Verlauf begründet eine aufsteigende Werthschätzung der einzelnen Sätze; von hier aus aber fällt das Werk ab. Der nächste Satz, No. 5, Andante espressivo, A dur, $^3/_8$ (No. 4 ist nur ein den textlichen Uebergang zum Folgenden vermittelndes Recitativ), welcher der Erinnerung der Gefallenen gewidmet ist („Die mit Thränen säen, werden mit Freuden ernten" u. s. w.), ist musikalisch genommen ein ganz hübscher, wohlklingender Liedsatz für Sopransolo und dreistimmigen Frauenchor. Mit der Auffassung der angeführten Textworte können wir uns indess nicht einverstanden erklären: das ist ein helles Frühlingslied, in dem die jungen Keime ans Sonnenlicht hervorspriessen, nicht ein Gesang jener glaubenszuversichtlichen Freudenernte, welche der Thränensaat folgen soll. Der Reiz der sinnlich bestechenden Klangwirkung tritt hier zu einseitig hervor, um nicht den Eindruck des Fremdartigen zu machen, wenn wir auch nicht die Ansicht eines rheinischen Kritikers theilen, welcher auf die tiefernste Auffassung dieser Worte bei Brahms (in dessen Deutschem Requiem) als maassgebend verweist. Ein Anderes ist es, ein Requiem schreiben, welches sich in allgemeinen Betrachtungen über die Hinfälligkeit des irdischen Daseins, als einer blossen Vorstufe einer künftigen Erfüllung, ergeht, ein Anderes, einen Siegesgesang schreiben, welcher den Nachdruck auf den durch das Opfer des Heldentodes errungenen Sieg legt; wenn dort die Hauptbetonung in dem Hinweis auf das Jenseits, als der Erfüllungsstätte dieser Freuden*ernte*, liegt, so ist hier das charakteristische Moment in die Freuden*ernte* der Ueberlebenden zu setzen, eine Schattirung des Wortsinnes, welche der musikalischen Charakterisirung eine verschiedene Richtung andeutet. Diese Freude kommt nun in den folgenden Sätzen in der Form des Dankes gegen den göttlichen Urheber zum Ausdruck. No. 6, Sostenuto, ein Ueberleitungssatz nimmt die Worte von No. 1 wieder auf, diesmal aber in rhythmisch charakterisirten [Notenbeispiel] Accordinterjectionen des meist sechsstimmig getheilten Chores; er führt unmittelbar nach No. 7, Allegro, Esdur, $^3/_4$, „Lobet den Herrn in seinem Heiligthum", welches eine ähnliche Anlage zeigt wie No. 2. Die Melodie des Solosoprans springt in weiten Intervallen herum und wird durch die in abgerissenen Accorden nach- und dazwischenschlagende Begleitung noch unsteter; erst mit dem Hinzutreten des Chores gewinnt sie mehr inneren Halt und Zusammenhang; eigentlich fliessend wird die Bewegung erst in dem Schlussanhang. No. 8, der Schlusssatz, hebt mit einem kurzen, einleitenden Sostenuto, C moll, C: „Lobt den Herrn in seinen Thaten" an und geht dann in ein ziemlich ausgedehntes Allegro con fuoco, C dur, ₵, über. Wir können diesem Satz keine besondere Sympathie abgewinnen. Wir vermissen im Allgemeinen die feierliche Würde, den Ernst der Auffassung, welche

nach unserer Anschauung allein den angemessenen Schluss eines derartigen Werkes bilden sollten. Diese Auffassung macht sich nur in dem kurzen Zwischensatz (Es dur, S. 57 des Clavierauszuges) geltend, während die Hauptmelodien zu den Worten: „Lobt ihn mit Posaunen“ etc., „mit Pauken und Reigen“ zu sehr den Accent auf den specifischen Charakter dieser besonderen Freudenbezeigungen zu legen scheinen. Dies gilt besonders von der im Schlussanhang neu eingeführten Melodie,



welche uns mehr dem Sinn eines festlichen Siegeseinzuges zu entsprechen scheint, wobei Ehrenjungfrauen Blumen streuen, als dem einer feierlichen Danksagung der innerlich erhobenen Seele an den Gott der Heerschaaren. Es fehlt dem Satz an einem durchschlagenden Thema in diesem ernst-feierlichen Sinn, sowohl in Bezug auf den musikalischen Ausdruck, wie auf den Rhythmus; der durch den ganzen Satz hindurchgehende, an sich gar nicht feierliche Rhythmus | ♩ ♫ ♩ ♫ | verleiht demselben etwas Flüchtiges, Hastiges, im besten Falle Hüpfendes, welches zu viel „Reigen“, aber zu wenig „Lob“ charakterisirt. Eigenthümlich ist auch die zusammengedrängte Lage des 6 Takte langen Schlussaccordes, welche den Eindruck eines von aussen bewirkten Einschnürens und Zusammendrückens der Empfindung hervorbringt. —

Wenn wir auch im Vorstehenden eine von der im vorliegenden Werke uns entgegengebrachten Auffassung in mancherlei Puncten abweichende Ansicht ausgesprochen haben, immerhin sehen wir in dieser Schöpfung den Beweis, dass die äussere Veranlassung, wenn sie von der wirklichen Künstlerseele erfasst wird, an sich in keinem Gegensatze zur künstlerischen Idee und deren kunstgemässer Darstellung steht.

A. Maczewski.

Feuilleton.

Eine Stunde in H. v. Bülow's Lehrzimmer.

Die Londoner Zeitung „Orchestra“ hat einem anderen Journal eine Schilderung von H. v. Bülow's Lehrmethode nachgedruckt, die von einer Dame jener Classe von Leuten, welche berufsmässig die Bekanntschaft berühmter Männer machen, herrührt und abgesehen von dem hier und da zu weitgehenden Streben nach Pikantheit der Darstellung ein anschauliches Bild von Bülow's Unterrichtsweise gibt. Nachdem die Verfasserin eine Beschreibung von dem Aeusseren des berühmten Pianisten gegeben hat, fährt sie fort: „Als ich ihn spielen hörte war es, wie er sagte, nur eine musikalische Studie in seinem sogenannten Schüler-Atelier; ich konnte also über den Ausdruck seines Spieles nicht urtheilen; ja, wenn ich ihn nur das eine Mal gehört hatte, so möchte ich sein Spiel trocken und hart nennen; aber später hatte ich eines Morgens das Glück, bei einer seiner Stunden gegenwärtig zu sein, und da war ich im höchsten Grade erstaunt über den leidenschaftlichen Ausdruck, mit dem er seiner Schülerin einige Stellen vortrug.

Ein Zufall hatte es gefügt, dass ich dieser Stunde zuhören konnte; ich war gekommen, eine Freundin abzuholen, deren Stunde schon vorüber sein sollte; allein eine frühere Stunde, für welche sie sich sehr interessirte, hatte sehr lange gedauert und den Anfang der ihrigen verspätet. Ich fragte v. Bülow, ob ich bleiben dürfe. „Gewiss“ antwortete er freundlich und lief geschäftig im Zimmer herum, um etwas zu finden, womit ich mich unterhalten könnte, nicht ahnend, mit welch grossem Interesse ich der Stunde zuhören würde.

H. v. Bülow's Art zu unterrichten ist sehr ernst. Eine fehlgegriffene Taste, eine falsche Auffassung des Ausdruckes einer Passage, ein schüchterner Vortrag, ein schweres Verständniss sind für ihn eine wahre Folter — ein Zuschauer bemerkt das wahrscheinlich mehr als ein Schüler — ich dachte manchmal, die grossen, runden Augen würden vor Angst aus ihren Höhlen treten, aber in einem Augenblick veränderte sich sein Gesicht und war wieder ganz vergnügt. Er ist ausserordentlich gewissenhaft. Ich war erstaunt zu sehen, wie ein Mann von solch bedeutendem Rufe als Virtuos und Capellmeister für jedes Detail einer blossen Unterrichtsstunde ein so wirkliches, lebendiges Interesse zeigen kann. Er behandelt jeden Schüler in der gleichen strengen und ernsten Weise, aber auch mit dem gleichen individuellen Interesse. Eine seiner Schülerinnen, die seit mehreren Jahren bei ihm ist und ihm von München nach Florenz folgte, sagt mir, sie habe in den ersten zwei Jahren beinahe in jeder Stunde Thränen vergossen.

„Ich weiss nicht, weshalb meine Schülerinnen alle Angst vor mir haben“ pflegt v. Bülow zu sagen, „ich bin doch sehr liebenswürdig — assez bon diable“.

Im Grunde mag er liebenswürdig sein, aber als Lehrer verlangt er viel und ist sehr empfindlich. Er ist nicht reizbar oder ungeduldig, dazu liebt und achtet er seine Arbeit zu sehr. Seine Ansprüche an die Schüler und seine nervöse Empfindlichkeit sind die Ursachen seines grossen Einflusses auf seine Schüler; sie mögen ihn nicht persönlich lieben, aber sie können nicht umhin, seiner Führung zu folgen; er weiss sie zu ergreifen und mit sich fortzuziehen, und solche Stunden können unmöglich ohne Nutzen bleiben.

In der Stunde, von der ich spreche, notirte er zuerst eine schwere Scalenform in Terzen, welche die Schülerin in allen Tonarten und Schlüsseln durchnehmen musste. Dieser uninteressanten Uebung hörte er mit einer Geduld und Aufmerksamkeit zu, als wäre es ein schönes Nocturne — in der That schien keine Geduld nöthig zu sein; denn es geschah con amore, und bei jeder Verbesserung entwickelte er den mathematischen Grund der Harmonie und die wahren Regeln der Kunst. Natürlich muss ein Schüler, um von v. Bülow's Unterricht Nutzen zu ziehen, schon vorgerückt und in der Orthographie, Etymologie, ja in der Syntax der Musik fest sein.

Darauf folgte eine Etude von Moscheles, die er kritisirte, lobte, zerlegte und wieder zusammenfügte, und als er sah, dass seine Schülerin durch sein strenges Examen nicht ausser Fassung kam, legte er sie schnell bei Seite, mit dem Bemerken, sie sei mit wirklichem künstlerischen Fleiss studirt worden.

Eine Polonaise von Chopin war für die Stunde vorbereitet worden, aber nach dem ersten Satz wandte er schnell die Blätter um und wählte eine neue, denn v. Bülow verliert keine Zeit, er hat immer die Hauptsache vor Augen; wenn er sieht, dass der Schüler den Geist und die Bedeutung einer Composition erfasst und gründlich verstanden hat, so ist es genug. Diese Polonaise war in den vorhergehenden Stunden sorgfältig durchgenommen; er sah bei dem ersten Satze, dass die Schülerin fest war, und legte sie bei Seite, um eine neue Arbeit vorzunehmen.

Seine Schülerin zog die Polonaise Op. 16 (?), No. 1, vor, v. Bülow eine andere, und das Ende war, dass sie beide präpariren musste. Op. 26 wurde aber sogleich vorgenommen. Bei den ersten Noten musste sie natürlich inne halten, und nachdem er ihr gezeigt, wie sie anzuschlagen seien, ging er im Zimmer auf und ab und

imitirte in höchst komischer Weise mit beiden Händen den Anschlag, indem er Bravo! rief wenn es gut ging, aber bei der geringsten Spur eines Fehlers that, als sollte er sterben. Uebrigens schlägt er die Tasten an, als triebe er die Töne in das Clavier, anstatt sie demselben zu entlocken; nach einigen Takten liess er die Schülerin aufhören, wobei er eine ziemlich barsche Miene machte, und spielte den ganzen ersten Satz mit wundervollem Ausdruck.

„Das ist der wahre Ausdruck" sagte er, „und um den zu erlangen, müssen Sie es so machen". Dann zerlegte er das ganze Stück und machte kleine Additionen auf einem Blatt Notenpapier. H. v. Bülow braucht beim Unterrichten immer den Bleistift; er illustrirt jede Bewegung auf einem Stückchen Notenpapier und steckt dann den Bleistift hinter das rechte Ohr, wie ein junger Handlungsbeflissener, er schreibt sehr schnell ganze Gruppen von Noten, aber sorgfältig und genau — keine Sudelei — kleine, deutliche Noten mit starken Strichen.

„Sie müssen das sorgfältig studiren", fuhr er fort, „bis auf das kleinste Detail. Es mag Musiker geben von Gottes Gnaden, welche den wahren Ausdruck ohne reale Arbeit erreichen; bei mir war es nicht so; das Sicherste ist immer, tüchtig zu arbeiten."

Dann ging er wieder im Zimmer auf und ab, und während die Schülerin spielte, sang er die Melodie der Polonaise mit Wärme und Leidenschaft, mit den Händen den Takt schlagend; manchmal schienen seine Finger wie auf einem unsichtbaren Instrumente zu spielen, und seine possirlichen, vollen Augen rollten hin und her wie die eines Automaten."

Tagesgeschichte.

Correspondenzen.

Leipzig, 6. September. Das in diesen Blättern bereits öfter erwähnte Paradeproject unserer Bühnendirection, eine chronologisch geordnete Aufführung der sieben grösseren Opern Mozart's, hat schliesslich doch noch seine Verwirklichung gefunden. „Idomeneus" eröffnete am 17. verg. Monats die Reihe der Mozart-Vorstellungen. Mit diesem Werke, welches im Jahre 1780 im Auftrage des Münchener Hofes für den nächstjährigen Carneval componirt wurde, verliess Mozart zum ersten Male die breitgetretenen Spuren der italienischen Oper. In den Recitativen, welche den Einfluss Gluck's allerdings nicht verkennen lassen, in der reicher gegliederten und breiter gezogenen Anlage der Arien, in den dramatisch bedeutsam eingeführten und ausführlicher gehaltenen Chören wandte Mozart Formen an, die er in den bisher geschaffenen dramatischen Werken noch nicht versucht hatte. Mit Recht und Fug also darf in einem Cyklus Mozart'scher Opernaufführungen der „Idomeneus" nicht fehlen, umsoweniger, als selbst mit Beiseitesetzung dieses historischen Momentes der Hörer in dem Werke noch eine reiche Fülle des Genusses von theils specifisch musikalischem Gehalte, theils mit dramatischer Erregungskraft findet. Die beiden Sturmchöre und der Fluchtchor, das Gebet der Priester (unisono) und das Quartett im dritten Acte, die beiden Rache-Arien der Elektra, die zweite grosse Arie der Ilia sind Glanzpuncte, denen gegenüber man gern die pomphafte Planlosigkeit der ganzen Handlung und das conventionelle, für uns folglich interesselose Gepräge der Mehrzahl der musikalischen Nummern vergisst. Der Aufführung musste im Ganzen das Lob sorgfältiger Vorbereitung zugestanden werden. Die Hauptpartien des Idomeneus und der Elektra waren durch Hrn. Gross und Frau Dr. Peschka-Leutner gut besetzt; Frl. Mahlknecht bot als Ilia eine durch technische Sicherheit und innere Leidenschaft und Bewegtheit des Vortrages vollkommene Leistung. Frl. Borée sang den Idamantes ohne rechten Segen, wie denn überhaupt die unreinliche Tonverbindung, das beständige Attribut von Frl. Borée's Bühnenleistungen, die sonst begabte Sängerin durchaus von der genügenden Wiedergabe Mozart'scher Partien fern hält, eine Ansicht, die durch Frl. Borée's Durchführung des Sextus im „Titus" von Mozart eine beklagenswerthe Bestätigung fand. Arbaces, der Oberpriester waren durch die HH. Ehrke und Rebling, die kleineren Partien ebenfalls genügend besetzt. Die zweite Mozart-Vorstellung brachte am 20. August „Die Entführung aus dem Serail" — componirt 1781—82 — in einer Vorführung, die durch die unverkennbare Lust und das Behagen aller Betheiligten zu einer wirklich musterhaften wurde. Höchstens im „Figaro", sonst nicht wieder im gleichen Grade, kamen alle Ensemblesätze mit solch natürlicher Frische, mit so tadelloser Glätte der Ausführung zu Gehör, kaum wieder war das Spiel bei sämmtlichen Darstellern ein so munteres. Den Belmonte gab Hr. Hacker, den an diesem Abend ein sonst nicht wahrnehmbarer Wohllaut der Stimme unterstützte, mit viel, stellenweie vielleicht zu viel Wärme im Gesang und einer Haltung, dies wenigstens von dem sonst üblichen Uebermaasse heroischer Gesten und Stellungen frei blieb. Durch Virtuosität der Technik, Pracht der Stimmmittel und affectvollen Vortrag zeichnete sich die Constanze der Frau Peschka-Leutner aus. Die brillante Buffopartie des Osmin, in deren Gestaltung Mozart's originelle Schöpferkraft einen höchsten Triumph zur eigenen Freude des Meisters feierte, fand in Hrn. Ress, unserem trefflichen Bassisten, einen Vertreter, der durch Intelligenz und stattliche Gesangsmittel den Aufgaben der verlangten drastischen Charakteristik gewachsen war. Der Pedrillo des Hrn. Rebling secundirte aufs Beste. Durch diese beiden Herren wurde namentlich die Trinkscene mit wahrhaft bacchantischem Feuer durchgeführt. Als Blondchen gab Frl. Preuss eine durch schnippisches, munteres Spiel liebenswürdige Leistung, deren musikalischer Theil befriedigte. Wenn durch die am 23. August stattgehabte Vorführung des „Titus" — componirt für Prag im Jahre 1795 — die von der Direction versprochene chronologische Folge der Mozart-Vorstellungen einen ersten Stoss erhielt, so kann man trotzdem die Vorausnahme dieses Werkes nicht missbilligen. Gerade der „Titus" wirft auf die Frage über geschmack- und urtheilbildende Nützlichkeit von chronologisch geordneten Aufführungen der Werke eines Meisters eine eigenthümliche Beleuchtung. Wenn es jemals für den Beurtheilenden noch anderer Factoren bedarf, um über den Gehalt einer Kunstschöpfung, über ihre Bedeutung im Kreise der vorhergehenden und nachfolgenden Werke eines Meisters Klarheit zu erlangen, so genügt es beim „Titus" durchaus nicht, nur die Zeit seiner Entstehung zu wissen. Hier mehr als irgend sonst müssen die Verhältnisse, unter welchen das Werk geschaffen wurde, in ihrer Gesammtheit in Betracht gezogen werden. Wer nicht weiss, dass Mozart seinen „Titus" in einem Zeitraum von 18 Tagen und dazu bei körperlichem Unwohlsein componirte — die Secco-Recitative musste Süssmayer übernehmen — wird in ein Labyrinth von Betrachtungen über den Entwickelungsgang Mozart's gerathen. Der „Titus", eine Gelegenheitsarbeit zur Erhöhung der Feststimmung bei Leopold's II. Königskrönung in Prag enthält so viel musikalische Elemente, die mit eigener Gedanklichkeit nichts zu thun haben, conventionelle Formeln, welche der Mozart'schen Zeit ganz im Allgemeinen angehören, dass seine Wirkung auf die Geschlechter der heutigen Tage, in welchen das effectfähige musikalische Gemeingut längst andere Bezugsquellen gefunden hat, eine negative sein müsste, wenn nicht Nummern, wie das gewaltig erschütternde Finale des ersten Actes, mit seiner dramatischen Wucht, das grosse Recitativ des Sextus vor demselben, die grosse Arie der Vitellia im zweiten Acte die Schranken der tödtlichen Zeitlichkeit von des unsterblichen Meisters Schöpfung genugsam fern hielten. Um die Aufführung machten sich besonders Hr. Gross — anfänglich in der Stimmgebung etwas gedrückt — und Frl. Mahlknecht verdient. Unsere Meinung über den Sextus des Frl. Borée haben wir oben bereits ausgesprochen. Den Chören, deren Leistungen überhaupt im Verlaufe dieser Mozart-Vorstellungen eine auffallende Ungleichheit bemerken liessen, fehlte es gänzlich an Glanz und Kraft, eine Eigenschaft, welche in dieser der decorativen Elemente innerlich bedürftigen Oper ganz und gar nicht fehlen dürfte. Vom besten Gelingen war die Aufführung des „Figaro" — componirt im Jahre 1786 für Wien, — der die vierte Mozart-Vorstellung ausfüllte. Die Susanne ist eine bekannte Bravourleistung der Frau Peschka-Leutner, welche diesmal auch durch innigere

Töne und den reicheren Ausdruck feinerer Gefühlsschattirungen ihrer Bühnengestalt eine menschlich wohlthuende Farbe hinzufügte, die durch munteres und sehr belebtes Spiel einen günstigen Hintergrund erhielt. Der Graf Almaviva des Hrn. Gura, dessen Naturell und Stimmtimbre die Lebemänner eigentlich ferner liegen, war durch Elasticität und Noblesse des Spiels vorzüglich, sein schön gegliederter Vortrag der grossen, sonst gewöhnlich unbeachtet bleibenden Arie erhielt Beifall und Hervorruf. Ueberraschend gut fand der bewegliche, gewandte Figaro seinen Vertreter in unserem Basso serioso, Hrn. Ress. Hr. Rehling gab den Basilio mit einer natürlich wahren Schlauheit in Haltung und musikalischer Diction, die grosse Arie der Eselshaut war ein Opfer der bei Gelegenheit dieser Mozart-Vorstellung zu Tage tretenden Sucht nach Vollständigkeit, Hr. Rehling sang sie gut, doch ohne Erfolg. Der Page des Frl. Preuss, die sich mit ihrem Gesang so leidlich aus der Affaire zog, zeigte ausser einer sehr coquetten Beweglichkeit nicht die Eigenschaften, mit welchen andere künstlerisch sichere Darsteller diesen liebenswürdigen Schalk auszustatten pflegen. Die Partie der Gräfin war durch Frl. Mahlknecht besetzt, die sich bei Durchführung derselben vom Neuen das ehrenvolle Zeugniss gediegener Künstlerschaft erwarb. Die Fortschritte, welche unsere Primadonna seit ihrem Antritt auf hiesiger Bühne in Bezug auf genauere Pflege der gesangtechnischen Aufgabe, in gewissenhafter Berücksichtigung der musikalischen Formen — namentlich was die rhythmische Präcision betrifft — gemacht hat, befähigen die mit schwungvoller Auffassung und weitreichenden Stimmmitteln begabte Künstlerin zu einer vorzüglichen Interpretin Mozart'scher Rollen. Mit der Einschränkung auf sie, Frau Peschka-Leutner und Hrn. Gura gestehen wir auch die Behauptung zu, mit welcher unsere Theaterdirection kurz vor Beginn der Mozart-Vorstellungen in einem officiösen Erlasse den Localpatriotismus des Leipziger Publicums harangnirte, dass nämlich das Personal der hiesigen Oper zum Theil sogar die „besten" Interpreten classisch-dramatischer Musik zu seinen Mitgliedern zählt; nur sei es uns erlaubt, vor dem Prädicat der „besten" die Segel zu streichen, da ehrlicherweise Keiner den Mund so voll nehmen darf, der nicht alle übrigen Bühnendarsteller, soviele ihrer auf dem weiten Erdenrunde sich auch mit der Interpretation classisch-dramatischer Opernfiguren versuchen, in ihren Leistungen mit unseren Leipziger Heroen zu vergleichen Gelegenheit gehabt hat. Der anfänglich gehegte Plan der Direction, mit diesen Mozart-Vorstellungen ein Gastspiel hervorragender deutscher Opernkräfte zu verbinden, hat, der Versicherung nach, bald der Ueberzeugung weichen müssen, dass hierdurch einestheils leicht der ganze Plan durch Zufälligkeiten alterirt werden könnte, und dass es anderentheils viel ehrenvoller erschien, gerade bei dieser Gelegenheit nur mit eigenen Kräften zu wirken, umsomehr, als das Personal der hiesigen Oper zur würdigen Besetzung sämmtlicher Mozart'scher Opern vollkommen ausreicht. Es müsste durchaus von hohem psychologischen Interesse gewesen sein, den Wandelungsprocess in der inneren Denkungsart unserer Direction verfolgen zu können, durch welchen diese so auf einmal zu jener nobeln, in obiger Form nur etwas einseitig postirten Ueberzeugung gekommen ist. Wir und die anderen Uneingeweihten stehen um so mehr verwundert vor diesem plötzlichen Puritanismus, als die Direction — man vergleiche unsere vorhergehenden Theaterberichte — vor diesen Mozart-Vorstellungen nichts weniger als rigoröse Neigungen gegen Gastspiele gezeigt hat. Wenn, den räthselhaften Entschluss zu begründen, fernerweit angeführt wird, dass zur würdigen Besetzung sämmtlicher Mozart'scher Opern die eigenen Kräfte unserer Bühne vollkommen ausreichten, so lässt sich hierüber allerdings hin und her streiten. Das Attribut „würdig" ist zu geschickt gewählt, um nicht den passenden Angelpunct einer längeren dialektischen Uebung abgeben zu können, und getrost lässt sich zehn gegen eins wetten, dass von zwei Beurtheilern ein und derselben Opernvorstellung, welche den höchsten Grad möglicher Vollkommenheit nicht erreichte, der Eine noch Aeusserungen innerster Zufriedenheit thun wird, während beim Anderen Zeichen sittlicher Entrüstungen verrathen, dass seine Seele bereits die Greuel des „Unwürdigen" erblickt hat. Wenn irgendwo, so lässt sich hier mit Recht der Anfang des bekannten Mirza Schaffy-Liedes citiren: „Nach dem eigenen Werth des Zechers, nach des Trinkenden Begabung". Gegen die cyklische Aufführung von Bühnenwerken eines Meisters lassen sich berechtigte Einwendungen nicht blos vom Standpuncte der praktischen Bühnenökonomie machen; auch die Frage, ob der Laie im Stande sei, dabei den Weg kritischer Vergleichung mit Nutzen zu beschreiten, ob ihm dabei ein die angeregten Seelenkräfte erfreuender Einblick in den Entwickelungsgang einer phänomenalen Kunsterscheinung möglich sei, wird von vielen Seiten verneint und dagegen geltend gemacht, dass die anscheinend vorliegende Aufforderung Kritik zu üben, sich in ästhetischen Beobachtungen zu versuchen, einem grossen Theile des Publicums den hohen Grad des Genusses verkümmere, mit dem diese Werke bei einem Aufführungsmodus, der in das Galakleid nicht geschnürt ist, ihre Hörer belohnen. Der eine hauptsächlichste und unbestreitbare Vortheil solcher chronologisch geordneter Aufführungen liegt darin, dass sie unwillkürlich den Charakter einer Huldigungsfeier gegen den Componisten annehmen und den mit der Ausführung betrauten, den Leitern des Ganzen, wie allen Mitwirkenden die Verpflichtung einer wahrhaft religiösen Pietät auflegen und das stillschweigende Versprechen abnöthigen, nur das Beste, soweit es in ihren Kräften steht, geben zu wollen. Ob sich dann „Mustervorstellungen" ergeben, scheint unsere Direction unnöthiger Weise beunruhigt zu haben, sie verwahrte sich gegen die Voraussetzung solcher. Bescheidenen Leuten muss ein derartiger Scrupel von Natur fern liegen. Wenn wir die für die Mozart-Vorstellungen von Seiten unserer Bühnenleitung getroffenen Maassnahmen von diesem Gesichtspuncte aus in Betracht ziehen, so können wir nicht umhin, von dem allgemeinen Lobe, von dem Danke, den wir ihr für das Unternehmen dieser Aufführungen ohne alle weitere Seitenblicke gern zollen wollen, einige Abzüge zu machen. Die Vorstellungen, bei denen die Chronologie, wie bereits oben bemerkt, ein guter Vorsatz geblieben ist, haben gestern mit der Aufführung von „Cosi fan tutte", die den siebenten Abend bildete, ihr Ende erreicht. Ein sorgfältiges Studium war wohl allen Werken zu Theil geworden, und von dem in den vorigen Berichten beklagten Leichtsinn der Vorbereitung war bei ihnen nichts zu bemerken. Aber, nochmals sei dies betont, man muss bei solchen im festlichen Gewande einherschreitenden Aufführungen der Werke eines Componisten mehr verlangen, als das, dass blos nicht ganz positiv gesündigt wird; dem Streben, etwas ganz Vollkommenes zu bieten, dürfen hier keine Schranken auferlegt werden. Es wäre somit in Anbetracht, dass für einzelne Rollen der Mozart'schen Opern anderwärts anerkannt bessere Vertreter zu haben waren, als sie in unserem eigenen Personale zur Verfügung stehen, ganz opportun gewesen, diese zu einem Gastspiele rechtzeitig zu engagiren. Ihren edlen Widerwillen gegen Gastspiele, die das Ensemble stören, das Gelingen von Vorstellungen den Launen des Zufalls aussetzen, zu äussern, wird die Direction zu anderen Zeiten Gelegenheit genug haben. Hier war eine Ausnahme umsomehr am Platze, als bei einzelnen Vorstellungen durch die principielle Beschränkung auf die einheimischen Kräfte das Publicum mit Leistungen vorlieb nehmen musste, die der vollen Wirkung des vorgeführten Werkes entschiedenen Eintrag thaten. Wir erwähnen Beweises halber nur die fünfte Mozart-Vorstellung, welche am 28. August dem „Don Juan" galt. In dieser Oper waren durch den Hrn. Hacker der Ottavio genügend, Leporello durch Hrn. Ress ziemlich gut, Donna Anna durch Frl. Mahlknecht und Donna Elvira durch Frau Peschka-Leutner ausgezeichnet besetzt. Der Don Juan erhielt durch Hrn. Gura eine wirklich künstlerische Vertretung, der Vortrag der grösseren Recitationen erwies sich in jeder Note als durchdacht, nur die überschäumende Fülle des Materials fehlte bei der Wiedergabe einzelner Nummern, deren Zauber zu seiner Belebung vom Sänger diese Eigenschaft fordert. Der Masetto des Hrn. Ehrke würde allerdings besser in eine Offenbach'sche Schöpfung gepasst haben. Bereits aber für Frl. Preuss that ein Ersatz entschieden Noth, denn diese wurde durch die Schwierigkeiten der Zerlinen-Partie auch mit den Talenten matt gesetzt, welche man anderwärts in ihrem Spiel nicht verkennen kann. Ein gänzlicher Fehlgriff aber, wie bei der feierlichen Gelegenheit von Mozart-Vorstellungen nicht vorkommen darf, war es, die Partie des Gouverneur dem Hrn. Lippe, einem jungen Sänger

von guter Bildung, aber mit sehr bescheidenen Naturmitteln, zu übergeben. Ohne das Hereinbrechen des Strafgerichtes im letzten Acte ist der „Don Juan" nur eine feinere Burleske mit einigen ins Ernste ausbiegenden Momenten, nur durch das Erscheinen des Gouverneur und des diesen folgenden Verhängnisses wird das Werk zu dem erschütternden Drama. Wenn der Gouverneur auch nur, nach Takten gemessen, wenig zu singen hat, so trägt er doch die dramatische Idee zur vollständigen Hälfte, dem Sänger dieser Partie müssen übermenschliche Töne zu Gebote stehen. Wenn aber nach den gewaltigen Tönen des Orchesters mit dröhnenden Schritten der Gouverneur hereintritt und mit einem Salonstimmchen debutirt, wie hier der Fall war, so weicht bei jedem Hörer das dämonische Grausen einer unmotivirt komischen Verwunderung. Die Aufführung der „Zauberflöte" am 2. Septbr. bei der die HH. Ress (Sarastro), Gura (Sprecher), Rebling und Lippe (Priester), Hacker (Tamino), Ehrke (Papageno), Mahlknecht (Pamina), Peschka-Leutner (Königin), Preuss (Papagena) in erster Reihe mitwirkten, hatte unter dem Einflusse einer unerträglichen Wärmetemperatur zuviel zu leiden, als dass wir sie zur Fundgrube unserer Ausstellungen machen durften. Eher könnten zum Beweise, dass die Denkkräfte der Bühnenleitung nicht immer im gewünschten Grade angespannt waren, einige Fadheiten der Inscenirung dienen, wie sie sowohl im „Don Juan" bereits von den hiesigen Localblättern genugsam gerügt worden sind, theils, wie das Meerungeheuer mit dem Kladderadatschgesichte im „Idomeneus" ihre Besprechung erfahren mögen, sobald die einzelnen Opern, welche wie wir hoffen, vielleicht mit Ausnahme des „Titus", ständig und ohne den Cultuspomp eines speciellen Mozart-Cyklus auf dem Repertoire bleiben werden, ihre Wiederholung erleben.

—.

New-York, 9. August. Nur wenig kann ich Ihnen diesmal mit theilen. Ueber Sommerhitze, dieses so beliebte Thema für musikalische Berichterstatter im Monat August, muss ich auch schweigen, denn es ist nicht heiss, regnet dafür aber täglich. Das ist nun zwar für die ruhende musikalische Menschheit, Lehrer und Concertisten, sehr angenehm, nicht aber für die Unternehmer unserer Sommerconcerte, welche dieses Jahr gar traurige Geschäfte machen. Der Londoner Dirigent Jullien, welcher hier im Terrasse-Garten mit einem sehr guten Orchester concertirte, hat vor allen Anderen, trotz seiner unbestreitbaren Beliebtheit, traurige Erfahrungen in dieser Hinsicht gemacht; auch Theodor Thomas' Gartenconcerte haben oft genug die diplomatische Tücke des himmlischen Ministers für Regen- und Donnerwetter-Angelegenheiten auf für die Casse höchst empfindliche Weise fühlen müssen. Der Unterschied ist nur, dass der Erstere auf eigene Rechnung, während der zweite auf Rechnung Anderer spielt.

Das letzten Monat in New-York stattgefunden habende 12. Gesangfest des Nordöstlichen Sängerbundes war traurig ausgefallen. Die Massenchöre nahmen einen sehr schwächlichen Verlauf. Mendelssohn's „Lobgesang" und „Frithjof-Sage" von Max Bruch bildeten die Haupt-Ensemblenummern. An Orchesterwerken wurden aufgeführt: „Les Préludes" und „Rienzi"-Ouverture unter Leitung von Dr. Leopold Damrosch. Die Jubelouverture von Weber, „Ruy Blas" von Mendelssohn und Marsch aus Liszt's „Mazeppa", Cmoll-Symphonie von Beethoven leiteten Agricol Pauer, Dirigent des Nordöstlichen Sängerbundes, und Carl Bergmann. Ein letztes Orchesterwerk, Festouverture von Lindpaintner, wollte ich erst nicht anführen, erwähne es aber doch, um zu zeigen, wie weit sich der menschliche Geschmack verirren kann. Wie schon erwähnt, waren die Chöre sehr schwach, das Orchester liess auch viel zu wünschen übrig; übrigens war dasselbe viel zu schwach besetzt, es zählte nur 65—75 Mann, während es ursprünglich 150 Mann enthalten sollte. Das Biertrinken war entschieden die Hauptsache der Zusammenkunft der Vereine, und während der „Frithjof-Sage" entfernten sich sogar Massen der edlen Sangesbrüder und wandten ihre Schritte den unmittelbar hinter der Tribüne aufgelegten Bierfässern zu, und der Ruf „Bier her!", mit obligatem Gläserklingen vermischt, beeinträchtigte sogar zeitweilig die Aufführung der Musikwerke. Das Preissingen fand in Steinway-Hall statt. Nachdem die Preisrichter ihre Sitze eingenommen, begann der Kampf. Die üblichen Zeichen des Gefallens und Missfallens von Seiten des Publicums, das weise Nicken oder Kopfschütteln der ehrwürdigen Richter, Alles passirte, wie es bei solchen Gelegenheiten immer und überall zu passiren pflegt; nur ereignete sich etwas, was man nicht erwartete, nämlich dass ein „amerikanischer" Gesangverein, Choral-Society aus Washington, mitkämpfte und zwar in deutscher Sprache sang, und — den ersten Preis erhielt. Darob Heulen und Zähneklappern unter den Preisbewerbern. „Parteilichkeit!" „Verrath!" — schrien die Philadelphier Vereine, welche stark auf einen Preis gehofft hatten, und einige der bedeutendsten derselben traten aus dem Bunde. Der ganze Haken ist aber der, die „Amerikaner" betrachteten das Singen als Hauptzweck ihrer Vereinigung, die Herren Deutschen jedoch gründlich als Nebensache, das Biervertilgen aber als Hauptsache. Das Endresultat war, dass der amerikanische Verein, übrigens der erste, welcher jemals in die Schranken trat, den Preis, nicht aus Höflichkeit, wie die Unterlieger behaupten wollten, erhielt, und auch gründlich verdiente. Doch genug vom Sängerfeste; hinzufügen will ich noch, dass das nächste in Philadelphia stattfinden sollte, da aber die grössten Vereine dieser Stadt ausgetreten sind, so ist es noch fraglich, ob dasselbe dort abgehalten werden kann. Es ist übrigens zweifelhaft, ob der Bund überhaupt noch ein Sängerfest zu Stande bringt, denn auch die New-Yorker Hauptvereine scheinen nicht mehr mitspielen zu wollen. Die Bierbrauer werden es aber schon fertig machen.

Was die nächste Saison betrifft, so scheint dieselbe eine der lebhaftesten werden zu wollen, welche wir je gehabt haben. An Operngesellschaften werden wir haben: Italienische Oper mit der Nilsson unter Strakosch, die englische Oper mit Frau Parepa-Rosa, eine deutsche Oper mit der Lichtmay, eine andere deutsche unter Capellmeister Neuendorf und schliesslich noch die französische Buffo-Oper. Ferner tritt das Wiener Damenorchester unter Rullmann's Leitung in Steinway-Hall schon Anfang September auf. Desgleichen erwarten wir laut Anzeige von Theodor Thomas Frl. Sophie Menter, während die bekannte Pianistin Janina schon seit längerer Zeit unter uns weilt, desgleichen die dritte im Bunde, Frl. Marie Krebs, auch diese Saison noch bei uns zubringen wird. Auch Henry Vieuxtemps, der grosse Geiger, wird täglich erwartet, um auch in dieser Virtuosen-Gattung ein Triumvirat, Ole Bull, Damrosch, Vieuxtemps, vollzählig zu machen. An Opernnovitäten sind „Rienzi", „Hamlet" und „Mignon" zu erwarten, von Instrumentalnovitäten ist mir nur von der Raff'schen Symphonie „Im Walde" etwas bekannt, doch ist auch einige Hoffnung für die „Faust"-Symphonie von Liszt vorhanden.

Hugo Bussmeyer.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Am 30. August setzte Hr. Th. Formes sein Gastspiel im Opernhause als Raoul in den „Hugenotten" fort. Der bisher in Breslau engagirte Tenorist Hr. Schleich, ein Schüler Roger's, ist für die hiesige Hofoper gewonnen worden. — **Breslau.** Hr. Musikdirector Friedrich aus Hamburg hat einen Ruf an das hiesige Lobe-Theater erhalten und demselben Folge geleistet. — **Frankfurt a. M.** Im Stadttheater traten am 27. Aug. („Hugenotten") die Damen Hofmeister (Valentine) und Domasi (Margarethe) nochmals gastirend auf. — **Pest.** Frl. Ida Benza eröffnet am 5. September ihr Gastspiel im Nationaltheater als Valentine in den „Hugenotten". — **Prag.** Am 2. September sang der königl. bayr. Hofopern- und Kammersänger Hr. Franz Nachbaur aus München im hiesigen Neustädter Theater den Raoul in den „Hugenotten". Man sieht dem ferneren Auftreten des berühmten Gastes mit Spannung entgegen. An der eben genannten Bühne setzten ausserdem am 29. August („Prinzessin von Trebisonde") Hr. Blasel und Frl. Nittinger ihre Darstellungen fort. — **Stuttgart.** In der am 3. September stattgehabten Aufführung der „Hugenotten" waren die Rollen der Valentine und des Marcel durch Gäste besetzt, und zwar erstere durch Frl. von Telini vom Bremer Stadttheater und letztere durch Hrn. Hartmann vom Hoftheater zu Weimar. — **Wien.** Hr. Betz sang im Hofoperntheater am 28. u. 31. August den Hans Sachs in den „Meistersingern" und erzielte mit diesen beiden, sein hiesiges Gastspiel abschliessenden Auftritten ausserordentliche Erfolge. Der Sänger versprach, im nächsten Jahre

zu einem abermaligen Gastspiel nach Wien zurückzukehren. Frl. Bertha Olma trat am 31. August zum letzten Mal als Mephisto (Hervé's „Dr. Faust jun.") gastirend im Theater an der Wien auf, welcher Bühne die Sängerin vom 1. October an als stehendes Mitglied angehört. Gegenwärtig debutirt Frl. Olma in Pest.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 2. September: 1) „Lauda anima mea" von M. Hauptmann. 2) „Jauchzet dem Herrn" von E. F. Richter. Am 3. September: Psalm 24 von Fr. Schneider. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 3. September: „Herr, der du mir das Leben", Chor a capella von Jos. Haydn. — b) St. Jacobikirche am 3. September: „Christus schenket uns Frieden", Chor von J. N. Hummel. — **Dresden.** a) Kreuzkirche am 2. September: 1) „In Flammen naht sich Gott", Chorgesang von Himmel. 2) „Herr, unser Herrscher" von M. Hauptmann — b) Kirche zu Neustadt am 3. September: Cantate für vier Singstimmen und Orchester von C. G. Reissiger. — **Weimar.** Stadtkirche am 3. September: „Wie lieblich sind auf den Bergen die Füsse", Motette von E. F. Richter. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 3. September: 1) Messe in D von Cherubini. 2) Graduale („Angelis suis") und 3) Offertorium („Benedicte") von Mich. Haydn. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 3. September: 1) Messe von Schubert. 2) Graduale von Joh. Krall. 3) Offertorium von L. Rotter. — c) Pfarrkirche zu St. Ulrich am 3. September: 1) Messe von F. Volkerk. 2) „Tantum ergo" von Jos. Haydn. 3) Graduale von Preindl. 4) Offertorium (Alt- und Hornsolo) von Franz Krenn. — d) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 3. September: 1) Messe in D von R. Führer. 2) Offertorium (Tenorsolo mit Orgelbegleitung) von Döcker. 3) „Tantum ergo" von Abbé Stadler.

Opernübersicht.

(Vom 26. bis 31. August.)

Leipzig. Stadtth.: 28. Don Juan. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 27. Jüdin; 30. Hugenotten. Kroll's Th.: 26. Don Juan; 27. Othello; 28. Martha; 29. und 31. Hugenotten; 30. La Traviata. Rennlouth.: 26. Freischütz; 29. und 31. Teufels Antheil. Walhalla-Volksth.: 26. Weisse Dame; 31. Freischütz. Friedrich-Wilhelmstädt.Th.: 26., 27., 28., 29., 30. und 31. Kakadu. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 26. Maurer und Schlosser; 29. Wildschütz; 31. Lohengrin. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 27. Hugenotten; 29. Czaar und Zimmermann. Thalia-Th.: 27. Zehn Mädchen und kein Mann. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 29. Weisse Dame; 30. Joseph in Egypten. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 27. Freischütz; 30. Nachtlager von Granada. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 27. Troubadour; 29. Postillon von Lonjumeau; 31. Tannhäuser. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 28. Freischütz. Neustädter Th.: 27. und 29. Prinzessin von Trebisonde. Letni divadlo: 27. Princezna Trebizondská. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 27. Romeo und Julia (Gounod); 28. und 31. Meistersinger; 30. Norma. Theater an der Wien: 26. Banditen; 28. und 29. Dr. Faust jun.

Rückblick.

Im Laufe des Monats August waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 64 Vorstellungen mit 9, Meyerbeer in 16 V. m. 4, Weber in 16 V. m. 1, Mozart in 13 V. m. 6, Wagner in 13 V. m. 4, Lortzing in 12 V. mit 4, Rossini in 10 V. m. 3, Flotow in 9 V. m. 2, Verdi in 8 V. mit 3, Auber in 7 V. m. 5, Donizetti in 6 V. m. 4, Hervé in 6 V. m. 1, Gounod in 5 V. m. 2, Adam in 4 V. m. 1, Boieldieu in 4 V. m. 1, Herold in 4 V. m. 1, Hopp in 4 V. m. 1, Halévy in 3 V. m. 1, Kreutzer in 3 V. m. 1, Bellini in 2 V. m. 1 verschiedenen Werken und Beethoven, Gluck, Lecocq, Marschner, Méhul und Petrella je einmal vertreten.

Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), Ouverture zu „Medea". (Sondershausen, 14. Lohconcert.)
Bruch (M.), Violinconcert mit Orchester. (Ebendaselbst.)
Gerbracht, Ouverture. (Cöln, Concert der Musikalischen Gesellschaft.)
Kiel (F.), Hymne für Orgel und Posaunen. (Stettin, Geistliches Concert in der St. Jacobi-Kirche.)
Lachner (F.), Suite in Es moll für Orchester. (Düsseldorf, Concert des Instrumentalvereins.)
Liszt (F.), „Orpheus", symphonische Dichtung. (Sondershausen, 14. Lohconcert.)
Lorenz, Abendlied für Orgel, Violinen und Posaunen. (Stettin, Geistliches Concert in der St. Jacobi-Kirche.)
Raff (J.), Concert für Violine mit Orchester. (Wiesbaden, Curconcert.)
Reinecke (C.), „Friedensfeier", Festouverture. (Düsseldorf, Concert des Instrumentalvereins.)
Streudner (J.), Claviertrio. (Cöln, Vereinsabend des Tonkünstlervereins.)
Wüllner (F.), Violinsonate. (Cöln, Vereinsabend des Tonkünstlervereins.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 35. Ueber Meyerbeer's Leben und Opern. (Uebersetzung einer Rede des französischen Akademikers Beulé.) — Nachrichten.

Echo No. 35. Das Beethoven-Fest in Bonn. — J. J. Quantz. Biographische Skizze, mitgetheilt von A. Quantz. — Kunstnachrichten.

Euterpe No. 7. Die kirchliche Musik. Ein Vortrag von Cantor Völkel. — Berichte. — Beurtheilungen. — Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 35. Berichte (u. A. über das Bonner Beethoven-Fest) und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 36. Zur Entwickelung der Kunst. Von Dr. C. Löffler. — Berichte und Notizen. — Hans Makart und Rich. Wagner. Eine Entgegnung von W. Otto.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Für das Kirchenconcert und die zwei Kammermusikaufführungen des Musikertages in Magdeburg sind Compositionen von H. v. Bronsart, P. Cornelius, F. Dräseke, R. Franz, F. Kiel, E. Lassen, F. Liszt, J. Raff, A. Rubinstein und H. Zopff in Vorbereitung.

* Als Hauptprogrammnummer der nächstens beginnenden Ullman'schen Concerte wird Schumann's Clavierquintett (Frl. Mehlig und das Quartett J. Becker) bezeichnet. Eine Störung im Ensemble wäre bei einer zwanzigmaligen unmittelbar sich folgenden Wiederholung dieses Werkes allerdings auch bei weniger vorzüglichen Künstlern als den Genannten nicht zu befürchten.

* Franz Liszt hat kürzlich Weimar verlassen, um sich über Eichstätt, wo er der Generalversammlung des Allgemeinen deutschen Caecilienvereins beiwohnte, nach Pest und Rom zu wenden. In Weimar hat Liszt, dem „B. B.-C." zufolge, sein grosses Oratorium „Christus" vollendet, welches in Wien zur erstmaligen Aufführung gelangen soll. Das ganze Tonwerk besteht aus drei Theilen und vierzehn abgeschlossenen Charakterbildern, nämlich: 1) Einleitung, 2) Pastorale und Verkündigung der Engel, 3) „Stabat mater speciosa", 4) Hirtengesang an der Krippe, 5) Die heiligen drei Könige, 6) Seligpreisungen, 7) „Pater noster", 8) Die Gründung der Kirche, 9) Der Meeressturm, 10) Der Einzug in Jerusalem, 11) „Tristis est anima mea", 12) „Stabat mater dolorosa", 13) Osterhymne, 14) „Christ ist erstanden". — Der fruchtbare Componist hat übrigens, wie das genannte Blatt weiter berichtet, bereits wieder ein neues Werk geplant, dessen Text der Geschichte Polens entnommen sei.

* In diesen Tagen findet in Pawlowsk bei Petersburg der letzte der vom Fürsten Galizyn geleiteten Musikabende statt. Der Fürst unternimmt in nächster Zeit eine Reise nach Amerika, um daselbst russische Kirchenmusik zur Aufführung zu bringen. Auch Glinka's Oper „Das Leben für den Czaar" soll in New-York auf seine (des Fürsten) Veranlassung über die Bühne gehen.

* Das diesjährige grosse Musikfest zu Gloucester (England) findet in den Tagen vom 5. bis 8. September statt.

* Gelegentlich der Enthüllungsfeier des dem berühmten Violoncellisten Franz Servais in seiner Vaterstadt Hal errichteten Denkmals soll eine grössere Musikaufführung stattfinden. Die Nachricht, dass Franz Liszt die musikalische Leitung des Festes übernommen habe, dürfte sich wohl kaum bewahrheiten.

* Die Philharmonische Gesellschaft in London hat zum Andenken an Beethoven's Geburtsfeier eine goldene Medaille schlagen lassen, welche allen den Künstlern zugestellt werden wird, welche bei den Aufführungen der Gesellschaft mitwirkten.

* Die Mozart-Vorstellungen auf der Leipziger Bühne fanden am 5. d. M. mit „Cosi fan tutte" ihr Ende. — Zu Anfang derselben begab sich, wie Leipziger Local- und später verschiedene Theaterzeitungen meldeten, Hr. Director Haase auf eine Erholungsreise. Wir können nicht sagen, ob dieselbe durch die vorangehende, von ihm verwirklichte Glorification Offenbach's nöthig geworden ist. Oder sucht man Erholung von den Vorwürfen, die die Presse dem Hrn. Director nicht nur in Folge des Offenbach-süchtigen Repertoires machte?

* Frau Lichtmay, die gefeierte Primadonna des New-Yorker Publicums, hat zur Aufführung deutscher Opern in Amerika eine Gesellschaft gebildet. Man sagt dem Unternehmen grossen Erfolg voraus.

* Die französischen Componisten Gounod, Massé und Jonas beabsichtigen, ihre neuesten musikalischen Werke von nun an stets zuerst in London zur Aufführung gelangen zu lassen. Sie müssen doch ihre Gründe dazu haben.

* Capellmeister Heinrich Proch in Wien arbeitet zur Zeit an einer komischen Oper, deren Libretto als sehr wirksam gerühmt wird.

* „Billet doux" heisst eine neue, demnächst zur Versendung an die Bühne gelangende zweiactige komische Oper von Paul Schumacher, einem noch jungen Componisten in Mainz. Das ein unterhaltendes und ansprechendes Sujet behandelnde Libretto hat Schumacher selbst verfasst.

* Das Hoftheater zu Weimar nimmt seine Thätigkeit am 10. September wieder auf. Die Stadttheater zu Hamburg und Bremen wurden am 1. September wieder eröffnet, ersteres mit den „Hugenotten" und letzteres mit Wagner's „Lohengrin".

* Die Componisten Zavertal (Vater und Sohn) haben eine neue Oper — „Una notte a Firenze" — vollendet. Man vermuthet, dass einer der Beiden allein das Werk nicht fertig habe bringen können.

* Das Teatro Carlo Felice zu Genua wird am 15. October mit „Una curiosa accidente", einer neuen Oper des jungen Maestro Ricci, wieder eröffnet werden.

* Johann Strauss' Operette „Indigo" fand am 1. Septbr. bei ihrer ersten Aufführung (unter persönlicher Leitung des Componisten) im Berliner Victoria-Theater günstige Aufnahme. Der Componist wurde mehrmals gerufen.

* Die neue Oper „Gian Maria Visconti" des Maestro Viccini di Lecco geht in nächster Zeit im Teatro Riccardi zu Bergamo in Scene. Welch ergibiges Land ist doch Italien für unternehmende Verleger!

* Das durchaus renovirte Theater zu Elberfeld wird unter Direction des Hrn. F. Kullak, der bekanntlich gleichzeitig noch die Stadtbühnen in Cöln und Bonn leitet, am 29. September eröffnet werden. Für die Oper wurden 9 Solosängerinnen, 12 Solosänger, ein 20(?) Personen starker Chor und ein tüchtiges Orchester engagirt.

* In Pawlowsk bei St. Petersburg soll ein stehendes Theater errichtet werden. Man beabsichtigt Jacques Offenbach mit einer französischen Operettengesellschaft dahin zu berufen.

* In Neapel wird im September ein neues, der Oper und dem Ballet gewidmetes Theater eröffnet werden, welches den Namen „Politeama napolitana" führen soll.

* Das königl. Hoftheater zu Hannover wurde am 28. August mit Beethoven's Ouverture „Die Weihe des Hauses" und Goethe's „Clavigo" wieder eröffnet. Tags darauf folgte als erste Opernvorstellung nach den Ferien „Die weisse Dame".

* Die Ferien am Hoftheater zu Stuttgart gingen mit dem 1. September zu Ende.

* Als Ergänzung resp. Berichtigung einer kürzlich von uns gegebenen Notiz über die Berliner Symphonie-Capelle theilen wir mit, dass genanntes Concertinstitut seinen ersten Dirigenten, Hrn. Prof. Julius Stern, „wegen andauernder Kränklichkeit auf dessen (Stern's) eigenen Wunsch" beurlaubt hat und denselben nach völliger Wiederherstellung neu gekräftigt wieder an seiner Spitze zu sehen hofft.

* Laur. Rossi, der bisherige Director des Conservatoriums zu Mailand, ist in gleicher Eigenschaft an das Conservatorium zu Neapel berufen worden. Das Directorat des ersteren Institutes wird provisorisch von dem Maestro Mazzucato verwaltet.

* Sir Michael Costa nimmt die Leitung des Bostoner Musikfestes bei einer Zahl von 20,000 (!) Ausführenden an.

* Frl. Sophie Menter wird einem Musikblatt als bereits in Amerika angelangt angemeldet. Die Nachricht kommt etwas zu früh, indem Frl Menter unterdessen Verbindlichkeiten eingegangen hat, die sie vor der Hand noch an Europa fesseln.

* Capellmeister Hans Richter ist bereits in seinen neuen Wirkungskreis am Pester Nationaltheater eingetreten und hat mit dem Einstudiren von Wagner's „Lohengrin" begonnen. Das Werk wird in der zweiten Hälfte des September in Scene gehen.

* Der Componist und ausgezeichnete Pianist Saint-Saëns ist auf Veranlassung der Pariser Presse aus der Société des compositeurs ausgestossen worden, weil er — in einem Concert in Baden-Baden mitgewirkt hat. Es ist gut, dass der Deutschenhass der Franzosen in diesem Falle sich selbst am meisten schadet.

* Der ehemalige k. k. österreich. Hofopernsänger Hölzl hat seine künstlerisch wie pecuniär erfolgreiche Concertreise durch Amerika beendet und kehrt demnächst nach Wien zurück, um sich daselbst in das Privatleben zurückzuziehen.

* Der Geiger Ole Bull ist schwer erkrankt. Man zweifelt an seinem Wiederaufkommen. Und er hatte sich erst kürzlich verheirathet!

* Musikdirector Bilse kehrt am 15. September nach Berlin zurück und beginnt seine Concerte im dasigen Concerthause am 19. September. Während seines Aufenthaltes in Warschau waren es neben den Leistungen des Orchesters selbst die der beiden Soloviolinisten dieses Institutes, der HH. Ersfeld und Meyer, zweier erst vor Kurzem die Schule der HH. Concertmeister David und Röntgen in Leipzig verlassen habender Künstler, welche den uneingeschränkten Beifall des Publicums hervorriefen.

* Wie man in einem New-Yorker Blatte schreibt, hat der Componist Hr. Svendsen seinen Aufenthalt in Amerika zur Composition zweier Ouverturen — einer Festouverture und einer Illustration zu einem Märchen — benutzt. Von anderer Seite vernehmen wir, dass sich derselbe bereits wieder auf der Rückreise nach Deutschland befindet.

* Hr. Capellmeister C. Reinecke in Leipzig wird Anfang der Saison in einem Concert der neu gegründeten Musikgesellschaft in Warschau seinen Ruf als Pianist bethätigen.

* Verschiedenen Zeitungen zufolge beabsichtigt die Wittwe des der Kunst so unerbittlich früh entrissenen Carl Tausig, Fr. Seraphine Tausig, in Pressburg eine Clavierlehranstalt für Damen in der Art der von ihrem verstorbenen Gatten in Berlin geleiteten Schule für höheres Clavierspiel zu errichten.

* Frl. Anna Mehlig hat es in Amerika so gut gefallen, dass sie mit Nächstem nach dort zurückkehren wird.

Gestorben. St. Albyn, Tenor am Coventgarden-Theatre, starb am 28. August im Charity-Cross-Hospital zu London. — In Leipzig verschied plötzlich am 6. d. M. der langjährige Redacteur der „Allgem. Th.-Chr.", Victor Kölbel.

Berichtigung. No. 33, S. 517, Sp. 1, 10. Z. v. o. ist Nechila, Nechiloth, Nehila, Nechechiloth zu lesen.

Briefkasten. *N. St.* in *R.* Sie hätten, wenn Sie Abonnent auf eine andere hiesige Musikzeitung wären, vielleicht in der neulichen Aufforderung von deren Redaction einen Rettungsanker für Ihre Geistesablagerungen erblickt und in Folge wahrscheinlicher Bergung uns verschont. — *W. F.* in *W.* Raummangel verzögert die betr. Aufnahme. — *R. T.* in *N.* Für Sologesang ist allerdings ein, so weit wir es beurtheilen können, tüchtiger Lehrer angestellt worden. Sie thun am besten, sich einen Prospect schicken zu lassen. — *Fanny L.* in *S.* Haben Sie die „verschwundenen Lenze" schon lange hinter sich? Fast lässt der Stil des Compositiönchen die Annahme zu. Dasselbe ist aber auf alle Fälle für den angedeuteten Zweck ungeeignet. — *P. L.* in *D.* Wir begreifen nicht, warum Sie sich nicht an C. A. Klemm dort wenden, welche Handlung sich doch im engsten Zusammenhang mit dem am hiesigen Platz unter gleicher Firma bestehenden bewährten Geschäft befindet. — Wir wissen nicht, ob der Operntext Ihres Nachbars Hrn. E. E. noch zu haben, noch weniger, ob er componirbar ist. — *R. M.* in *St.* J. C. Lobe, Lehrbuch der musikalischen Composition. Band II. (Breitkopf & Härtel.)

Anzeigen.



[302.]

Königliche Musikschule in München.

Das Schuljahr 1871—72 beginnt am 1. October. Neueintretende und diejenigen, welche die Anstalt wiederholt besuchen, haben sich an genanntem oder dem darauffolgenden Tage vom 9—12 oder 3—6 Uhr auf dem Secretariate (kgl. Odeon 2 St., Aufgang breite Steintreppe) persönlich anzumelden.

Der Unterricht theilt sich in folgende Abtheilungen mit deren besonderen Lehrfächern:

I. **Gesangsschule:** a) **Sologesang** (HH. Hofsänger Dr. Härtinger und Jul. Hey); hiermit verbunden als obligatorisch: Rhetorik (Hr. Peter Cornelius) und Gymnastik (Hr. Hoftänzer Flerx); b) **Chorgesang** (Hr. Hofcapellmeister Wüllner) obligatorisch für alle Schüler der Anstalt.

II. **Clavierschule:** a) **Clavierspiel** als Specialfach (Hr. Bärmann jr.); b) **elementares Clavierspiel** obligatorisch für alle Schüler; c) **Orgel** (Hr. Professor Rheinberger).

III. **Orchesterschule:** a) **Violine** (HH. Concertmeister Abel und Jos. Walter und Hr. Hofmusiker Brückner); b) **Violoncell** (Hr. Hofmusiker Werner); c) **Contrabass** (Hr. Hofm. Sigler); d) **Flöte** (Hr. Hofm. Freitag); e) **Oboe** (Hr. Hofm. Vitzthum); f) **Clarinette** (Hr. Hofm. Bärmann sen.); g) **Fagott** (Hr. Hofm. Chr. Mayer); h) **Horn** (Hr. Hofm. Strauss).

IV. **Theorieschule:** a) **Harmonielehre,** obligatorisch für alle Schüler (Hr. Peter Cornelius); b) **Contrapunct, Formenlehre** und **Instrumentation** (Hr. Professor Rheinberger).

Wöchentlich regelmässig finden Gesammtübungen statt und zwar für **Streichquartett** und **Streichorchester** (Hr. Concertmeister Abel), sowie für **Blasinstrumente** und **vollständiges Orchester** (Hr. Hofcapellmeister Wüllner). In den Orchesterübungen ist neben den zu studirenden grösseren Werken einerseits den Schülern des Sologesangs und den vorgerückteren Instrumentalschülern Gelegenheit geboten, Solostücke mit Orchester zu studiren, andererseits den Compositionsschülern ermöglicht, ihre Arbeiten ausgeführt zu hören und sich im Dirigiren zu üben.

Für die theatralischen Vorübungen der Sologesangsschüler, sowie für die vor geladenem Publicum durch die Gesangs- und Orchesterschule auszuführenden dramatischen Vorstellungen ist der Musikschule **das kgl. Residenztheater** zur Verfügung gestellt.

Zur allseitigen Ausbildung im Chorgesang wird die oberste Chorgesangsclasse zu den von der kgl. Vocalcapelle veranstalteten grösseren oratorischen Aufführungen beigezogen.

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt auf das Schuljahr 105 Fl. (60 Thlr.) für geborene Bayern, 140 Fl. (80 Thlr.) für Nichtbayern. — Auf gänzliche oder theilweise Befreiung von dem Honorare haben nur geborene Bayern von hervorragendem Talente bei amtlich nachgewiesener Dürftigkeit Anspruch.

In die Chorgesangs- und Orchesterschule werden auch Hospitanten — in erstere gegen vierteljähriges Honorar von 3 Fl., in letztere gegen ein solches von monatlich 2 Fl. — aufgenommen und haben sich darauf Bezugnehmende an oben genanntem oder dem darauffolgenden Tage persönlich zu melden.

Prospecte (Statuten) sind in den Musikalienhandlungen (*Falter & Sohn, Aibl, Werner* und *Schmid*), sowie beim Hausverwalter des kgl. Odeon à 18 Kr. zu haben.

Die Königliche Hofmusikintendanz.

[303.] Im Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien soeben:

Concert

für

Violoncell und Orchester

von

Johan S. Svendsen.

Op. 7.

Partitur. 1 Thlr. 25 Ngr. — Stimmen. 2 Thlr. 15 Ngr.
Principalstimme allein. 15 Ngr.
Von G. H. Witte bearbeiteter Clavierauszug. 25 Ngr.

[304.] Im Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien soeben:

Weihnachtslieder.

Ein Cyklus für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

Text und Musik

von

Peter Cornelius.

Op. 8. 25 Ngr.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Hierzu als Beilage der **Prospect** über die bei **E. W. Fritzsch** in Leipzig erscheinende Gesammtausgabe der **Richard Wagner'schen Schriften und Dichtungen.**

Leipzig, den 15. September 1871.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22^1/_2$ Ngr. berechnet. [Nr. 38.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

Die geehrten Leser

des „Musikalischen Wochenblattes", deren Abonnement mit dem laufenden Quartal, resp. mit No. 39 zu Ende geht, werden für den Fall, dass sie dieses Organ über diesen Termin hinaus zu erhalten wünschen, gebeten, desfallsige Bestellungen gefälligst rechtzeitig anbringen zu wollen, damit in der Zusendung keine Unterbrechung stattfindet. — Den werthen Jahresabonnenten gegenüber bedarf es natürlich dieser Erinnerung nicht.

E. W. FRITZSCH.

Aus der Dissertation „Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst".

Von **Dr. Carl Fuchs.**

(Fortsetzung.)

Unter der feierlichen Berufung auf die Unverletzlichkeit der „Form" könnte man die Disposition des musikalischen Kunstwerks auf die metaphysische Seite ziehen wollen. Ich bin der Meinung: wenn Jemand dummes Zeug schreibt und nennt es z. B. eine Sonate, so liegt der Fehler darin, dass es d u m m e s Z e u g ist, und er es eine Sonate n e n n t; nicht darin, dass es keine Sonate i s t; denn wenn es sonst geniessbare Musik wäre, wozu brauchte es dann eine S o n a t e zu sein? Ueber diese liebenswürdige Fabel von der „Form", soweit nicht schon das von der Architektonik bereits Gesagte hieher einschlägt, habe ich versucht, in §. 14 der „Präliminarien" womöglich einen Schlussbericht zu liefern; an ihr ist der alte Aristoteles etwas mehr schuld, als an der von der Nachahmung; obwohl er auch hierin so missverstanden worden ist, wie man es wohl einem Thonkünstler und Töpfermeister, aber nicht einem wirklichen Tonkünstler zu Gute halten kann. Beweis § 14 der Dissert.)

Wegen der Taktart und des Tempo, obschon man schwerlich versuchen wird, sie für die intellectuelle Seite des Genusses zu beanspruchen, da sie dann lehrbar sein müssten, möchte ich noch bemerken, dass der Missbrauch, den nach W a g n e r's Klage die Dirigenten und andere reproductive Künstler so häufig damit treiben, dennoch eben auf dem Missverständniss beruht, als wären sie in der That intellectuelle Agentien, blosse Zählbarkeiten; was sich auf bindende Art widerlegen lässt. Am Clavier scheint mir dieses Missverständniss in derjenigen Art eine grosse Rolle zu spielen, die man „objectives Spiel" genannt hat. Die Zahl und die Mensur (statt des Tempo) ist freilich, wenn man will, so „objectiv" wie möglich: wenn ich nur wüsste, was für die M u s i k, die subjectivste aller Künste, dabei herauskäme! Ueberhaupt aber ist dieses „subjectiv und objectiv" eine Kategorie von sehr zweifelhaftem Werthe.

Vielleicht nun, wenn man nur die Anordnung dieser beiden Seiten, der intellectuellen und der metaphysischen, sowie die ganze Unterscheidung zugeben will, stösst man sich an der Menge von Fremdwörtern, nachdem man sich im Text der Dissertation bereits daran gestossen hat. Es ist die Wahrheit, dass ich in diesem Text, theils der Nöthigung, kurz zu sein, theils der

Neigung zu Fremdwörtern, im Gebrauche derselben zu weit nachgegeben habe, und bei der Wiedergabe in d. Bl. habe ich bereits, in dankbarer Anerkennung empfangener freundschaftlicher Rüge, hier und da ein Nest Fremdwörter ausgehoben; aber für die wesentlichen Kunstausdrücke muss ich dennoch bitten, mir freie Hand zu lassen und freundlich zu erwägen, dass in einem ausgeführten Lehrbuch das, was hier zu Hauf steht, sich in der Form von Ueberschriften auf eben so viele Capitel beinahe wie Wörter und auf den Raum von einigen hundert Seiten vertheilen würde. Für die moderne Harmonik ist z. B. die Unterscheidung (an Stelle der „consonanten" von „dissonanten") zwischen „euphonischer" und „antiphonischer" Harmonik ganz unentbehrlich geworden, und man versuche doch, sie deutsch treffend und ebenso kurz wiederzugeben! Oder man versuche es mit homophon, polyphon! Unter den Namen für die intellectuellen Factoren ist keiner, ausser dem der Diaphonie (wegen dessen ich mich bereits gerechtfertigt habe), der nicht schon irgendwo auch in der Gegenwart sich gebraucht fände; ich wünsche nur, diese Namen zu fixiren, besser (?): fest zu machen. Das Gleiche gilt von der „Phonetik", zu der ich nur einige Adjectiva hinzugefügt habe, der Gleichförmigkeit wegen. Hinzuerfunden ist von mir in der ganzen Tafel nur der Ausdruck „monogen". Die Uebertragung der Ausdrücke: Dramatik, Drastik, Rhetorik aus der mimischen Schwesterkunst, die übrigens kaum eine Uebertragung ist, wird man in dem entsprechenden §. (12. „Vom Grunde des Gefallens an musikalischer Dramatik") gerechtfertigt finden. Die Mehrzahl der Fremdwörter, die in der Tafel stehen, ist übrigens längst unter Musikern im Gebrauch, und wer mir deshalb am Zeuge flicken wollte, von dem könnte ich ja verlangen, er solle für Melodie, Thema, Motiv, Takt deutsche Wörter erfinden! Dafür würden die Musiker sich wahrscheinlich doch erst recht bedanken! Auch habe ich meinen grossen Schopenhauer für die Benutzung der classischen Sprachen zu Kunstausdrücken völlig auf meiner Seite.

Endlich noch ist vielleicht ein und der andere heissblütige Kunstjünger vor dem skelettartigen Anblick meiner Tafel der Factoren des musikalischen Kunstgenusses zurückgeschreckt und hat gesagt: „Mein Gott, wozu alle diese Abstraction! Ich höre das doch Alles zusammen! Wenn ich irgend einen Klang höre, so höre ich doch auch, wie stark er ist, und wenn ich irgend eine Figur spiele, so spiele ich sie doch von selbst forte, oder piano, oder crescendo oder diminuendo etc., also warum Phonetik und Dynamik unterscheiden! Und wenn ich contrapunctire, so arbeite ich doch von selbst nach dem Princip der Consequenz und der Polyphonie, also wozu die Namen?" Theurer Freund! Mediciner erschrecken nicht vor Skeletten, und wenn ich auch bei weitem nicht die Anmaassung besitze, in Dir einen an Gedankenscheu Erkrankten zu erblicken, so interessirt es mich desto mehr zu wissen, warum Deine gesunde Musik mir gefällt, und wissen zu können, nicht blos glauben zu müssen, dass und warum die Musik so etwas überaus Herrliches — — wäre, wenn sie immer in den rechten Händen wäre. Aber die Anmaassung habe ich so ziemlich, in der bisherigen Aesthetik „ein Lazareth von Medicinern" zu erblicken, und deswegen erschien mir ein wenig abstracte Anatomie und Analysis ganz gedeihlich. Die Abstraction hat nun einmal den Beruf, das Verbundene zu trennen, sintemalen man sieben Dinge zugleich hören, aber nicht von zweien zugleich reden kann. Sind doch sogar für gewöhnlich die ganzen beiden Seiten, die intellectuelle und die metaphysische, aufs Engste mit einander verbunden und in-Eins-gebildet; und sollte die Abstraction das Unterschiedliche darin nicht unterscheiden dürfen, so wäre es gar nicht einmal erlaubt, von etwas Anderem zu reden als von „Musik überhaupt", und man dürfte nur, wie Professor Hanslick, sich immer auf dem Absatz herumdrehen und rufen: „Musik? Musik ist Musik, und immer wieder Musik!" *Semper idem — per idem!* Oder da das zu gar Nichts hilft, müsste ich mich, um die unfruchtbare „blosse Reflexion" und „trockene" Abstraction auf ein Minimum zurückzuführen, begnügen mit dem alten Spruch: „Die Musik zerfällt [wie Schade!] in Melodie, Harmonie und Rhythmus. Basta." Und das, lieber junger Freund, wirst Du mir doch nicht zumuthen!"

Indem ich nun zur Besprechung der intellectuellen Seite des musikalischen Kunstgenusses schreite, wie sie §. 8 meiner Dissertation enthält, bitte ich meine Herren Berufsgenossen, zu entschuldigen, dass ich ihnen hierbei erzähle, was sie längst wissen: vielleicht vermag es dessenungeachtet zu interessiren, dass der bekannte Stoff hier unter die beiden Gesichtspuncte gestellt ist, 1) dass diese ganze Seite der Sache sich aus dem einfachen Factum der Unterschiedlichkeit auch nur je zwei ungleichnamiger Töne ihrer Höhe nach, entwickeln lässt, und 2) dass sie durchweg eine auf der Verwandtschaft zwischen den beiderlei Formen unserer Anschauung, Raum und Zeit, beruhende Gestaltung der Zeit ist*).

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Eine neue Schmähschrift.

Beleuchtet von **Wilhelm Tappert.**

„Diese überaus geistreich geschriebene Arbeit rührt aus der Feder unseres grössten Musikers und wird nicht verfehlen, ungeheure Sensation zu erregen." Mit diesen Worten begleitet das Altonaer Verlagsbureau die Anzeige von dem Erscheinen eines Pasquills, welches den Titel führt: Richard Wagner und Jacob Offen-

*) Auch das möge freundlichst entschuldigt werden, dass mancher von den oben auseinandergesetzten Gedanken in dem folgenden Abdruck in der Kürze wiedererscheint. Die Arbeit des vielfachen Ab- und Umschreibens statt dessen ist für den Verf. gar zu lästig, und durch blosses Streichen der betreffenden Stellen würde wiederum der redactionelle Zusammenhang zerrissen.

bach. Ein Wort im Harnisch von einem Freunde der Tonkunst. Altona, 1871; 44 Seiten klein Octav. Die Widmung mussten sich die „Manen unserer grossen Componisten Sebastian Bach, Händel, Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven, Weber, Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann" gefallen lassen. Die Reclame, der Titel, das Geständniss einiger „Capacitäten", der Inhalt sei ihnen — obgleich sie nur flüchtig hin- und hergeblättert — ganz aus der Seele gesprochen, reizten mich derartig, dass ich mit 7½ Neugroschen 'reinfiel! Die Ergebnisse sorgfältiger Lectüre will ich hier in einem besonderen Artikel dem Leser mittheilen, er kaufe sich das Büchelchen, weil es eines der abschreckendsten Exempel ist, wie man noch hie und da gegen Wagner fechtet. Ueberboten kann es nicht mehr werden, es ist einzig in seiner Art; nie war die Unwissenheit anmaassender, nie trat die Frechheit in so widerwärtiger Gestalt auf. Wer die polemische Literatur der letzten 20 Jahre kennt, wird wissen, was das sagen will!

Der Verfasser hat seinen Namen verschwiegen. Er nennt sich „Freund der Tonkunst"; das ist gerade so viel, als ob Einer sagt: Ich heisse Schulze! Da kann Jeder kommen! Der Verleger präsentirt ihn als „unseren grössten Musiker", darauf ist erst recht nichts zu geben, da man zunächst gar nicht weiss, ob diese Taxe blos für das kleine Altona oder für die grosse Welt gelten soll. Sehen wir zu, was der Unbekannte von sich selber hält und gelegentlich verräth. Die „Epistrophe an Beethoven im Himmel", welche das Ganze höchst angemessen abschliesst, unterzeichnet er: „Dein Fidelio auf Erden." Aus seiner Welt- und Menschenbetrachtung, aus den reichlich eingestreuten Kunstansichten geht hervor, dass man es mit einem bejahrten Herrn zu thun hat, der von der guten, alten Zeit als einer Periode des reinen, echten, wahren Geschmacks träumt. Er ist Particularist, vielleicht gar Demokrat, sonst ein gut lutherischer Christ, ein ruhiger, besonnener Musikkenner, ferner etwas belesen; auch will er begriffen haben, wie so Eins aus dem Anderen allmählich entsteht. Als edlerer und höherer Geist kehrt er mit verächtlichem Lächeln Wagner'n überhaupt den Rücken, aber besonders verhasst sind ihm: der Kaiser-Marsch, die Brochuren „Ueber das Judenthum" und „Ueber das Dirigiren", endlich die vielen begeisterten Anhänger. Auf dem Gymnasio brachte es der Mann einstmals wenigstens bis Secunda. Die Lehrstunden im Deutsch dürfte er meistens geschwänzt haben, denn seine Ausdrucksweise spricht kaum für die Reife nach Quarta. Gleich manchem Dorfschulmeister, der sich daran gewöhnt hat, seinen Schülern Alles „fasslich, begreiflich und verständlich zu machen", liebt unser Freund der Tonkunst die pleonastischen Worthäufungen ganz auffällig, und ich zweifle nicht, dass in kalten Neujahrsnächten wegen des eingebildeten Erdenjammers schon manchmal Stossseufzer wie der folgende von Altona himmelwärts gezogen sind: „Mit trüben, düsteren, finsteren Blicken schaue ich in die dunkle, umhüllte, verschleierte Zukunft. Furcht, Angst und Zittern erfüllen mein Herz, allein ich vertraue der ewigen Güte, Gnade und Barmherzigkeit und erflehe Glück, Heil und Segen für die echte, reine, wahre Tonkunst!" Was hilfe es, zu sagen, Anno 71 sei nicht mehr die rechte Zeit, um kritische Abhandlungen in diesem stark antiquirten Confirmandenstile zu schreiben? „Fidelio" thuts 'mal nicht anders.

Zur Kennzeichnung der Art und Weise, wie der Verfasser über Welt und Menschen denkt, werden die nachfolgenden Sätze genügen. Der Geist der Zeit, der freche, rothe Geist unserer Tage, ist ein durch und durch revolutionärer. Mit der Pietät und Verehrung ist es gar aus. Frechheit ist herrschender Ton im Charakter der Neuzeit geworden. Dieser bodenlosen, rothen, communistischen Frechheit muss durch Frechheit gesteuert werden, — daher die Brochure! In allen Schichten der menschlichen Gesellschaft und der menschlichen Stände ist Alles nur darauf gerichtet, Bande, Grundsätze, Regeln, Geschmack zu vernichten und mit Füssen zu treten. Wir sind im famosen 19. Jahrhundert. Werden bis 1899 Paris und Berlin, Wissenschaft und Kunst, alle Werke und Leistungen derselben so zertrümmert und mit Schutt bedeckt sein, als dies einst mit Babylon, Ninive, Jerusalem, Memphis, Tyrus, Carthago der Fall war? Der modernen Welt ging der Sinn für Schönheit und edlen Geschmack verloren. Das Publicum ist hin- und hergerissen, besinnungs- und grundsatzlos; dem grossen Publicum mit seinen modernen tauendicken Gehörnerven genügt jeder musikalische Lärm. S. 42 wird die jetzige Welt wider Vermuthen eine „freie, aufgeklärte, gebildete" genannt, aber schon 6 Seiten später ist sie doch recht geschmacklos und wenig gebildet. Jdeen liegen in der Luft und kommen aus der Luft, wer sie als die seinigen anmaasst, der hat sie. Das Publicum schwärmt nicht für Ideen. — Dem armen Manne wäre eine Luftveränderung dringend anzurathen; denn seine Ideen lassen auf eine miserable Athmosphäre schliessen.

Dem Verfasser passirt es bisweilen, dass er seine Gegner, die musikalischen Zöllner, Schächer und Sünder um einer Missethat willen ans Kreuz heftet, die ein ganz Anderer begangen hat. Ein solches Beispiel findet sich in dem Sündenregister, welches Offenbach vorgehalten wird. Es wird ihm darin nachgesagt, er habe die „Schöne Galathea" componirt, welche der altrömische Dichter Ovid so reizend besungen oder poesiereich dargestellt hat. „Wie wurde uns Secundanern die Phantasie belebt, wenn wir lasen, wie der kalte Marmor (?) in der Statue der lieblichen Jungfrau unter der Umarmung des glücklichen Künstlers erwärmte und diesen endlich selbst lebensfrisch umschlang! Und nun diese fratzenhafte Carricatur der heiligen Natur!"

Diesen schönen Bekenntnissen einer liebenden, gefühlvollen Secundanerseele muss ich Einiges hinzufügen. Die Metamorphosen Ovidii Nasonis werden allerdings in Secunda gelesen und zwar mit recht anregender Wirkung; denn wenn man z. B. bis zur 8. Fabel des

10. Buches gekommen ist, möchte jeder Pygmäe ein Pygmalion sein. Gleichgiltig mag es erscheinen, ob das Rohmaterial (man verzeihe diesen Ausdruck!) zu der lieblichen Jungfrau ein Erdenklos oder eine Rippe, obs Elfenbein, Kiesel- oder Marmelstein war, aber nicht ganz unwichtig ist es, zu wissen: nicht Offenbach schrieb die „Schöne Galathea", sondern — Suppé. Dem schweren Vorwurfe folgt eine leichtwiegende Schmeichelei: für Bratsche, Violoncell und Oboe soll Jacob Offenbach besser zu schreiben im Stande sein, als Richard Wagner; sonst sind sie treue Glaubensgenossen, die sich den Teufel um harmonische Schönheit und Wirkung kümmern.

Gegen die Goldmänner Rossini, Auber und alle Operncomponisten, welche je dem Melodienbau gehuldigt haben, ist Offenbach's Musik ein unedles, fades, flaches, leeres, total geist- und herzloses Geklingel und Getingel. Hier erfährt man auch, was mit einer Mustermelodie, falls eine solche erst vorhanden ist, zu geschehen habe: eine Melodienblume muss auf einen guten, fruchtbaren, saft- und kraftreichen harmonischen Grund und Boden gesetzt werden, wenn sie selbst frisches und natürliches Leben haben soll. Dieses blühende Wortbild wäre am besten an Gemüsegärtner zu adressiren; Grünkram-Händler werden die Stelle ganz „vermoost" (famos) finden, für den Musiker ist sie — Kohl!

Ich erwähnte schon der speciellen Wuth gegen den „sogenannten" Kaiser-Marsch; Wagner hat, als er diesen musikalischen Gallimathias schrieb, die Verarbeitung des echt protestantischen Chorals („Ein feste Burg ist unser Gott!") mit Meyerbeer „Chorus" gemacht, in einer diesen noch übertreffenden, wirklich absurden Weise. Meyerbeer hat den Choral weit besser und sinniger, nämlich mit „genialem Wurfe" behandelt! Das ist nagelneu, denn bis jetzt war man der Ansicht, die Marseillaise des Protestantismus sei weder mit Geschick noch mit Geschmack in die „Hugenotten"-Musica verwebt.

Der Lärm über die Brochuren ist heute ein *Rumor post festum.* Wegen der einen wird Wagner „ein Verächter und Schecher (?) des Judenthums in der Musik" genannt. Ihren Kern bildet — nach herkömmlichem Dafürhalten — die Behauptung, das musikalische Judenthum sei arm an Ideen. Statt nun den Nachweis zu führen, dass meinetwegen gerade das Gegentheil der Fall sei, meint „Fidelio" ganz harmlos, der Vorwurf sei wohl begründet. Natürlich bleibt nun dem Bruder Altonaer nichts weiter übrig, als mit der Retourkutsche heraus zu rasseln: selber arm an Ideen, indem er uns versichert, Wagner sei in dieser Beziehung so arm, wie kein Componist vor ihm. Der Aermste!

Dieser etwas verspätete Kampf gegen jene vielbekämpfte Brochure bietet dem Verf. Gelegenheit, so im Vorbeigehen der einstigen localen animosen Stellung Schumann's gegen Mendelssohn zu gedenken. (Die richtige Folge der Namen wäre wohl: Mendelssohn gegen Schumann!) Darüber möchte ich gern noch Manches erfahren. Bekanntlich enthalten die von der vorsichtigen Familie säuberlich für den Büchermarkt zugerichteten „Briefe Mendelssohn's" kaum eine Zeile über Schumann. Es handelte sich bei der Herausgabe lediglich darum, die ganze „Süsse, Reine und Schöne*) des Menschen Mendelssohn" der Welt zum Bewusstsein zu bringen, natürlich musste da manches Wort geändert, manche Stelle ausgemerzt werden. Dass die Animosität in der Seele des Edlen existirte, ist durch lebende Zeugen zu erweisen, dass sie auch in den Briefen nicht gefehlt hat, dafür bürgt mir die selbstgefällige Redseligkeit des Schreibers.

Die Abhandlung über das Dirigiren ist dem Pasquillanten eine willkommene Veranlassung, das elastische Directions-Talent des Hofcapellmeisters Carl Krebs zu verherrlichen. „Dieser führt, leitet, belebt, beschwingt, animirt, besänftigt im geisterhaften sympathetischen Ensemble die Instrumente." Fidelio beansprucht für seinen Schütz- und Günstling das Verdienst der Priorität, sobald es sich um eine tadellose Führung des Taktstocks handelt, da es doch nur „eine aschgraue Möglichkeit" wäre, wenn man annehmen wollte, Wagner sei der Erste! Seit 1852 sitzt Krebs auf demselben „Drehstuhle" im Dresdener Hoftheater, auf welchem Wagner einige Zeit gesessen hat. Dieser Drehstuhl müsste die Wagner'schen Ideen in Form galvanischer Eindrücke überkommen und durch clairvoyante Experimente in den Nachfolger übergeleitet haben; aber das war gar nicht nöthig, denn Krebs fungirte bereits Anno 26 in Wien als Capellmeister neben Weigl. O du alter Confusionsrath!

Den Verehrern Wagner's wird gar übel mitgespielt. Sie heissen: Bannerträger, Parteigänger, Partisanen, Markthelfer, Principienreiter, Principienknappen, Hilfstruppen; sofern sie mit der Feder in der Hand thätig sind: Reclamemacher, ihre Erzeugnisse: Recensentensudelei; Alle zusammen bilden die Clique und Claque oder mit einem Worte die Coterie. Fidelio ist noch ziemlich mild im Vergleich mit Anderen, von denen wir haarbuschige Streiter, dito Berserker, zurückgestrichene Jünglinge, langhaarige Ritter der Zukunftsmusik genannt werden. „Die Clique mit den Böotier-Ohren" — auch dieser Titel wurde uns neulich entgegengeschleudert. Ja Ambros vergleicht uns Alle, die wir in Rich. Wagner den vorläufigen Gipfelpunct der Kunstentwickelung bewundern, mit den eisernen Schafsköpfen der antiken Mauerbrecher (aries). Der officielle Zeitungsbeschauer des Berliner Tonkünstlervereins sah gerade darin einen Beweis „scharfer Dialektik" und lobte den betreffenden Aufsatz als einen „vortrefflichen, an der Hand der Geschichte vorgehenden."

Ich wende mich nun zu den Kunstansichten des Pamphletisten, wie er sie behufs Verketzerung Wagner's in seiner Schrift darlegt. „Um die beiden Operncomponisten Jacob Offenbach und Richard Wagner richtig aufzufassen, zu begreifen und zu beurtheilen, muss man in der Geschichte der Musik-Entwickelung wie in der Literatur- und Kunstentwickelung über-

*) Allerneuster Reporterstil!



haupt um sich blicken. (Sehr richtig!) Beide sind die absolute Negation, der reine Widerspruch der Vergangenheit, dennoch sind sie in der Zeitentwickelung eine pure Nothwendigkeit, wenn die Musik in ihrer besonderen Entwickelung wirklich weiter gehen und in der reinen, heiligen Kunst der Musik wirklich Neues wieder geschaffen werden soll. Wagner's und Offenbach's Musik haben eine ganz besondere Bedeutung, es wird dadurch *tabula rasa* gemacht auf dem Felde der Operncomposition, und zwar zur Umgestaltung und allseitigen Entwickelung des deutschen Vaterlandes in seiner ganzen künftigen Grösse, Würde und Herrlichkeit." An einer anderen Stelle heisst es: Der mächtige Bundesgenosse Wagner's und seiner Parteigänger ist nicht die Wahrheit der proclamirten Tendenz, oder die Kraft des Talents, sondern der Zeitgeist selbst. „Wagner ist der Mann der Zeit!" Demnach wäre es eigentlich logischer, wenn der Altonaer Anwalt des reinen und schönen Geschmacks lediglich den bösen Zeitgeist anklagen wollte, das konnte aber der Schmähschrift Zweck nicht sein, dafür würden sich weder Verleger noch Leser finden, und wiederum versichert daher der Verfasser, dass nur der Lärm der Markthelfer, die im Schweisse ihres Angesichts sich abmühen und heiser schreien, Wagner zur Höhe verholfen haben, d. h. so weit, als er es bis jetzt „respective" gebracht hat.

Um Wagner's Verdienst auf das rechte Maass zurückzuführen, glaubt unser Freund der Tonkunst, der etwas belesen ist und Einiges begriffen hat, ziemlich weit ausholen (!) zu müssen, er holt also Georg Reinbeck's Berliner Taschenkalender von 1822 hervor, in welchem sich der Text zu einer heroischen Oper „Orestes" nebst einem Vorworte über die deutsche Oper befindet. In diesem Vorworte kommen nämlich schon einige recht beachtenswerthe Sätze vor; z. B. was die Oper eigentlich sein soll; Recitative sind nicht die Stärke unserer Sänger; der Begriff einer Dichtung, als eines in sich vollendeten Kunstganzen; Rettung der deutschen Musik überhaupt; echtdeutsche Oper; Nationalehre. Der Unbekannte illustrirt diese Phrasen durch allerlei Exclamationen, wie: Aha, Herr Wagner! Freuen Sie sich! Prosit! Für ihn sind Reinbeck's Worte messianische Weissagungen, er vermuthet daher, dass Wagner sie einst mit stiller Erbauung gelesen haben müsse. Kunstganzes! dieser Ausdruck kommt also schon im Berliner Taschenkalender von 1822 vor, — wer hätte sich das je träumen lassen! Ferner sagt eine Person in Nicolai's „Arabesken": Er hat eine Oper gedichtet und ist mit der Composition eifrig beschäftigt, folglich gab es schon lange vor Wagner Dichtercomponisten! Einige sind: Proch und Krebs! Christern hat in Mendelssohn's wortlose Lieder Worte hineingedichtet, — man ahnt nicht einmal, was dadurch bewiesen werden soll. Der geharnischte Mann gibt auch keinerlei Aufklärung, er behauptet nur, quasi als Summe der einzelnen Posten: Alles längst dagewesen, längst überholt, längst durch den Geist der Zeit beseitigt und schliesst mit sichtlicher Befriedigung seine historisch-kritischen Excursionen, „Geschichte der Opernaufführung" genannt. „Soviel zur Orientirung auf dem allgemeinen Standpunct." Obgleich er weit ausgeholt, braucht er zur Orientirung nur 112 Zeilen, von denen 57 lediglich Citate aus Reinbeck's Kalender und Nicolai's „Arabesken" sind. Das nenne ich mir Quellen! Das heisst man Studium!

Schon Mozart machte den Sängerinnen keinerlei Concessionen! Einen unglücklicheren Einfall konnte der Verfasser kaum haben. Er bietet dem Leser ohne Angabe des Fundortes zur Beglaubigung einige Kraft- und Saftstellen, deren letzte also lautet: Mozart lässt sich von den Sängerinnen keine Vorschriften machen, damit sie ihre Partien, Arien u. s. w. nach italienischer Gesangskunst dem Publicum vorreiten (sic!), vorgurgeln (!) können. Ebenso wird behauptet, dass schon Rossini, wenn auch „in beschränkterem und nachgebenderem Verhältnisse", der herrschsüchtigen Tendenz der Virtuosenzucht entgegengearbeitet habe. Wie so? Nun, er schrieb — „freilich aus falscher Nachsicht" — den Ausführenden den formellen Trödel, die Cadenzen und Solfeggien Ton für Ton, Note für Note vor. Das nenne ich mir einen tapferen Vorläufer Wagner's!

Um die Gunst der Zeitumstände zu erläutern, werden ganz wunderliche Faselauten-Phrasen aufgetischt: vom jungen Deutschland, vom kosmopolitischen Weltgeiste, vom neuen Weltgeiste, vom neuen Welt-, Literatur-, Kunst- und Musiksinne. Und es ist doch Alles der alte Unsinn! Der Zustand unmittelbar vor Wagner wird als ein chaotischer geschildert. „Man stelle sich den Wirrwarr vor: vor diesem (neuen) Weltgeiste Mozart, Beethoven und — Meyerbeer neben- und durcheinander gegeben! Ohne Principien, ohne Begriffe, ohne Verständniss des Weltsinnes und Weltgeistes." Müsste man da, frage ich, nicht dem Meister dankbar sein, dass er uns aus dem Tohubohu in eine neue, schöne, ideale Welt versetzte? Nein, das war abermals nicht der Zweck des Mannes im Harnisch. Und flugs beginnt das Herumfuchteln im Blauen aufs Neue. „Der Ritter Gluck nahm seine Opernstoffe aus der antiken griechischen Mythen- und Geschichtswelt, und hier musste ihn der griechische Sagenkreis ganz einfach und natürlich auf den poetisch-musikalischen Ausdruck führen, weil bei den alten Griechen Wort und Ton Eins waren." Daraus wird folgende Nutzanwendung gezogen: „Hätte Wagner seine Opernstoffe aus der altdeutschen Bardenwelt genommen, wie anders hätten Stoff und Princip sich zusammengereimt!" Freilich wäre und bliebe dem querköpfigen Lästerer die erweiterte Verwendung des modernen Orchesters auch in diesem Falle ein Gräuel. Ophikleiden und grosse Trommeln hasse er, daher folgendes Edict: „Wollte Wagner als freier Künstler oder Dichtercomponist aus dem Innersten seiner Gemüthsfassung (!) schaffen und so zu sagen ewige Wahrheit, reine Natur, als wahrhaft freier Componist sich (?) erkannt und gewürdigt wissen,

so musste er auch dem ganzen Materialismus der modernen Instrumentalwelt entsagen." Ewige Wahrheit! (Wie heisst sie?) Reine Natur! (Wie mag sie aussehen?) Es ist traurig, dass solch abgedroschenes Stroh noch immer ungestraft zu Markte gebracht werden darf.

Um Wagner herabzusetzen, erscheint dem Verfasser kein Mittel zu schlecht, kein Versuch zu einfältig. „Er war kein Kind mehr, als er an die erste Operncomposition ging", das soll ein deutliches Zeichen sein, nicht des ureignen, ursprünglichen Genies, sondern des reflectirenden und raffinirenden Verstandes. „Der Verstand hat in der Musik und Kunst überhaupt noch kein geistig Grosses und Ewiges geschaffen." Demnach musste es der Unverstand gethan haben?

Als Wagner's Mitkämpfer und Vorgänger werden Meyerbeer, Lortzing, Schumann, Berlioz genannt. Dem Ersteren ist der weise Mann aus Altona nicht grün; Berlioz gehört eigentlich — wie er zugesteht — nicht in das vierblättrige Kleeblatt, auch von Lortzing ist weiter keine Rede, somit bleibt nur Robert Schumann als Vorarbeiter übrig, trotzdem er „in der Oper nichts Wesentliches geleistet hat. Der erste und letzte Versuch, „Genoveva", ist schon bezüglich des Stoffes ein Fehlgriff." Thut nichts, „man kann doch wahrhaft sagen, dass es Wagner'n offenbar (!) vorgeschwebt habe, Schumann hier, auf dem Boden des musikalischen jungen Deutschland, fortzusetzen und den verlassenen Theil zur höheren Entwickelung fortzuführen." Der alte confuse Herr weiss also nicht einmal, dass Schumann seine „Genoveva" erst componirte, nachdem bereits „Rienzi", „Fliegender Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" geschrieben waren, nämlich im Jahre 1848. Obgleich diese eine Probe genügen dürfte, um die läppische Hypothese, Wagner sei ein Nachahmer Schumann's, hinfällig zu machen, so will ich doch aus der reichen Blumenlese blühendsten Unsinns noch Einiges mittheilen.

Schumann hat Musik „studirt", bei Dorn nämlich; von Wagner ist so etwas nicht bekannt, der ist eigentlich — Autodidakt! Nicht als Jüngling wie Mozart, Weber, Rossini und Andere, sondern ein Dreissiger, und nachdem er schon hier und da musikdirectert hatte, ging er an die Composition seines „Rienzi", weil Bulwer's Roman damals viel gelesen wurde und auch seine jugendliche Phantasie (auf einmal wieder jung!) angefeuert hatte; daher dieses ganze Wesen! Dann wird abermals eine Abschwenkung auf Schumann gemacht. Beide sind Sachsen, beide müssen in Leipzig gegenseitige Berührung und Anregung gehabt haben. Schumann hatte ausser drei Lebensjahren Vieles und Wesentliches voraus. „Sein geistiger Grund und Boden war weiter und tiefer, der ganze Horizont umfassender, ausgreifender, energischer." Bei der Fülle kommt es auf ein Mehr der Narrheit nicht an, und daher will ich gar nicht fragen, was unter einem energischen Horizonte eigentlich zu verstehen sei. Fidelio würde in die grösste Verlegenheit gerathen, wenn er über all seine Nebelbilder Aufschluss geben sollte.

Wäre dem Verfasser zu glauben, so hätte Wagner bis jetzt weiter nichts geschaffen, als zwei banale Phrasen: Zukunftsmusik und ewige (?) Melodie.*) Alles Uebrige, was Wagner für sein Eigenthum ausgibt, ist alt und nicht neu, ist abgesehen und angeeignet von seinem Vorgänger Schumann, dem er so zu sagen durch das Studirzimmer gelaufen ist und flüchtig etwas „abgekuckt" hat. Welche Entdeckung!

Nun muss aber der blinde Eiferer selbst gefühlt haben, dass Schumann's Studirstube nicht die alleinige Urquelle der Wagner'schen Musik sein könne; denn es werden Spontini als Vater für „Rienzi", Mendelssohn (!!!) als eigentlicher Erzeuger von „Tannhäuser" und „Lohengrin" genannt. („Componirte er „Tannhäuser" und „Lohengrin", so hatte er Mendelssohn'sche Musik im Gehör oder in der Erinnerung!") Er hatte sich durch das kurz vorhergehende Studium von Spontini und Mendelssohn in eine entsprechende Stimmung versetzt! Nun weiss mans doch, wem wir eigentlich „Lohengrin" zu verdanken haben. Wie verblendet müssen aber alle diejenigen gewesen sein, welche von 1850—65 sich mit dem Nachweise quälten, „Lohengrin" enthalte eigentlich gar keine Musik, oder doch nur kalte und trockene, item, die Oper habe lediglich den Werth eines Curiosums, nämlich als consequente Durchführung eines falschen Princips. Man nannte sie auch wohl ohne weitere Umschweife eine Casteiung des Hörers. Keiner hat gemerkt, dass er nur „Angeeignetes, Abgesehenes, Abgelerntes und Nachgemachtes" hörte, Niemand kam dahinter, dass Wagner eigentlich die Erbschaft des süssen, edlen, genialen Mendelssohn, „des grössten Formgenies nach Mozart", angetreten; wie hätte man sich sonst über die Formlosigkeit beklagen können? Und der „Freund" selbst nennt Wagner's Weise ein „aufgelöstes und gleichsam verrottetes Componirwesen". O Widerspruch und kein Ende!

Immer wieder kommt dann Cato-Fidelio zu seinem *Caeterum censeo:* — „Die Reinheit des Geschmackes ist durch Wagner zu Grabe getragen." Doch so ganz hoffnungslos dünkt ihm der gegenwärtige Zustand doch nicht, er meint nämlich, es werde sich die wahre, echte, reine Zukunftsmusik aus den Trümmern der zerrissenen und zerfetzten Tonkunst „gleich einem tonperlengefiederten Phönix zum Aether schwingen". Tonperlengefieder! Js jut! sagt der Berliner.

Auf Seite 38 kommt der Verfasser zu dem Entschlusse, auch den Poeten und Literaten Wagner in einigen Zeilen aufs Korn zu nehmen. Dass er auch hier nicht ins Schwarze, sondern ins Blaue trifft, ist selbstverständlich. Die poetischen Leistungen bleiben „fast" unberücksichtigt, er gibt zur Charakterzeichnung und literarhistorischen Stellung Wagner's nur die — allerdings amusante — Notiz: Wagner habe sich den längst verschollenen gekrönten Poeten König Ludwig

*) Bekanntlich rührt der Ausdruck „Zukunftsmusik" von Bischoff her; aber schon Robert Schumann spricht Anfang der dreissiger Jahre von einer „Zeitschrift für zukünftige Musik", als von einem dringenden Bedürfnisse.

von Bayern zum Muster genommen; „denn in seiner ganzen poetischen Diction und schwülstigen Participial-Construction ist er ein offenbarer, wenn auch unglücklicher Nachahmer desselben." Auch das noch! Was mag der ehemalige Secundaner sich wohl unter Participial-Constructionen vorstellen?

Fast scheint es, der Schmähschreiber habe niemals der Aufführung einer Wagner'schen Oper beigewohnt. Er nennt es nämlich klug, dass Wagner's Operngedichte nicht als gewöhnliche Operntexte für ein Geringes an der Theatercasse zu haben sind, sondern nur in den Buchhandlungen für 2—3 Thaler. Das sind merkwürdige Phantasmagorien, die dem Geharnischten am Schreibtische erscheinen. Sie haben wohl 's Flimmern, lieber Herr?

„Wagner wollte etwas werden, seine musikalischen Fähigkeiten reichten aber nicht aus." Wenige Seiten später thut es dem Verfasser weh, einen grossen Mann so geschmäht zu haben; Namens der allgemeinen Gerechtigkeit testirt er freudig Nr. I. *cum summa laude*: dass Wagner ein bedeutendes poetisches und musikalisches Talent sei! Wie das flimmert und flunkert aus der Feder des grössten Musikers! Greis, wirf dein Tintenfass ins Meer!

Welche Raupen unserem Fidelio im Kopfe herumkriechen, davon enthält die Brochure noch kurz vor Thorschluss ein hübsches Pröbchen. „Was hätte aus Wagner werden können, wenn er, wie Beethoven, von Anfang bis zu Ende zu Werke gegangen wäre! Diesem fiel es nicht im Entferntesten ein, mit seiner neunten Symphonie zu beginnen, sondern er verpuppte sich erst rein formell in seine erste Symphonie, um dann als ewig glänzender und ätherisch schmelzenreicher Schmetterling empor zu schweben!"

Hier sollte ich aufhören, denn jeder Leser wird ausrufen: Jetzt hab ichs satt! Aber das Beste kommt eigentlich noch, der Verfasser schliesst mit einem Knalleffect, er hält noch einen Haupttrumpf in der Hand, den schleudert er der musikalischen Welt in Form einer „Epistrophe an Beethoven im Himmel" direct ins Gesicht. Dieser Beweis unfläthigster Bornirtheit darf als Abschluss nicht fehlen.

„Lieber Beethoven, sollte deine grosse Seele merken auf meinen Eifer, um das aufgeblasene und anmaassende Geschmeisse, welches sich sumsend an Dich klext und mit Dir Chorus und „„romantische Schule"" machen will, in ihr (!) geist- und kunstloses Nichts zurückzuweisen, so nimm ihn mir nicht übel. Die Welt, wenn auch verehrend Deine unsterblichen Werke, ist doch musikalisch noch zu wenig wirklich gebildet und zu geschmacklos, um das Wahre vom Falschen, die reine, wahre Musik von der wilden und bizarren unterscheiden zu können. Wie Du räusperst und wie Du spuckst, das haben sie Dir freilich abgeguckt, aber das ist auch Alles. Du gingst, den Hut auf dem Kopfe und verschränkten Armes, stolz und erhaben mitten durch all die Potentaten hin, so ein moderner Notenklexer aber componirt sie Alle nach der Reihe an im Speichelleckfieber, um vielleicht Parademarsch-Hof-Leib-Trompeter zu werden." Dein Fidelio auf Erden."

Grösster Musikmann! Im Harnisch wolltest Du schreiben, — Narrenkappe und Zwangsjacke wären Dir augenscheinlich dienlicher. Deine Familie soll ein wachsames Auge auf Dich haben!

Biographisches.

Luise Dustmann-Meyer.

(Mit Portrait.)

In No. 5 des Jahrganges 1870 hat das „Musikalische Wochenblatt" Bild und Biographie der stimmbegabtesten und musikalisch durchgebildetsten unter den Wiener Opernsängerinnen gebracht. Heute führen wir unseren Lesern ein weiteres weibliches Mitglied dieser Opernbühne und zwar deren grösste dramatische Sängerin, eine der bedeutendsten Künstlerinnen ihrer Art — nicht blos in ihrem engeren Vaterlande — vor.

Luise Dustmann-Meyer ist in den dreissiger Jahren zu Aachen, wo ihre Eltern am Stadttheater engagirt waren, geboren und in Breslau, wohin dieselben bald übersiedelten, erzogen. Den ersten musikalischen Unterricht erhielt Luise von der eigenen Mutter, welche allgemein den Ruf einer guten Sängerin genoss; in dem Abschiedsconcerte derselben kam das junge Mädchen zu ihrem ersten öffentlichen Debut, und zwar in dem bekannten Blumenduett aus Spohr's „Jessonda". Frau Meyer, die auf dem Breslauer Stadttheater als beliebte Soubrette fungirte, sang die Amazili, Luise die Jessonda. Von Breslau aus wandte sich das ehrgeizige junge Mädchen mit ihrer Familie nach Wien, um weiteren Unterricht bei Proch und Gentilhuomo zu nehmen, kam aber gerade in die aufgeregten Wirren der Revolutionszeit hinein, die sich dem Fortkommen der Kunst wie der Künstler hemmend entgegenstellten. Aeussere Umstände veranlassten Luise Meyer, möglichst bald ein Engagement zu suchen, und da das damalige Triumvirat des Hofoperntheaters die junge Kunstnovize auch für kleine Partien durchaus nicht acceptiren wollte, wandte sie sich zu der damals unter Stöger in dem kleinen Vorstadttheater in der Josephstadt blühenden Spieloper, wurde hier für jugendliche Gesangspartien engagirt und betrat nun im Jahre 1849 im „Blitz" von Halévy zum ersten Male die Scene. Nach Auflösung dieses Opernunternehmens nahm unsere Künstlerin interimistisch ein Engagement in Breslau, später in Cassel an. Schon in Breslau musste sie erste dramatische Partien singen, obwol sie noch sehr jung war, ja ihren damaligen Director eines Tages mit der Mittheilung überraschte, dass sie an den Masern erkrankt sei. Luise Meyer's längerer Aufenthalt

in Cassel war für sie insofern von Nutzen, als sie sich allmählich ein grösseres Repertoire schaffen konnte; von dem fortgesetzten Verkehr mit Meister Spohr hat sie aber leider nur den Vortheil gewinnen können, dass sie unter seiner persönlichen Leitung Jessonda, und zwar zu seiner grössten Zufriedenheit sang.

Schon in Cassel wurden die HH. Capellmeister Esser und Theateragent Holding aus Wien auf das sich immer bedeutsamer entwickelnde Talent unserer Künstlerin aufmerksam, konnten aber ihren Wunsch, dieselbe dauernd an das Kärntnerthortheater (alte Wiener Opernhaus) zu fesseln, auch damals noch nicht durchsetzen. Von Cassel ging Luise Meyer zu einem dreijährigen Engagement nach Dresden, doch löste sie bereits nach einem Jahre ihre Verpflichtungen daselbst, weil man sie durchaus als Coloratursängerin verwenden wollte, während sie immer entschiedener das Zeug zum dramatischen Gesang in sich fühlte. Director Stöger von Prag machte ihr einen nach den damaligen Verhältnissen glänzend zu nennenden Antrag, und sie blieb nun drei Jahre in der böhmischen Landeshauptstadt.

Obwohl hier in sehr vielen Rollen der verschiedensten Fächer beschäftigt, wurde der Künstlerin doch die Zeit ihres Prager Aufenthaltes hauptsächlich nur wegen eines Umstandes höchst wichtig, ja für ihr Leben entscheidend: man begann damals mit der Aufführung der Wagner'schen Opern in Oesterreich. Luise Meyer hatte nie vorher eine Wagner'sche Oper aufführen gesehen, weil dieselben zur Zeit ihres Dresdener Engagements daselbst nicht gegeben werden durften.

Sie befand sich diesen tiefsinnigen, völlig neuen Kunstschöpfungen gegenüber völlig im Stande einer Autodidaktin. Aber entschiedene Begabung und echte Kunstbegeisterung ersetzten den Mangel systematischer Anleitung und liessen die Künstlerin instinctiv das Richtige treffen. „Was ich in den Partien der Elisabeth, Elsa und Senta geschaffen — so konnte sich Frau Dustmann-Meyer mit gerechtem Stolze gegen Schreiber dieses persönlich äussern — habe ich einzig und allein aus mir herausholen müssen. An diesen Rollen habe ich auch, nachdem ich die persönliche Bekanntschaft des Meisters in Wien gemacht, nichts Wesentliches umgestaltet: Richard Wagner war zufrieden."

Im Jahre 1855 erhielt Frau Dustmann (wir wollen sie von hier an so nennen, da sie sich ungefähr um diese Zeit, das Jahr ist uns nicht genau bekannt, vermählte) endlich den Ruf an das Wiener Kärntnerthortheater; doch musste sie sich vorerst einem Probegastspiel unterziehen.

Dasselbe fiel so glänzend aus, dass schon nach der ersten Gastdarstellung (Valentine in den „Hugenotten") Publicum und Kritik die Künstlerin mit seltener Einstimmigkeit als die künftige Primadonna des k. k. Hofoperntheaters begrüssten. Gleichzeitig fixirte nun auch die oberste Theaterdirection den Ausdruck der öffentlichen Stimme, indem sie mittelst Decret Frau Dustmann zum ständigen Mitgliede der Hofoper ernannte. Erst im Jahre 1857 konnte Frau Dustmann diese ihre Stellung in Wien antreten; von der Zeit an ist sie aber in derselben verblieben bis auf den heutigen Tag, der erklärte Liebling des gebildeten Publicums, in der Gunst desselben sich von Leistung zu Leistung inniger befestigend.

Nur zeitweise und im Urlaubswege verliess die Künstlerin die österreichische Metropole, Gastspielreisen nach Berlin, Hamburg, Leipzig, Strassburg, Stockholm, London etc. antretend. Allenthalben wurde Frau Dustmann mit grösstem Beifalle aufgenommen, und unter wahrem Enthusiasmus des Auditoriums soll sie auf vier Niederrheinischen Musikfesten (in Aachen und Mainz und zwei Mal in Cöln) gesungen haben.

Die Mittel der Frau Dustmann bestehen aus einem volltönenden Sopran von besonderer Klangschönheit in der Mittellage, dagegen von der grössten Kraft in den höheren Lagen und von bedeutendem Umfange, ferner einer edlen Gesichtsbildung, einem sprechenden Auge, endlich einer Bühnenfigur, deren allzu üppige Körperfülle man einige Zeit hat störend finden wollen, während dieselbe gerade in der jüngsten Gegenwart einem mehr natürlichen Ebenmaass gewichen ist. Durch Fleiss und Studien hat Frau Dustmann ihre Mittel erstaunlich ausgebildet und vervollkommnet, die Stimme hat sich im Laufe der Jahre der Hauptsache nach ganz ungeschwächt erhalten, in der Höhe an Kraft und Frische sogar gewonnen. Was aber Frau Dustmann erst die rechte Bedeutung für die Wiener Oper verleiht, ist ihre gleich schauspielerische, wie musikalische Begabung, ihr edler Vortrag, ihre warme Empfindung, ihr eminent dramatisches Temperament, endlich ihre echte Kunstbegeisterung, vermöge welcher sie ihre schönen Mittel stets nur im Dienst des Edlen und Hohen verwendet, aber jede einmal gewählte Aufgabe von Grund aus in ihrem innersten Kern erfasst und nun bei feinster Pointirung des Details doch stets ein einheitliches grosses Ganze gibt. Keine andere Sängerin an der Wiener Oper versteht es in gleichem Maasse, eine Rolle zu schaffen, als unsere Dustmann. An extensiver Bühnenbegabung mag Frau Dustmann ein junges Talent — Frl. Bertha Ehnn ebenbürtig sein. Aber der geistige Gesichtskreis des Frl. Ehnn ist ein ungleich beschränkterer, das Gebiet, auf dem sich Frl. Ehnn am glücklichsten bewegt, nicht das, auf welchem die tiefsten Geheimnisse der Kunst zur Sprache kommen. Frl. Ehnn zeichnet mit feinem und doch kräftigem Pinselstrich die deutsch-französischen Mischgestalten eines Gounod, Thomas (Margarethe, Julie, Mignon), Halévy (Recha) etc.; wir wollen gern zugestehen, dass sie in manchem spontanen Zuge uns die verwälschten Idealschöpfungen Goethe's und Shakespeare's gleichsam „rückverdeutscht", unserem Herzen näher gebracht hat, ohne dabei den äusserlich lebhaften französischen Charakter des Originals irgendwie fallen zu lassen. In das eigentliche Wesen des deutschen Charakters vermochte aber Frl.



Ehnn nie einzudringen (ihre Leistungen als Agathe, Elisabeth u. s. w. bürgen uns dafür), es fehlt ihr hierzu die wahre deutsche Innerlichkeit, Gefühlswärme und selbstlose Hingebung. Gerade die letzteren Voraussetzungen treffen wir im vollsten Maasse bei Frau Dustmann.

Frau Dustmann ist daher die deutsche dramatische Sängerin vor Allem. Und gerade jene Rollen, welche uns das Wesen der deutschen Frau sich gewiss tiefen Ergriffenseins nicht erwehren. Wir hatten z. B. nicht das Glück, Frl. Mallinger als Elsa zu sehen und zu hören, aber wir glauben kaum, dass wir in dem entgegengesetzten Falle einen noch mächtigeren Eindruck von der Wagner'schen Schöpfung empfangen hätten. Weitere Rollen, in welchen entschieden Frau Dustmann allen anderen Darstellerinnen den Rang streitig macht, sind Mozart's Donna Anna



Luise Dustmann-Meyer.

am tiefsten und wahrsten erschliessen: Wagner's Elsa, Elisabeth, Senta, Beethoven's Leonore, Weber's Agathe gehören zu der Künstlerin ersten Glanzpartien, in allen ist sie gleich gross, vollendet, oft unnachahmlich. Wer nur Frau Dustmann's stummes Spiel in der Kerkerscene aus „Fidelio" oder während des Sängerkriegs im „Tannhäuser" oder als Elsa vor Erscheinen des Befreiers im ersten Acte des „Lohengrin" beobachtete, konnte (man kennt die D dur-Arie nicht, wenn man sie nicht von Frau Dustmann gehört hat), Gluck's Klytemnestra (in „Iphigenie in Aulis"), Meyerbeer's Valentine, Verdi's Amalie („Maskenball"); ganz treffliche Leistungen: Jessonda, Mathilde, Euryanthe, Pamina. Geradezu für Wien geschaffen hat Frau Dustmann Gluck's Armide, eine Gestalt, mit welcher die frühere Darstellerin, Frau Wilt, rein Nichts anzufangen wusste.

Nur durch die hinreissende Leistung der Dustmann vermochte sich die grossentheils veraltete Gluck'sche Oper in Wien auf dem Repertoire zu behaupten.

Die hier aufgezählten Rollen bekunden zur Genüge, dass das Pathetische, Leidenschaftliche, Tragische die eigentliche Domäne unserer Künstlerin ausmachen. Aber die erhabene Tragödin kann auch zum schalkhaftesten Kammerkätzchen werden, wie Susanne im „Figaro", Madeleine im „Postillon" sattsam beweisen. Die Vielseitigkeit und schnelle Auffassungsgabe der Frau Dustmann zeigt aber noch mehr folgendes Factum. Man hatte Frl. Bosse diesen Sommer nach Wien berufen, ausschliesslich zu dem Zwecke, dass sie die „Eva" in den „Meistersingern" singen und man das längst herbeigesehnte Musikdrama gelegentlich Betz' Gastspiel wieder geben könne. Dass Frau Dustmann die Partie singen könnte oder wollte, daran dachte man gar nicht. Erst als Frl. Bosse gerade wie bei ihrem vorjährigen fixen Wiener Engagement als Eva sehr wenig reussirte, wandte man sich für die zweite „Meistersinger"-Vorstellung „aushilfsweise" an Frau Dustmann. Frau Dustmann hatte aber die Partie fein in aller Stille in acht Tagen einstudirt, und ihr Erfolg als Eva war ein glänzender. Mochte man auch an technischen Details, Deutlichkeit der Aussprache u. s. w. Ausstellungen machen, der Gesammteindruck der Leistung war ein tief-poetischer, wie ihn keine andere Eva in Wien hervorgerufen.

Während vollständiges Sich-Identificiren mit jeder darzustellenden Rolle Frau Dustmann als die echte dramatische Künstlerin, die würdige Nachfolgerin der Schröder-Devrient erscheinen lässt, ist sie kaum minder als Liedersängerin berühmt. Ihr Repertoire ist auch hier ein ausschliesslich gediegenes und edles, am liebsten wählt sie Schubert, Mendelssohn, Schumann, Beethoven zum Vortrage. Die Klärchen-Lieder aus „Egmont" hat uns noch keine andere Sängerin so ins Herz gesungen, als Frau Dustmann.

Die Künstlerin ist vor ein paar Jahren zur kaiserlichen Kammersängerin ernannt worden.

Tagesgeschichte.

Correspondenzen.

Leipzig. Eher als sich dies erwarten liess, sollten wir Mozart's „Don Juan" wieder auf unserer Bühne erscheinen sehen. Die Anwesenheit der kgl. preuss. Kammersängerin Frau Pauline Lucca gab schon am 11. d. die Veranlassung zu einer wiederholten Aufführung des Mozart'schen Meisterwerkes, die von allen Freunden dieser Oper um so lebhafter begrüsst wurde, als diesmal die bei Gelegenheit der eigentlichen Mozart-Vorstellungen ganz ungenügend besetzte Rolle der Zerline ihre Durchführung von Seiten einer Künstlerin zu erwarten hatte, welche gerade und besonders für diese Partie den unvermeidlichen Weltruf geniesst. In einer Zeit, wo, wie jetzt, bei einer grossen Zahl der Betheiligten sich das Hauptinteresse an der Kunst auf Klatsch um Persönlichkeiten und gleichgiltige Dinge beschränkt, hat der Künstlermythus eine dämonische Macht. Ein weiter Ruf und viel Gerede sind nahezu im Stande, den Virtuosen in seinen zweifelhaftesten Leistungen sacrosanct zu machen, und wenn sie einer allenthalben als „Grösse" gepriesenen Persönlichkeit gegenüberstehen, zeigen sich auch sonst unbefangene Leute in ihrem Urtheile unsicher, suchen und entdecken mancherlei Vorzüge an einer Production, über die sie andernfalls den Stab gebrochen haben würden. Mir ist es ziemlich wahrscheinlich, dass mir nur ein rückhaltloses Missfallen über die seltsame Zerline zur Verfügung gestanden hätte, welche am 11. d. unsere Bühne zum Tummelplatz der heterogensten Capricen auserwählt hatte, wäre mir unbekannt gewesen, dass die Repräsentantin jener wunderlichen Figur die berühmte Lucca war. Nach dem, was ich über diese Seite der scenischen Fähigkeiten von Frau Lucca des Oefteren gehört hatte, habe ich dem Gesang der Frau Lucca mit feuerfester Resignation gepanzert entgegengelauscht, und in diesem Puncte, wie ich freudig gestehe, waren meine Erwartungen zu bescheiden gewesen. Freilich auf das Lob einer sauberen und schönen musikalischen Wiedergabe darf die gefeierte Primadonna keinen Anspruch machen. Für den Kenner des Mozart'schen Werkes förmlich beängstigende Taktverschleppungen sind an der Tagesordnung; colorirte Passagen — beim Sechsvierteltakt in „Schmäle, schmäle" —, schnelle Gänge — „Der Herr Bräutigam ist grämlichen Muthes" — kann man sich primitiver hingeschleudert kaum denken; auf einen Einsatz, der sich um einen halben Takt verspätigt hat — im ersten Finale wäre ein minder tüchtiges Orchester als das unserige bei „Mich weidlich zu erfreuen" der Confusion verfallen gewesen —, kommt es ebenfalls nicht an. Dacapo-Gaben in erschreckender Kühnheit intonirt — das Alles lässt vermuthen, dass Frau Lucca ein musikalisches Gewissen von peinlicher Strenge mehr für das Erbtheil eines Philisters, als für die unerlässliche Eigenschaft eines künstlerischen Bühnensängers hält. Hingegen ist die Wirkung des für weite Räume wohlthuend ausgibigen und ausdrucksfähigen Organs unwiderstehlich bestrickend, die Tongebung fertig und schön mit Ausnahme einzelner gar zu soubrettenhafter Töne, welche allerdings die Physiognomie des Café chantant in störender Weise hervorzaubern. Das, was aber Frau Lucca's Gesang vor den normalen Leistungen der Bühnensänger auszeichnet, ist der charakteristische Vortrag. Für neue Empfindungen, geänderte Situationen hat die Primadonna auch verschiedene Tonfarben, abweichende Grade der Klangstärke, welche sie so natürlich richtig und unwillkürlich abwechseln lässt, dass ihre Recitation den Eindruck der echten Ursprünglichkeit hervorbringt, der ganzen Figur das Gepräge einer unmittelbaren, lebendigen Wirklichkeit gibt, die nur selten durch die Schattenstriche einer Pensumsabsolvirung verdeckt wird. Da hier nun auch das Spiel der Frau Lucca eine Menge lebenswahrer Züge bietet, so ergeben sich Momente ihrer Darstellung, wo man von dem Gedanken an die künstlerische Fiction ganz frei wird, die ausgelassene, muntere Zerline der Bühne nicht mehr für ein Product verschiedener Künstlerarbeit, sondern für das wirkliche Bauernmädchen, welches eben durch die Situation zu gerade den Aeusserungen seiner Natur gezwungen wird, welche wir theilnehmend verfolgen. Mit Recht preist man um einzelner vollendet wahrer Situationsschöpfungen in dieser Zerline Frau Lucca's Genialität, ihre natürliche Inspiration. Wohl wäre diese Frau mit den ihr von Natur verliehenen Gaben im Stande, uns eine vollendete Kunstleistung zu bieten, eine Künstlerin zu sein im vollkommensten Grade, wie sie es in dieser Zerline keinesfalls war. Dazu fehlte in der Wiedergabe dieser Partie durchaus die durchdachte, nach einem Plane gedrängte Zusammenfassung aller einzelnen Puncte. Das Wesen ihrer Zerline enthielt Kennzeichen unvereinbarer Art, sie war lüstern und naiv, verschämt und coquett bei gleichen Veranlassungen. Diese Zerline war gänzlich theilnahmlos an der Handlung, wo das, was geschah, einen sichtbaren Eindruck hervorbringen musste — z. B. da, wo Masetto der mit Don Juan verweilenden Braut aus der Laube entgegentritt —; so bot die ganze Leistung einzelne Züge packendster Art, im Ganzen aber spielte Frau Lucca mit ihrer Rolle; die gefeierte Bühnengrösse bot den Anblick einer eigenartigen Persönlichkeit, deren Originalität aber nur in der wunderlichen Mischung hinreissender, geistvoller Darstellungsgaben

und künstlerisch verwerflicher, wenig gebildeter Neigungen besteht. Wenn Frau Lucca's Wiedergabe der Zerline zu allen Zeiten mit derselben lückenreichen Ungleichheit der geistigen und technischen Durchführung begleitet gewesen ist, so wirft die Thatsache, dass die Sängerin sich mit dieser Rolle trotzdem eines ganz aussergewöhnlichen Ruhmes erfreut, ein durchaus eigenthümliches Licht auf die Geschmacksverwirrung und Urtheilslosigkeit derer, welche ihr eine solche Bewunderung zu zollen vermocht haben, auf die Bühnenzustände unserer Zeit, in der man bereit ist, einen Virtuosen als mustergiltige Kunstgrösse zu feiern, sobald er in seinen scenischen Gebilden ausser dem Besitze der conventionellen Normen der Schablone noch etwas eigenen Geist verrath. Die Wiederholung der Oper zeigte im Uebrigen gegen die erste Aufführung nichts weniger als Fortschritte von Seiten der Regie, sogar das Gegentheil hiervon. Wie man in Leipzig darauf geräth, bei dem — übrigens sinnlos ärmlich ausstaffirten — Finale des zweiten Actes den Schlusstheil der Mozart'schen Musik durch Schüsse und anderen Feuerwerkslärm zu übertäuben, bleibt uns und Anderen räthselhaft. —.

St. Petersburg, 7. Sept. Bevor wir vom Sommer Abschied nehmen, ist es meine Pflicht, das gegebene Wort einzulösen und über die Vorkommnisse der letzten Monate zu berichten. Ich nenne Ihnen zuerst den Fürsten Georg Nicolaus Galitzin, welcher vor vier Jahren sich hier niederliess und einer seltenen Popularität sich erfreut. Seine Concerte sind stets überfüllt, und dem Strome der Zeit Rechnung tragend, hat er das nationale Gewand seiner Concerte abgestreift, und ich hörte im Laufe des Sommers u. A. den Pilgerchor aus „Tannhäuser", den Entr'act mit dem Brautchor aus „Lohengrin" in höchst gelungener Ausführung. Fürst Galitzin geht jetzt nach Amerika, um bei den Empfangsfeierlichkeiten, welche in New-York für den Grossfürsten Alexi Alexandrowitsch veranstaltet werden, thätig zu sein und mehrere Werke Glinka's und Sserof's zur Aufführung zu bringen. Bei seiner Rückkehr von Amerika wird er Deutschland besuchen, um ein grosses Orchester für St. Petersburg zusammenzustellen, welchem er ein mehrjähriges Engagement sichert. Fürst Galitzin will nämlich hier Concerte einführen, welche eine völlig internationale Färbung haben. Zwei Tage der Woche sollen der nationalen Musik, zwei der classischen deutschen Musik, zwei der italienischen Opernmusik, wozu Sänger von Italien engagirt werden, und einer der leichten Gattung von Musik gewidmet werden. Fürst Galitzin hat nur die Erziehung eines musikalischen Dilettanten genossen, und es ist bei seinem Talent bedauerlich, dass das tiefere Studium ihm in der Jugendzeit versagt war. Als Dirigent leitet ihn ein instinctives Gefühl, welches ihn selten das Richtige verfehlen lässt. — Das etabile Orchester der Eisenbahndirection in Pawlowsk, in diesem Jahre der Leitung des Capellmeisters Mannsfeldt anvertraut, hat, weil Strauss und Bilse noch in zu lebhaftem Andenken sind, eine schwierige Stellung. Seine Salonmusik ist zu schwer, seine Aufführung classischer Werke zu leicht, und ich erinnere mich nicht, eine Beethoven'sche „Eroica" mit mehr Gemüthsruhe und Gleichgiltigkeit excecutirt gehört zu haben, als unter Mannsfeldt's Leitung. Auch der Wagner'sche Kaiser-Marsch, für dessen Aufführung man ihm übrigens dankbar sein muss, liess Viel zu wünschen übrig. Wie ich höre, wird Mannsfeldt im Winter in Dresden concertiren und im nächsten Jahre hierher zurückkehren; er kennt jetzt den Boden, auf dem er steht, und hat Zeit genug, sich auf die Saison vorzubereiten. — Wenn ich jetzt noch der vier Moostreconcerte gedenke, welche unter Carlberg's Leitung stattfanden und manches Interessante boten, so habe ich das Repertoire der Sommeraufführungen erschöpft. — Die russische Opernsaison hat vor acht Tagen mit Moninszko's „Halka" begonnen und wartet auf das Eintreffen der beurlaubten Sänger, um das Repertoire erweitern zu können. —r—

Wiesbaden. In dem letzten der fünf, im Ganzen wenig künstlerisches Interesse beanspruchenden Curconcerte spielte der rühmlichst bekannte junge Violinvirtuos Wilhelmj ein neues, eigens für ihn componirtes Violinconcert des hier lebenden Joachim Raff, welches als höchst bedeutende Erscheinung in der Violinliteratur eine ganz besondere Erwähnung verdient. Die Hoffnung, die man schon im voraus auf eine derartige Composition von J. Raff bauen durfte, ist in der That glänzend erfüllt worden. Ohne gerade die älteren Formen zu verlassen, wie dies überhaupt Raff's Gewohnheit, indem er natürlich zugleich den Ansprüchen der nachclassischen Periode Genüge leistet, bietet dieses neue Concert sowohl der Ausführung, wie dem Inhalt nach durchaus Neues. Der erste Satz, ein glänzendes Allegro patetico in H moll, $^4/_4$-Takt, ist ein breit angelegtes und grossartig ausgeführtes Tongemälde, welches, ohne mit einer sonst üblichen längeren Orchestereinleitung anzufangen, doch von vornherein das Problem löst, eine durchaus symphonische Haltung mit einer Principalstimme zu verbinden, die voll selbständigster Entwickelung, reicher Ornamentik und süsser Melodik dem Künstler alle mögliche Gelegenheit gibt, seine Individualität geltend zu machen. Der Satz schliesst in H dur und führt ohne Unterbrechung in einen langsamen Satz, Andante, $^3/_4$-Takt, G dur, in welchem ausser dem sehr gehaltreichen, eindringlichen Thema, dem mehr majestätisch gehaltenen zweiten Gegensatz in Es, überhaupt den (wie in dem ganzen Concert) höchst gelungenen Verhältnissen besonders auf einen strengen Kanon in der Quinte zwischen Principalstimme und Orchester aufmerksam zu machen ist, der wieder einmal die Meisterschaft Raff's im Contrapunct ins glänzendste Licht stellt. Entgegengesetzt den Taktarten der letzten Sätze in Violinconcerten, wie sie seit Beethoven und Mendelssohn Mode geworden sind, beschliesst Raff sein Concert mit einem Allegro trionfale, welches dasselbe noch einmal zu einem ausserordentlich frischen Aufschwung gelangen lässt. Der Intention des Componisten gemäss muss sich der letzte Satz ebenfalls unmittelbar an die vorhergehenden anschliessen, doch schien Capellmeister Jahn entgegengesetzter Ansicht zu sein und pausirte zwischen den beiden Sätzen. Die Themen dieses letzten Satzes haben einen etwas naiv classischen Anstrich, und gibt der Componist hierdurch dem Tonstück, neben seinem sonst ungemein feurigen, einen gemüthlichen Anstrich, der sehr pikant ist. Gegen Ende des Satzes fügt sich eine Art Cadenz ein, welche sich auf dem Hauptthema aufbaut und durch ein wahres Brillantfeuer von Passagen und Doppelgriffen rasch zu einem höchst wirkungsvollen Schluss führt. Besonders in der Probe, der beizuwohnen dem Referenten vergönnt war, und aus welchem Umstand sowohl, wie aus der ihm gewordenen Einsicht in die Partitur sich seine genauere Kenntniss des Werkes herschreibt, spielte Wilhelmj dieses interessante und bedeutungsvolle Musikstück wirklich meisterhaft und entwickelte in seinem Vortrag seine Eigenschaften, einen überaus mächtigen Ton und eine unerreichbare Technik, aufs glänzendste. Nur hinsichtlich der Nuancirung und einiger rhythmischen Feinheiten wäre hier und da etwas auszusetzen, doch lässt sich das bei einer erstmaligen Vorführung eines so schwierigen und complicirten Stückes wohl begreifen, und wird dieser Mangel bei jeder folgenden Vorführung mehr verschwinden. — Wie man hört, wird Wilhelmj in Begleitung anderer Virtuosen am 1. October eine Reise nach dem Norden unternehmen, und ist wohl nicht daran zu zweifeln, dass bei dieser Gelegenheit das neue Violinconcert, welches demnächst bei Siegel in Leipzig erscheint, weiteren musikalischen Kreisen vorgeführt werden wird. E.

Concertumschau.

Chemnitz. Concert in der St. Jacobikirche am 7. September: Phantasie und Fuge (Orgel) von Joh. Schneider, Choral, Chor von A. W. Bach, Violinsoli von Leclair und Jos. Haydn, Recitativ und Arie (Altsolo) von Händel, Altböhmische Gesänge (bearbeitet von Prof. C. Riedel): a. Gesang der Kelchner, b. Feldgesang der Taboriten, c. Morgenlied.

Düsseldorf. Concerte des Instrumentalvereins am 19. und 26. August: Ouverture zu „Lodoiska" von Cherubini, Entr'acts von N. Burgmüller, Marsch zu „Trapeja" von Beethoven, Es dur-Symphonie von Mozart. — Ouverture zu „Hero und Leander" von J. Rietz, Maurerische Trauermusik von Mozart, 4. Symphonie von Beethoven.

Leipzig. Vereinsabend des Tonkünstlervereins am 11 Sept.: Streichquartette von C. H. Döring und L. Meinardus, Phantasie für Pianoforte und Violoncell von H. von Herzogen-

berg, „Durch die Puszta", Clavierstück zu 4 Händen von F. Thieriot

Lübeck. Am 2. Sept. Aufführung von Haydn's „Schöpfung" durch den St. Marien-Sängerchor unter Leitung des Organisten Hrn. Jimmerthal und unter Mitwirkung des Frl. von Gresani (Sopransoli), des Hrn. D. Kunhardt (Adam) etc.

Magdeburg. Musikertag des Allgemeinen deutschen Musikvereins: Kirchenconcert am 16. Sept.: Orgelvortrag des Hrn. Ritter. Religiöse Gesänge von H. Zopff. Achtstimmige Motette von H. von Bronsart. Trauerchor „Mitten wir im Leben sind" von P. Cornelius. „Aus Gerok's Palmenblättern", Gesänge von E. Lassen. Violoncellsolo von G. Merkel. Orgelphantasie von F. Kiel. Missa choralis von F. Liszt. — 1. Kammermusik am 17. Sept.: Claviertrio von W. Bargiel. Weihnachtslieder von P. Cornelius. „Visegrad" von R. Volkmann. Lieder von O. Eichberg. Violoncellsolo von F. Thieriot. Lieder von R. Franz. Claviersonate von F. Draeseke. Lieder von Liszt. Clavierquartett in Adur von J. Brahms. — 2. Kammermusik am 18. Sept.: Suite für Pianoforte und Violine von C. Goldmark. Lieder von E. Lassen, E. Hartmann, A. Rubinstein, J. Brahms, H. von Bülow und R. Franz. Pianofortestücke von J. Rheinberger, A. Rubinstein, H. v. Bülow und J. Raff. Claviertrio Op. 52 von A. Rubinstein.

New-York. Concert im Central-Park-Garden von Thomas mit folgendem, von der „N.-Y. M." als „mustergiltig" bezeichnetem Programm: 1) Militairmarsch von Beethoven. 2) „Oberon"-Ouverture von Weber. 3) „Königslieder" von Strauss. 4) Kaiser-Variationen von Haydn. 5) „Wallenstein's Lager" von Rheinberger. 6) Ouverture „Zur Weihe des Hauses" von Beethoven. 7) Scherzo und Allegro aus der Cdur-Symphonie von Schumann. 8) H moll-Marsch von Schubert-Liszt. 9) „Sommernachtstraum"-Ouverture von Mendelssohn. 10) „Traumphantasie" von Lumbye (!). 11) „Neues Wien" von Strauss. 12) Polonaise aus „Mignon" von Thomas. — Obengenannte Zeitung rechnet für die Veröffentlichung dieses Programmes namentlich auf den Dank ihrer europäischen Leser.

Plauen. Sedan-Feier: „Egmont"-Ouverture von Beethoven, Chor aus „Antigone" von Mendelssohn, Chor „Selig sind, die da Leid tragen" aus dem „Deutschen Requiem" von Brahms, „Salamis" von M. Bruch etc.

Sondershausen. 16. Lohconcert: Ouverture zum „Messias" von Händel, Dmoll-Concert für zwei Violinen mit Quartettbegleitung v. J. S. Bach (HH. Uhlrich und Himmelstoss), Reigen seliger Geister und Furientanz von Gluck, Kaiser-Variationen von J. Haydn, Bdur-Symphonie von Mich. Haydn, Cdur-Symphonie von Mozart, Ouverturen zu „Lodoiska" von Cherubini und „Leonore" von Beethoven.

Stralsund. Orgelconcert, veranstaltet von Hrn. P. A. Peters, mit Werken von Haydn, Mozart, Beethoven und Peters (Siegesmarsch!!).

Utrecht. Orgelconcert des Hrn. Rich. Hol am 4. Sept. mit Compositionen von J. S. Bach, G. Merkel (Adagio zu 4 Händen aus Op. 30), F. Liszt und F. Schubert.

Wernigerode. Am 29. und 30. August bei Gelegenheit der Einweihung des neuen Gymnasialgebäudes und unter Mitwirkung der Magdeburger Theatercapelle Aufführung von Mendelssohn's „Antigone" (in griechischer Sprache und in Costumen).

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen.

Engagements und Gastspiele.

Cairo. Madame Sass aus Paris ist mit einer Jahresgage von 50,000 Frcs. für die hiesige vicekönigliche Oper engagirt worden. — **München.** Frl. M. Röder trat kürzlich im „Postillon von Lonjumeau" hier gastirend auf. — **Paris.** Madame Carvalho ist an die Opéra comique engagirt worden und wird zuerst als Isabella in „Schreiberwiese" („Pré-aux-Clercs") auftreten. Genannte Oper erlebt bei dieser Gelegenheit ihre 1000. (!!) Aufführung. — **Pest.** Frl. Ida Benza hat in Folge andauernder Heiserkeit ihr hiesiges Gastspiel abbrechen müssen. — **St. Petersburg.** Madame Pasca von der Grand Opéra zu Paris ist auf drei Jahre für die hiesige kaiserliche Oper gewonnen worden. Die Sängerin erhält eine Jahresgage von 40,000 Frcs. — **Prag.** Hr. Nachbaur setzte sein hiesiges Gastspiel im Neustädter Theater am 5. d. M. als Chapelou und am 8. als Walther von Stolzing mit Erfolg fort. — **Stuttgart.** Im ferneren Verlaufe ihres hiesigen Gastspiels traten Hr. Hartmann vom Hoftheater zu Weimar und Frl. v. Telini vom Stadttheater zu Bremen am 8. d. M. („Tannhäuser") als Landgraf Hermann und Elisabeth auf. — **Weimar.** In „Robert der Teufel", mit welcher Oper das hiesige Hoftheater am 10. d. M. wieder eröffnet wurde, hatte Frl. Meyer vom Stadttheater zu Nürnberg die Partie der Isabella übernommen. — **Wien.** Frl. Ilma v. Murska eröffnete ihr mehrfach erwähntes Gastspiel im Hofopernitheater am 6. d. M. als Lucia von Lammermoor und setzte dasselbe am 9. als Lady Harriet fort. Die Sängerin wird vorläufig nur noch einmal auftreten.

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 9. September: 1) Psalm 51 von G. Rebling (Op. 16). 2) „Ehre sei Gott in der Höhe" von Mendelssohn. — b) Nicolaikirche am 10. September. Psalm 24 von Fr. Schneider. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 10. September: Satz aus dem „Kaiser-Tedeum" von Fr. Schneider. — b) St. Jacobikirche am 10. September. „Salvum fac regem", Chor a capella von J. Rietz. — **Dresden.** a) Kreuzkirche am 9. September: 1) „Jauchzet dem Herrn" von Mendelssohn. 2) „Sonntagsfrühe", Chorgesang für Männerstimmen von Jul. Otto. — b) Kirche zu Friedrichstadt am 10. September: „Vater unser" (nach Mahlmann) von Himmel. — **Weimar.** Stadtkirche am 10. September: Geistliches Lied (Chor und Orgel) von Joh. Brahms. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 8. September: 1) Messe in C von Mozart. 2) Graduale („Benedicta") und 3) Offertorium („Te matrem") von Weigl. Am 10. September: 1) Messe in C von Gänsbacher. 2) Graduale („O beata") und 3) Offertorium („Fiat misericordia") von L. Rotter. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 8. September: 1) Messe von Wittassek. 2) Graduale (Clarinettsolo mit Chor) von Winter. 3) Offertorium („Ave Maria") von Eder. — c) Pfarrkirche zu St. Ulrich am 8. September: 1) Messe von Joh. Leitner. 2) „Tantum ergo" und 3) Graduale (Altsolo) von Starker. 4) Offertorium („Ave Maria", Sopransolo) von L. Weiss. Am 10. September: 1) Messe in B von Eibler. 2) „Tantum ergo" und 3) Graduale („Ave Maria", Tenorsolo) von Carl Kristinus. 4) Offertorium (grosser Psalm für Basssolo mit Violin- und Orgelbegleitung) von Max Weinzierl. 5) „Te Deum" von R. Führer. — d) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 8. September: 1) Messe von Baronin von Bruckenthal. 2) Graduale (Sopransolo) von Joh. Krull 3) Offertorium („Ave Maria", Sopran- und Violinsolo) von H. Proch. Am 10. September: 1) Messe, 2) Graduale und 3) „Tantum ergo" von J. Döcker. 4) Offertorium („Ave Maria", Sopran- und Clarinettsolo) von Cherubini. — d) Pfarrkirche zu Mariahilf am 10. September: 1) Festmesse in C von R. Führer 2) Graduale (Psalm in As) von Joh. Krall. 3) Offertorium („Salve regina") von Fr. Schubert. — e) Kirche zu Maria-Brunn am 8. September: 1) Messe in C von Mich. Haydn. 2) Graduale und 3) Offertorium von Joh. Krall. — f) Kirche zu Lainz am 8. September: 1) Krönungsmesse von Mozart. 2) Graduale (Bass- und Oboesolo in C) von L. Hauptmann. 3) Offertorium (Duett für Tenor und Bass mit obligater Violine in F) von A. Diabelli. 4) „Te Deum" in C von R. Führer.

Opernübersicht.

(Vom 1. bis 9. September.)

Leipzig. Stadtth.: 2. Zauberflöte; 5. Cosi fan tutte; 8. Troubadour. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 1. Nachtlager von Granada; 2. Stumme von Portici; 3. Tannhäuser; 5. Cosi fan tutte; 7. Weisse Dame; 9. Templer und Jüdin. Réunionth.: 2. und 7. Freischütz. Walhalla-Volksth.: 2. und 8. Wildschütz; 7. Schöne



Galathea. Victoria-Th.: 1, 2, 3., 4., 5, 6., 7., 8. u. 9. Indigo (Joh. Strauss). Friedrich-Wilhelmstädt.Th.: 1. u. 7. Blaubart; 2., 3. u. 6. Schöne Helena; 5. Banditen. — **Bremen.** Stadtth.: 1. und 8. Lohengrin; 3. Czaar und Zimmermann. — **Breslau.** Lobe-Th.: 1. Faustling und Margarethel (Hopp); 9. Blaubart. — **Cöln.** Thalia-Th.: 9. Troubadour. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 3. Margarethe; 6. Lucrezia Borgia; 8. Figaro's Hochzeit. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 2. Wilhelm Tell; 3. Zauberflöte; 5. Hernani; 7. Alessandro Stradella. — **Hamburg.** Stadtth.: 1. Hugenotten; 2. und 9. Nachtlager von Granada; 3. und 8. Zauberflöte; 4. Verlobung bei der Laterne, Schöne Galathea; 5. Freischütz; 6. Martha; 7. Troubadour. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 1. Weisse Dame; 3. Freischütz; 5. Fidelio; 7. Barbier von Sevilla; 8. Troubadour. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 3. Martha; 9. Fidelio. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 3. Freischütz; 5. Figaro's Hochzeit; 7. Lohengrin. — **Prag.** Neustädter Th.: 2. Hugenotten; 5. Postillon von Lonjumeau; 8. Meistersinger. Letni divadlo: 6., 7., 8. und 9. Princezna Trebizondská. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 3. Hugenotten; 6. Alessandro Stradella; 8. Tannhäuser. — **Wien.** K. k. Hofoperuth.: 2. Fidelio; 3. Margarethe; 4. Rienzi; 6. Lucia von Lammermoor; 7. Weisse Dame; 9. Martha. Theater an der Wien: 6. Grossherzogin von Gerolstein.

Aufgeführte Novitäten.

Brahms (J.), Chor, „Selig sind, die da Leid tragen", aus dem „Deutschen Requiem". (Plauen, Sedan-Feier.)

Bruch (M.), „Salamis", für Männerchor und Orchester. (Ebendaselbst.)

Burgmüller (N.), Entr'acts für Orchester. (Düsseldorf, Concert des Instrumentalvereins.)

Döring (C. H.), Streichquartett in Dmoll. (Leipzig, Vereinsabend des Tonkünstlervereins.)

Herzogenberg (H. v.), Phantasie für Pianoforte und Violoncell. (Ebendaselbst.)

Meinardus (L.), Streichquartett in Fdur. (Ebendaselbst.)

Rheinberger (J.), „Wallenstein's Lager", Symphoniesatz. (New-York, Concert von Thomas.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 36. Nachrichten und Notizen.

Echo No. 36. Nachrichten und Notizen. — Beilage: Ein wichtiger musikalischer Fund. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 36. Bedenklichkeiten (angeregt durch W. Tappert's „Beethoven's Claviersonaten" im diesjährigen 2. Quartal des „M. W."). Von H. Dorn. — Besprechung von Jos. Rheinberger's Oper „Die sieben Raben". — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 37. Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Urania No. 8. Sprüche von Hoffmann von Fallersleben. — Ein Organistentraum. — Die Orgeleffecte der Neuzeit. Von Jul. Voigtmann. — Besprechungen (u. A. des von H. Mendel herausgegebenen „Deutschen Liederlexikons" durch H. v. Fallersleben, „für dessen herbe und wohlmeinende Lehre" der Herausgeber dankbar sein dürfte). — Aufführungen. — Vermischtes. — Lesefrüchte. — Personalien.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* No. 31 der Londoner Zeitschrift „The Academy" enthält einen interessanten Artikel aus der Feder unseres Mitarbeiters Hrn. Dr. Hüffer über die Dichtung von Wagner's „Fliegendem Holländer", worin betont wird, dass die neue Wendung der Sage in Heine's Erzählung (in den „Memoiren des Hrn. v. Schnabelewopski") nicht durch eine von ihm mit angesehene Aufführung in Amsterdam, wohin er gar nicht gekommen, angeregt worden, sondern freie Erfindung des Dichters sei, dass er dagegen einzelne Züge einem melodramatischen Werke von Fitzball verdanke, welches in London, wohin Heine's Reise eigentlich gerichtet gewesen, damals vielfach aufgeführt worden sei. Wagner aber habe das dramatische Pathos der Fabel gesteigert, indem er seinen Helden zum Träger einer tiefen philosophischen Idee, der Sehnsucht nach dem Tode, nach Befreiung von dem Uebel der Existenz gemacht und die volksthümliche Erzählung zu künstlerischer Bedeutung erhoben habe.

* Mit dem 2. October d. J. tritt in Berlin ein „Neues Musikinstitut" unter Direction des Hrn. Albert Werkenthin ins Leben. Dasselbe soll angehenden Musikern sowie Dilettanten die Gelegenheit bieten, sich auf dem Wege des gemeinsamen Unterrichts in den — obligatorisch verbundenen — drei Fächern: Pianospiel, Gesang und Theorie eine auf rein künstlerischer Basis beruhende Ausbildung anzueignen. Als Lehrer werden an demselben ausser dem Director fungiren die HH. Höven, Link (Pianofortespiel), Schnöpf (Gesang) und Tiersch (Theorie). Mit dem „Neuen Musikinstitut" ist eine „Elementar-Clavierschule" verbunden, in welcher Anfänger, Knaben und Mädchen vom sechsten Jahre an, unter Leitung des Directors unterrichtet werden.

* Das diesjährige Niederösterreichische Sänger-Bundesfest fand am 8. September in Neustadt-Wien statt.

* Am 10. September fand die Enthüllungsfeier der dem bekannten Componisten und Musikverleger Anton Diabelli an seinem Geburtshause in Mattsee im Salzburgischen errichteten Gedenktafel statt.

* Die Gesellschaft der Conservatorien-Concerte in Paris hat Auber's Manuscripte, Autographen und Partituren der unedirten Opern für 8000 Frcs. an sich gebracht.

* Der Allgemeine deutsche Caecilienverein erfreut sich einer regen, stets wachsenden Theilnahme. Bei der ersten Generalversammlung des Vereins waren nur 500 Mitglieder zugegen; bei der zweiten Generalversammlung (Regensburg, 1869) war die Mitgliederzahl schon auf 1500 gestiegen; bei der diesjährigen, dritten Generalversammlung in Eichstätt zählte der Verein 4000 Mitglieder.

* Albert Lortzing's Erben wollen kraft des neuen, das geistige Eigenthum betr. Reichsgesetzes von 1872 an alle die Theaterleitungen, welche noch weiter ohne Entschädigung an sie Opern ihres verstorbenen Verwandten aufführen, gerichtlich belangen lassen.

* Das erste Wiener Gesellschaftsconcert findet in diesem Jahre am 5. November statt; es werden demselben noch vier ordentliche und drei ausserordentliche folgen. Anton Rubinstein, der seine neue Oper dem Vernehmen nach in Traunkirchen bereits vollendet hat und dieselbe der Russischen Oper zu St. Petersburg zu übergeben gedenkt, wird in seinen neuen Wiener Wirkungskreis bereits in der ersten Hälfte des October eintreten.

* In Rom wird nächstens die mit der Neubegründung der Akademie der heiligen Caecilia und der Berathung der Statuten für ein Musikconservatorium beauftragte Commission zusammentreten.

* Das 17., am 17. September stattfindende Lohconcert in Sondershausen wird nach Einleitung mit M. Erdmannsdörfer's Ouverture zu „Prinzessin Ilse" die Ouverture „Le Carneval romain", von Berlioz, sowie „Benedictus" aus der Krönungsmesse, „Mazeppa" und „Eine Symphonie zu Dante's göttlicher Komödie" von F. Liszt bieten, eine Notiz, die manchem unserer in der Nähe von Sondershausen wohnenden Leser von Interesse sein wird.

* Eine eingehende Angabe der auf dem Magdeburger Musikertage zu Gehör kommenden Musikstücke finden unsere Leser in der heutigen Concertumschau.

* Campana's neue Oper „Esmeralda", die bekanntlich zuerst in London in Scene ging, ist am 29. August in Homburg zum ersten Male in Deutschland aufgeführt worden. Der der Vorstellung beiwohnende Componist wurde durch reichen Beifall ausgezeichnet.

* Theaterdirector L'Arronge in Mainz gedenkt in der kommenden Wintersaison Wagner's „Lohengrin" und „Meistersinger" zum ersten Mal in genannter Stadt vorzuführen. Man ist gespannt auf die Qualität dieser Aufführungen, da die Verhältnisse dieser Bühne in künstlerischer Beziehung Manches zu wünschen übrig lassen sollen.

* Jules Barbier vollendete kürzlich den Text einer neuen dreiactigen Oper, welche den Titel „Medusa" führt.

* Weber's selten aufgeführte Oper „Euryanthe" ist von dem Dresdener Hoftheater wieder in das Repertoire aufgenommen worden. — Auf wie lange?

* Franz v. Holstein's Oper „Der Haideschacht" wird in Carlsruhe nun bestimmt am 3. December als Festoper zu dem Namenstage der Grossherzogin zum ersten Mal in Scene gehen, nachdem verschiedene Umstände eine Aufführung daselbst bislang verhinderten.

* Vieuxtemps hat einen Ruf nach Brüssel als Leiter der obersten Violinclasse am dortigen Conservatorium erhalten.

* Auf dem bevorstehenden Magdeburger Musikertag wird u. A. auch ein bisher in Deutschland noch nicht gehörter Pianist von günstigem Ruf, Dr. jur. Morgenstern aus Pest, concertiren.

* Frau Mallinger hat eine Einladung erhalten, während dreier Wintermonate in Bologna die Elsa zu singen. Die Künstlerin wird diesem Antrag Folge leisten, vorausgesetzt, dass sie von der Berliner Hofoperintendanz den hierzu nöthigen Urlaub erhält. Für den Monat Mai des kommenden Jahres hat Frau Mallinger einen Gastspielvertrag mit dem Stadttheater zu Riga abgeschlossen.

* Franz Stockhausen, ein jüngerer Bruder des berühmten Sängers, ist zum Director des städtischen Musikconservatoriums zu Strassburg ernannt worden.

Auszeichnung. Professor Julius Epstein in Wien ist von dem Salzburger Dommusikverein und dem dasigen Mozarteum zum Ehrenmitglied ernannt worden, in Anerkennung seiner ausgezeichneten Leistungen bei der in genannter Stadt veranstalteten Beethoven-Secularfeier.

Gestorben. Der Componist und Pianist Jos. Adalb. Pacher, in Norddeutschland hauptsächlich durch seine Octaven-Etuden bekannt, erlag am 3. d. M. in Gmunden einem Schlaganfall. — Der bekannte Kirchencomponist W. E. Horak, der seit einer längeren Reihe von Jahren die Stelle eines Regens chori am Teyn in Prag bekleidete, starb daselbst am 5. d. M. im Alter von 72 Jahren. — M. Meilles, der erste Baritonist der Pariser Opéra comique, starb plötzlich in Veules in der Normandie, wohin er sich begeben hatte, um Flotow's Oper „L'Ombre" zu studiren.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: P. Cornelius, Weihnachtslieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, Op. 8. — C. H. Döring, Studien und Etuden für Pianoforte, Op. 24. — F. v. Holstein, Sonate in Cmoll für Pianoforte, Op. 28. — B. Ramann, Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, Op. 18, und Album-Poesien für Pianoforte, Op. 19. — F. Schubert-Liszt, Vier Lieder („Die junge Nonne", „Gretchen am Spinnrad", Lied der Mignon, „Erlkönig") für eine Singstimme mit kleinem Orchester.

In Sicht: H. v. Herzogenberg, „Columbus". Eine dramatische Cantate für Soli, gemischten Chor, Männerchor und grosses Orchester.

Kritischer Anhang.

Dr. A. D. Loman. „Wonnetage", „Bange Frage", „Keckes Wagen", drei Charakterstücke für Clavier und Violine oder Violoncell. Utrecht, Louis Roothaan (Leipzig, C. F. Leede).

Das vorliegende Heft vermittelt weiteren Kreisen zum ersten Male die Bekanntschaft mit den compositorischen Arbeiten eines feingebildeten Dilettanten, der sich in seiner Heimath (Holland) um die Förderung der Kunst vielfache Verdienste erworben. Diese Bekanntschaft dürfte als eine ganz angenehme zu bezeichnen sein; ist doch in diesen drei Stücken alles so hübsch erfunden und so glatt und sauber ausgearbeitet, dass man, ohne näher davon unterrichtet zu sein, schwerlich auf die Vermuthung kommen würde, dieselben seien aus der Feder eines Dilettanten geflossen und ursprünglich keineswegs für die Oeffentlichkeit bestimmt gewesen. Ohne auf Einzelnheiten weiter einzugehen, wollen wir nur noch bemerken, dass uns das zweite Stück am besten gefällt, und zwar ist es der in dessen Physiognomie enthaltene Schumann'sche Zug, der uns besonders sympathisch berührt. G. H. W.

Louis Lübeck. 3 Feuillets d'album, Op. 1, und Nocturne, Op. 2, pour Violoncelle avec accompagnement de Piano. Hamburg, Hugo Pohle.

Diese von einem tüchtigen Virtuosen aus seinem Instrumente heraus erfundenen und in Folge dessen sehr dankbaren Stückchen dürften den Herren Violoncellisten eine willkommene Gabe sein, und zwar empfehlen sich dieselben umsomehr, da sie keine besonderen technischen Schwierigkeiten enthalten und also jedem Spieler zugänglich sind. Die Begleitung ist weder zu dürftig, noch zu überladen, sondern thut überall mit Lust und Liebe ihre Schuldigkeit und hat sogar hie und da (z. B. in Op. 1, No. 2) ganz feine Wendungen aufzuweisen. Gegen die französischen Vortragsbezeichnungen hätten wir nichts einzuwenden, wenn dieselben nur consequent durchgeführt wären und keine orthographischen Fehler enthielten. Mit den allergewöhnlichsten italienischen Ausdrücken wäre die Sache übrigens auch zu machen gewesen. Das „très staccato" auf Seite 8 in der Begleitung der Canzonetta ist wahrscheinlich ein Druckfehler, insofern die betreffenden Noten mit dem Portamentozeichen versehen sind. Dass die Ausgabe eine durchaus elegante ist, wollen wir noch besonders erwähnen, nebenbei aber nicht verschweigen, dass der Preis des Nocturno uns ein gar zu eleganter dünkt, nämlich 20 Gr. für im Ganzen 6 Seiten Noten. G. H. W.

Gustav Flügel. Kleine Cantaten auf die christlichen Feste über biblische Texte für gemischte Stimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass), Op. 70. Heft I und II à 6 Sgr. Berlin, Ad. Stubenrauch.

Das erste Heft bietet je eine Advents-, Weihnachts-, Neujahrs-, Passions-, Ostern- und Buss-Cantate; das zweite Heft wieder sechs und zwar für Himmelfahrt, Pfingsten, das Ernte- und das Reformationsfest, zum Gedächtniss der Verstorbenen und eine Choralmotette. Jedes Stück ist im kirchlichen Geiste gedacht und geschrieben; die Ausführung stellt keine zu grossen Ansprüche an die Executirenden, und bei der übrigens nicht zu grossen Zahl derartiger Werke für den praktischen Bedarf können wir dieses Opus ohne Bedenken allen protestantischen Kirchenchören zu besonderer Beachtung empfehlen. Um so eher werden sich diese Cantaten daselbst einbürgern können, als der Preis ein so niedrig gestellter ist, dass von dieser Seite der Anschaffung keine Schwierigkeiten im Wege stehen können. Die Ausstattung und der Druck sind gut; zu bedauern ist nur, dass nicht Einzelstimmen existiren. R. M.

Briefkasten. *L. B.* in *B.* Ihr Gedächtniss hat Sie nicht betrogen; der fragliche Artikel von P. Japsen stand bereits in Nr. 44 des Jahrganges 1867. Näheres über die Gründe der Wiederholung können Sie bequemer am Orte selbst einholen — *M. M.* in *L.* Für Anführung der Jahreszahlen auf Musikalientiteln hat u. A. auch Rich. Pohl in den „Anregungen für Leben, Kunst und Wissenschaft", Jahrgang 1857, ein lesenswerthes Wort eingelegt. — *J. N.* in *S.* Etwas zu papierkörplich, deshalb nach Wunsch verfahren. — *A. V.* in *D.* Wenn Jener das Lumpensammeln einem Anderen nur versteckt zu hören gibt, so muss man zunächst an das Sprichwort von dem Gehenkten denken, auch wenn Jener mehr als „Schülerarbeiten" zu Stande bringen könnte.

Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 22. September 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22^1/_2$ Ngr. berechnet. [Nr. 39.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

Die geehrten Leser

des „Musikalischen Wochenblattes", deren Abonnement mit dem laufenden Quartal, resp. mit No. 39 zu Ende geht, werden für den Fall, dass sie dieses Organ über diesen Termin hinaus zu erhalten wünschen, gebeten, desfallsige Bestellungen gefälligst rechtzeitig anbringen zu wollen, damit in der Zusendung keine Unterbrechung stattfindet. — Den werthen Jahresabonnenten gegenüber bedarf es natürlich dieser Erinnerung nicht.

E. W. FRITZSCH.

Aus der Dissertation „Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst".

Von **Dr. Carl Fuchs.**

(Fortsetzung.)

§. 9.

Von der zweiten Stufe unserer Betrachtung (des Verhältnisses zwischen Musik und Intellect) werden wir also ganz von selbst auf die dritte hingedrängt, auf die Frage:

C. Wie verhält sich der musikalische Kunstgenuss zu dem „Willen" in uns?

Ebenso aber, wie wir nach der Aufzählung der intellectuellen Factoren darauf verzichteten, nun schon ihren Gesammtwerth abzuschätzen, so werden wir in den folgenden §§. auch nur die Thatsächlichkeit eines Verkehrs der Tonkunst mit unserem Gemüth durch Aufzählung derjenigen Factoren nachweisen, welche durch das Princip der Intellectualität keine Erklärung finden, wohl aber, wie wir beweisen wollen, durch das des Willens als Gemüth wie als Körperlichkeit. Nach Erörterung der metaphysischen Seite des Genusses würde immer noch die Frage offen bleiben, ob dieser als thatsächlich nicht zu leugnende Verkehr der Kunst mit unserem Gemüth dasjenige sei, worauf es dabei ankommt, und ob dasselbe (um unser früheres Gleichniss beizubehalten) der Adressat der künstlerischen Mittheilung und nicht etwa blos ein bei derselben nur indirect interessirter Leser sei.

Der genauere Nachweis, dass in der That die Tonkunst vermöge ihrer metaphysischen Seite die im §. 5 von uns aufgestellte Forderung zu erfüllen vermöge, und wie sie, die doch in lauter anschaulichen Formen auftritt (da wiederum die intellectuellen Factoren mit den noch so wichtigen metaphysischen doch immer in-Eins-gebildet auftreten), eine bleibende Wirkung auf das Gemüth auszuüben vermöge, kurz die gesammte Abschätzung des Verhältnisses und der gegenseitig einander bedingenden Kraft der intellectuellen zu den metaphysischen Factoren wird einer eigentlich höchsten Stufe unserer Betrachtung als einer Kritik der Tonkunst vorbehalten bleiben müssen.

Statt einer scheinbaren „dialektischen Entwickelung" befolge ich die bescheidenere Form der blossen Aufzählung auch bei der Lehre von den metaphysischen Factoren des Musikgenusses und den einzelnen Potenzen, die jeder von ihnen ins Spiel bringt, wie es die technische Erfahrung dem Beobachter an die Hand gibt, und z. B.

die musikalische Dramatik in sich die Drastik und die Rhetorik, erstere wiederum Rhythmus, Taktart, Tempo, die letztere Motiv, Thema, Melodie unter sich begreift.

Ausser dieser Specialisirung werde ich für jeden dieser Factoren eine „Deduction", d. h. eine Rechtfertigung der ihm daselbst angewiesenen Stellung hinzufügen, wo immer eine solche sich nöthig macht; diese ist dann von selbst eine Erläuterung seines metaphysischen Werthes, eine Interpretation der Möglichkeit seines Beitrages zu einer transscendentalen Würde des anschaulichen Musikgenusses.

Ausserdem werden wir auf diesem ganzen Gebiet ferner einen durchgängigen Unterschied in der Verwendung jedes einzelnen von ihnen betrachten können, den ich durch die Benennungen des Naiven im Gegensatz zum Meditativen bezeichnen möchte. Ein Hauptmerkmal des Naiven in der Verwendung derjenigen Factoren, welche sich bereits ausgebildeter in den einfachsten Musikformen nachweisen lassen, wird die Aehnlichkeit der Verwendung mit derjenigen sein, welche an jenen naiven Musikformen (Lied und Tanz) zu beobachten ist, ein ferneres in Bezug auf die übrigen Factoren die Neigung zu dem unmittelbar Ansprechenden, möglichst mühelos Aufzufassenden. Es soll aber die Bezeichnung „naiv" nicht etwa schlechthin eine herabsetzende Bedeutung haben, da es in jedem einzelnen Falle durchaus von der künstlerischen Persönlichkeit des Erfinders abhängen würde, ob die Naivetät der Erfindung auf einer wahrhaft angeborenen Neigung zum unmittelbar angenehm-Musikalischen beruht, deren Correlat eine im Naturell des Componisten begründete optimistische Weltanschauung oder eine naive Anhänglichkeit an die Freuden des Daseins zu sein pflegt, oder ob seine Leichtverständlichkeit daher rührt, dass er an der Scholle des Traditionellen, vor ihm längst Gesagten haftet, und sich mit diesem begnügt, weil er eines original-Höheren nicht fähig ist. Hier würde zum Verständniss jeder Erscheinung die Geschichte der Tonkunst als nothwendigste Hilfswissenschaft der Kritik des Einzelnen herangezogen werden müssen.

Die meditative Art wird sich von der naiven durch den Gegensatz zu der lied- und tanzverwandten Mitwirkung der in jenen Formen bereits vollthätigen Factoren unterscheiden, und in Allem werden wir die Erscheinung vor uns haben, dass eine starke, selbständig wählende, auch wohl praktisch vom Leben abgewandte Individualität sich vom Nächstliegenden, Gebräuchlichen, von der Rücksicht auf Leichtverständlichkeit emancipirt und unbeirrlich ihren eigenen Weg wandelt. Die Bezeichnung „meditativ" soll aber ihrerseits wiederum keine schlechthin lobende Bedeutung haben; denn es würde in jedem einzelnen Falle darauf ankommen, ob nicht etwa biographisch und historisch-nachweislich ein meditatives Gebahren, ein Abschweifen von dem in der That Näherliegenden in blosser Willkür oder in der Sucht seinen Grund habe, sich für wichtiger zu geben, als man ist.

Wie §. 15 andeutet, ist das Verhältniss der Tonkunst zu unserer Innenwelt vermöge ihrer metaphysischen Factoren und deren Ineinsbildung mit den intellectuellen nicht das eines directen, sondern eines symbolischen Verkehrs mit unserem Gemüth, die Symbolik der Tonkunst also je nach dem Stil des Componisten eine naive oder eine meditative. Statt des letzteren Prädicates kann denn auch schlechtweg das des Symbolischen *par excellence* gebraucht werden, und bediene ich mich desselben im Folgenden zuweilen in diesem Sinne.

Der Musiker kann nicht im Zweifel sein, wenn vom Unterschied des Naiven und des Meditativen oder Symbolischen gehandelt wird, dass von den bereits historisch gewordenen Componisten als bedeutendste Repräsentanten des Naiven Mozart, des Symbolischen Beethoven, letzterer sogar als eigentlich bewusster Gründer dieser Richtung anzusehen ist.

Dieser ganze Gegensatz des Naiven und Symbolischen ist kein anderer, als der in den Verschiedenheiten menschlicher Natur und Neigung überhaupt begründete, welcher in der Philosophie sich in dem Gegensatz zwischen (wohlverstanden-) epikuräischer und platonischer Richtung wiederspiegelt. Die Ausartung des Naiven, oder aber das Naive an der unrechten Stelle ist das Triviale, die des Meditativen das Blasirte. Triviale Musik gibt es in übermässiger Menge, die blasirte wird man bei gewissen Nachahmern Rob. Schumann's und Mendelssohn's finden, und ausserdem, wenn mir recht ist, manchmal da, wo man sie viel weniger vermuthet.

Endlich werden wir auch innerhalb dieser Analyse, gemäss der §. 5 vorausgeschickten Andeutung, auf die Erörterung der fraglichen Anwendbarkeit des Schönheitsprincipes zurückkommen müssen.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber den Fingersatz bei Arpeggien.
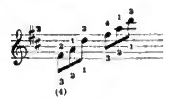
Von **W. Freudenberg.**

Obgleich man das System-Machen leicht übertreiben kann, so gibt es doch, solange es nicht übertrieben wird, kein grösseres Hilfsmittel zu jeglicher Art von Studium, als systematisches Verfahren, d. h. die Behandlung möglichst vieler einzelner Fälle nach möglichst wenigen einheitlichen Gesichtspuncten. Der systematisch Studirende befindet sich, wenn er nur die Grundgedanken seines Studir-Objects begriffen hat, in der Lage eines Spaziergängers, dem sich von einem erhöhten Aussichtspuncte nach allen Seiten hin die gebahnten Wege eröffnen, die er nach Belieben einschlagen kann, um überall mit Leichtigkeit und Sicherheit hinzukommen, wo ihn ein von ferne erschautes Ziel anzieht; während der Casuist, des weiten und sicheren Blicks entbehrend, viele Umwege zu machen pflegt, ehe er zum Ziele gelangt; — und manchmal gelangt er gar nicht dahin, sondern bleibt im Gestrüpp

stecken, d. h. stets in Einzelnheiten befangen, und nur das Nächstliegende sehend, verliert er Lust und Kraft zu höheren Zielen.
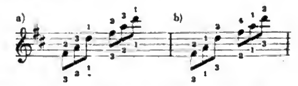
Wir sehen uns veranlasst, auf Grund mehrjähriger Erfahrung und Beobachtung, die eben aufgestellte allgemeine Behauptung auf den speciellen Fall des Fingersatzes für die sogenannten grossen Arpeggien in den Clavierschulen anzuwenden. Das Studium derselben ist bekanntlich für den Clavierspieler ebenso wichtig, als die Behandlung der Arpeggien von Drei- und Vierklängen in den verschiedenen Clavierschulen nicht übereinstimmt. Und zwar sind die Puncte, welche diese Divergenz verursachen: die Anwendung des Daumens und des vierten oder dritten Fingers.

Während man nämlich in den Dreiklängen mit lauter Untertasten, in denen man jede Lage mit ihrem eigenen Fingersatz spielen kann, und in denen mit einer Untertaste (Es, As, H, Des etc.), in denen man alle drei Lagen mit dem Fingersatze der zweiten Lage spielen muss, in beiden Händen den Daumen auf derselben Taste hat (sowohl in der Grundlage als in den Umkehrungen), werden in den Dreiklängen mit zwei Untertasten (D, A, E etc.) die Fingersätze in derjenigen Lage, welche mit der Obertaste beginnt und daher nicht mit ihrem eigenen Fingersatz gespielt werden kann, gemischt, derart, dass z. B. in der zweiten Lage des Ddur-Dreiklangs die linke Hand den Fingersatz der ersten Lage anwendet, während die rechte Hand den der dritten hat, z. B.:



Die einheitliche Bewegung des gleichzeitigen Uebersetzens in beiden Händen, die uns in den Accorden der ersten (mit lauter Untertasten) und der dritten Art (mit einer Untertaste) fast ohne Zuthun unseres Nachdenkens sich als etwas Naturgemässes aufdrängt und deren Vortheil für gleichmässige Accentuation in beiden Händen einleuchtet, wird hierdurch gestört. Wenngleich dieser Fingersatz in speciellen Fällen als Ausnahme gewiss häufig gerechtfertigt sein kann, so halten wir es doch für eine unnöthige und in ihren Folgen für die Schüler nachtheilige Verwirrung, resp. Zerstörung eines einheitlichen Gesichtspunctes, wenn man diesen gemischten Fingersatz zur Regel macht. Denn dadurch wird natürlich dem Schüler die selbständige Orientirung in dem Fingersatz der Arpeggien sehr erschwert, und durch das Auseinanderfallen der Fingersätze in eine grössere Anzahl von einzelnen, nicht unter gemeinsamen Gesichtspunct zu fassenden Verfahrungsweisen nur sein Gedächtniss um so mehr belastet. Wenn sich nun dadurch mit der Zeit auch ein gleich hoher Grad von Fertigkeit erreichen lässt, wie nach unserem mehr systematischen Verfahren, so ist doch das Gedächtniss und die Uebung allein nie so zuverlässig, als das Verständniss eines für alle Fälle anwendbaren Gesichtspunctes, mit Hilfe dessen man sich jederzeit aufs neue orientiren kann.

Wir würden es daher für praktischer halten, wenn man in den Clavierschulen den Fingersatz sämmtlicher Arpeggien nach folgenden Regeln ordnen wollte: 1) Man nimmt in beiden Händen den Daumen stets auf dieselbe Taste. 2) Wenn in einem Accord aus gemischten Tasten eine Lage nicht mit ihrem eigenen Fingersatz gespielt, d. h. mit dem Daumen begonnen werden kann, so spielt man sie mit dem Fingersatz einer anderen Lage. Also z. B. würde die zweite Lage von D dur darnach nicht wie oben gespielt werden dürfen, sondern:
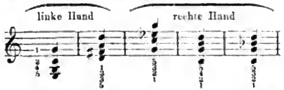


entweder mit dem Fingersatz der ersten Lage a) oder mit dem der dritten, wie bei b).

Die Anwendung auf alle ähnlichen Fälle ergibt sich von selbst. Es ergibt sich aber auch daraus ausser der grösseren Klarheit des Gesichtspunctes eine praktische Vereinfachung des Studiums, indem die Anwendung eines und desselben Fingersatzes für mehrere Lagen keine neue Uebung nothwendig macht; denn das ist offenbar keine Schwierigkeit, in einer Tonreihe mit feststehendem Fingersatz auf dem zweiten oder dritten Ton, statt auf dem ersten, zu beginnen, und weiter ist es nichts, worauf unser ganzer Vorschlag hinausläuft. Wohl aber ist es eine Schwierigkeit, und obendrein eine ganz zwecklose, bei Arpeggien in Octaven (selbstverständlich kann hier nur von solchen die Rede sein) die Fingersätze in beiden Händen zu mischen und dem Schüler so die Uebersicht über dieselben zu erschweren. Auch geben uns die Dreiklänge aus lauter Untertasten und diejenigen mit nur einer Untertaste das richtige Princip an die Hand, dessen Durchführung auch bei der zweiten Classe von Dreiklängen, derjenigen mit zwei Untertasten und nur einer Obertaste, wir das Wort reden wollten.

Dass dieses einheitliche System auch auf die Septimenaccorde anzuwenden ist, wird jeder Versuch sofort beweisen.

Schwieriger ist es, einen einheitlichen Gesichtspunct für den Gebrauch des dritten und vierten Fingers festzuhalten. Die Regel, grosse Terzen mit dem fünften und dritten Finger, kleine hingegen mit dem fünften und vierten zu nehmen, kann man nicht gelten lassen, da für den Fingersatz nicht das Intervall maassgebend ist, sondern die Construction der Claviatur. Es entspricht am meisten der Natur der Sache, sich nach der Anzahl der Untertasten zu richten, welche zwischen

den beiden, das Intervall der Terz bildenden Tasten liegen, sodass man jede Terz, zwischen welcher nur eine Untertaste liegt, mit dem fünften und vierten, und jede, zwischen welcher zwei Untertasten liegen, mit dem fünften und dritten Finger greift, z. B.:



Diese Regel sowohl als das Schwankende ihrer Anwendung kann sich natürlich nur auf die erste Lage der Dreiklänge in der linken Hand und auf die dritte Lage der Dreiklänge in der rechten Hand beziehen.

Ueber den Fingersatz der zweiten Lage, der in beiden Händen den dritten Finger frei lässt, sowie über den Fingersatz der dritten Lage des Dreiklangs in der linken Hand und der ersten in der rechten kann keine Meinungsverschiedenheit bestehen und besteht unseres Wissens auch keine. Wir gestehen übrigens, dass wir das Zweckmässige unserer eben aufgestellten Regel über die Anwendung des vierten und dritten Fingers nur für relativ halten, nämlich giltig für denjenigen, dem es wegen des Baues der Hand nöthig sein sollte, in dem Gebrauch des dritten und vierten Fingers abzuwechseln. Wer ohne Schwierigkeit und ohne der Hand durch Verrenkung und Dehnung der Finger Gewalt anzuthun in allen hierher gehörigen Fällen entweder nur den vierten oder nur den dritten Finger anwenden kann, thut natürlich am besten, diese Einheit festzuhalten, wobei es am bequemsten ist, den Gebrauch des vierten Fingers einführen zu können, weil durch die Anwendung desselben auch in der zweiten Lage alsdann das Fingersatzgefühl um so viel mehr vereinfacht, also auch sicherer ist. Wir überlassen nun diese Bemerkungen dem Systematiker von Fach. Die Puncte, die wir berührt haben, sind jedenfalls solche, in denen es in den gangbaren Clavierschulen an klarer Anordnung fehlt. Wie wichtig und nützlich aber gerade in dem technischen Theil des Studiums des Clavierspiels leitende und verständliche Gesichtspuncte sind, wird jeder wissen, den die eigene Nothwendigkeit lehrt, sie sich zusammenzudenken.

Auch an der gangbaren Weise, die Tonleitern und ihre Zusammenstellung in Sexten und Decimen spielen zu lassen, liesse sich von dem Standpuncte systematischer Consequenz noch Manches corrigiren; doch wollen wir für diesmal uns auf die voranstehenden Bemerkungen über die Arpeggien beschränken.

Gegen W. Lübke's „Hans Makart und Rich. Wagner"

in der Zeitschrift „Im neuen Reich" No. 27.

Es ist ein nicht hoch genug zu schätzender Fortschritt der neueren Zeit, dass man angefangen hat, die Einzelkünste als Ausstrahlungen der einen Kunst zu betrachten, dass man sie nicht mehr als zusammenhangslose Erscheinungen auffasst, sondern eingedenk ist, wie sie in der ihnen gemeinsamen Aufgabe, das Schöne durch die verschiedenen ihnen zu Gebote stehenden Mittel zur Offenbarung zu bringen, ihre Einigung finden. Die Berührungspuncte der drei bildenden Künste lagen zu nahe, als dass sich die Betrachtung derselben aus einem Gesichtspunct nicht schon eher als nothwendig und nützlich herausgestellt hätte. Dagegen beginnt man die Heranziehung der Musik und der Dichtkunst, die Zusammenfassung sämmtlicher Künste (in einer „Weltgeschichte der Kunst") erst jetzt zu versuchen.

Wie fruchtbringend eine solche Thätigkeit für die einzelnen Künste selbst sein muss, liegt auf der Hand. Es ist aber auch ebenso klar, dass, wenn nicht Uebergriffe der einzelnen Künste zum Vorschein kommen sollen, hierbei nicht der Standpunct der Einzelkunst, sondern der der Gesammtkunst eingenommen werden muss. Nur mit Hilfe der allen Einzelkünsten gemeinsamen Gesetze wird man zu richtigen Resultaten gelangen, während die Betrachtung einer Kunst lediglich vom Standpunct der anderen zu Verwirrungen im Gebiete der verglichenen Kunst führen, die um so gefährlicher sind, als solche Vergleichungen, geistreich und frappant klingend, leicht für sich einnehmen und in ihren Consequenzen viel Unheil anrichten. Ein Beispiel wird dies darthun. Schon Mattheson hat die Beziehungen, welche Architektur und Musik verknüpfen, geahnt, und die Aussprüche, welche Schlegel und Goethe nach dieser Richtung gethan haben, sind bekannt. In der That haben die scheinbar einander so fernstehenden Künste so mannichfache Berührungspuncte, dass sie nach einer Richtung hin sogar den drei bildenden Künsten gemeinsam gegenüberstehen. Beide finden in der Natur kein Object, in dessen Nachahmung sie ihre Aufgabe erfüllen könnten. Diese negative Eigenschaft hat eine positive Kehrseite in den festen Regeln der Symmetrie, Gliederung, Proportionalität, Rhythmik u. s. f., welche wir gemeinsam bei der Architektur und Musik vorfinden. Neben diesem einen Berührungspuncte gibt es aber eine Menge Puncte, in denen die beiden Künste vollständig divergiren, in denen sie daher ganz verschiedenen Gesetzen zu folgen haben. Neben dem erwähnten formalen Element hat die Musik noch ein ideales, inhaltliches; man darf daher nicht aus dem einseitigen, formalen Standpunct (also dem architektonischen) umfassende Regeln für die Tonkunst aufstellen wollen.

Eine Gegenüberstellung zweier Einzelkünste, auf deren Schwierigkeit wir soeben hingewiesen haben, ist nun in dem obengenannten Aufsatze versucht worden. Der Verfasser hat einen Maler (Hans Makart) und einen Musiker (Richard Wagner) mit einander verglichen. Da wir den fraglichen Aufsatz hier vorzugsweise vom musikalischen Standpunct aus betrachten, so interessirt es uns erst in zweiter Linie, ob die Beurtheilung Makart's zutreffend ist. Für uns kommt

hauptsächlich in Frage, ob — angenommen, dass Wagner und Makart richtig charakterisirt — die Parallele richtig gezogen ist, und dann weiter, ob Richard Wagner richtig charakterisirt worden.

Lübke's Vorwürfe gegen Makart lassen sich kurz dahin zusammenfassen: grösstmögliche Virtuosität der Farbe, die jeder Naturwahrheit Hohn spricht, dabei Verstösse gegen Richtigkeit der Zeichnung, Wahrheit und Möglichkeit der einzelnen Glieder und der ganzen Gestalten. Weiter findet Lübke bei Makart eine Monotonie der Stimmung sowohl in Bezug auf Farbebehandlung als auch auf die Composition und die einzelnen Figuren, demzufolge nirgends individuell ausgeprägte Gestalten zu finden seien.

Der „absoluten Farbe" Makart's wird als parallel gegenübergestellt das „souveräne Orchester" Wagner's. Diese Gegenüberstellung von Farbe und Orchester ist eine falsche, insofern Lübke unter dem letzteren nicht allein den Orchesterklang begreift, sondern auch das Orchester in seinem Verhältniss zur Singstimme, sowie die über der Harmonie schwebende „unendliche Melodie" Wagner's. Die Aehnlichkeit der Ausdrucksmittel von Malerei und Musik ist oft genug hervorgehoben. Sie zeigt sich deutlich schon darin, dass beide Künste ihre technischen Ausdrücke wie Klangfarbe, Orchestercolorit, Ton, Abtönung von einander entlehnt haben. Diese Aehnlichkeit beschränkt sich aber auf das Uebereinstimmende von Ton und Farbe, und es kann, wenn man beide Künste in Betreff ihrer Ausdrucksmittel vergleichen will, die Farbe nur mit dem Tone verglichen werden. Insoweit ist also Lübke's Gegenüberstellung zwischen Farbe und Orchesterklang richtig, und insofern nun die Kunst der Instrumentirung, die Mischung der verschiedenen, durch die einzelnen Instrumente dargebotenen Klangfarben durch Wagner eine unendliche Steigerung erfahren hat, kann diese eine Seite seines ausgedehnten Könnens wohl mit der Farbentechnik Makart's in Beziehung gesetzt werden. Einen Vorwurf daraus darf man ihm mit Lübke aber erst dann machen, wenn die übrigen Anforderungen, die man an ein musikalisches Kunstwerk zu stellen berechtigt ist, von ihm ebenso unberücksichtigt bleiben, wie Makart zu Gunsten der Farbenpracht „jeder Naturwahrheit Hohn spricht und gegen Richtigkeit der Zeichnung und Wahrheit und Möglichkeit der Glieder und Gestalten verstösst". Denn an sich wird man, wenn die anderen Schönheitsgesetze gewahrt bleiben, eine bis auf das Aeusserste entwickelte Farbentechnik ebensowenig schelten dürfen, als den Musiker, welcher mit Orchesterinstrumenten noch nie dagewesene Klangwirkungen hervorbringt. Nun findet auch Lübke bei Wagner dieselbe Unbestimmtheit der Zeichnung, dieselbe Unfähigkeit im Gestalten wirklicher Charaktere, wie bei Makart, und hält sich dadurch berechtigt, beide Künstler als gleich verdammungswürdig zusammenzustellen.

Es ist bekannt, wie der beregte Vorwurf im vielstimmigen Chor von Seiten derer ertönt, die Wagner überhaupt nur mit einem Fluche oder mit einem bemitleidenden Lächeln nennen und sich eine Stellung in der Musikgeschichte errungen zu haben meinen, wenn sie dasselbe in ihren Compositionen sagen, was von den Classikern viel besser, ja in solcher Vollendung gesagt worden ist, dass es in dieser Weise nicht wieder gesagt werden kann. Mag man zugestehen, dass die Charaktere der Elisabeth, der Elsa und der Senta musikalisch sich nicht sehr unterscheiden [?], so mag man von den drei Opern sogar ganz absehen, die doch verschiedene meisterhaft charakterisirte Individualitäten enthalten: es genügt die Hinweisung auf die „Meistersinger", in denen Wagner Leute wie Hans Sachs, Beckmesser und David (und zwar abgesehen von der äusseren Kennzeichnung durch die Leitmotive) mit einer Meisterschaft individualisirt hat, deren Anerkennung selbst seine Feinde nicht haben verweigern können. Wenn wir schliesslich noch den Leser bitten, betreffs des Vorwurfes der Monotonie der Stimmung das Duett Lohengrin's und Elsa's mit den Volksaufzügen oder der vielgenannten Prügelei in den „Meistersingern" zu vergleichen, so werden wir mit Grund die Behauptung Lübke's, alle Schöpfungen Wagner's durchziehe die gleiche musikalische Stimmung, und er sei unfähig, Charaktere zu gestalten, als eine ungerechtfertigte bezeichnen dürfen.

Während oben wenigstens Gleichartiges (Ton und Farbe) gegenübergestellt wurde und nur die Gegenüberstellung falsch erscheinen musste, so müssen wir schon die Gegenüberstellung für unzulässig erachten, wenn Lübke sagt:

„In der unendlichen Melodie, welche bei Wagner sich als unbestimmtes Wogen von Tönen zu erkennen gibt, finden wir die vagen, von aller Naturwahrheit entbundenen Farbenaccorde Makart's wieder."

Während also vorher Farbenwirkung und Klangwirkung (sowohl accordliche als instrumentale) verglichen wurden, stellt jetzt Lübke Makart's Virtuosität in der Farbe der Melodie Wagner's entgegen. Dass bei einer Charakterisirung Wagner's auch dessen Melodie etwas abbekommen muss, ist erklärlich. Es wäre aber wohl räthlicher gewesen, dies auf andere Weise zu thun, als durch die Zusammenstellung der Melodie mit der Farbe.

Wir haben schon oben darauf hingewiesen, wie verwirrend und haltlos Gegenüberstellungen von fremdartigen Momenten aus verschiedenen Künsten sind. Will man für die Melodie, welche, mag sie nun eine Verdi'sche absolute, oder eine Wagner'sche „unendliche" sein, sich immer als die Oberfläche der Harmonie charakterisiren wird, das Entsprechende in der Malerei aufsuchen, so wird man dies nur im Umriss der Zeichnung finden können, der uns (wie die Melodie von der erst durch Hinzutritt der Harmonie Gestalt erhaltenden Composition) den ersten und allgemeinsten Begriff von dem erst nach Hinzutritt der Farbe Vollendung erhaltenden Gemälde gibt. Es wäre somit wohl eine Vergleichung der Melodie Wagner's mit dem Umriss der Makart'schen Bilder zulässig; dagegen muss es

unverständlich erscheinen, wenn Jemand Melodie mit Farbenaccorden vergleicht.

Wenn wir uns demnach mit der von Lübke gezogenen Parallele nicht einverstanden erklären können, so müssen wir uns auch dagegen aussprechen, dass Lübke einige Seiten der Wagner'schen Thätigkeit herausgreift und ihn mit Beziehung auf diese einem Vertreter einer anderen Kunst zur Seite stellt, dessen Tüchtigkeit (wie er sagt) lediglich darin besteht, dass er den Pinsel mit der glänzendsten Virtuosität zu handhaben weiss. Will man Vergleiche ziehen und dadurch fruchtbringend für die universelle Kunstgeschichte wirken, dann muss man die künstlerische Persönlichkeit nach ihrem ganzen Wirken und Können ins Auge fassen und auf dem verwandten Kunstgebiete die entsprechende Persönlichkeit aufzufinden suchen. Es ist hier nicht unsere Aufgabe, die Stellung Wagner's in der Kunstgeschichte zu präcisiren; selbst die Gegner Wagner's werden ohne Weiteres zugeben, dass sein Wirken ein viel ausgedehnteres ist, dass die von Lübke hervorgehobenen Momente zu einer Parallele nicht genügen und, selbst wenn sie richtig wären, nur zu einer einseitigen Vergleichung hätten führen können. Lübke verdiente um so mehr eine Erwiderung, als er auf einem grossen Gebiete der Kunstgeschichte als Autorität gilt und diese Autorität, sowie die Freude über die Bereicherung der Kunstgeschichte durch das geistreiche Schlagwort: „Richard Wagner der musikalische Makart" die Verbreitung der Lübke'schen Ansicht nur zu sehr unterstützen. Dass dadurch aber anstatt einer durch die gemeinsame Betrachtung der Künste ermöglichten tieferen Erfassung des Wesens und der Entwickelung der Künste eine Verdunkelung der Kunstgeschichte entsteht, liegt auf der Hand. **Carl Slevogt.**

Kritik.

Friedr. Wilh. Jähns. Carl Maria von Weber in seinen Werken. Berlin, Schlesinger.

Die würdige Krone des schönen Monumentes, von der ehrfurchtsvollen Hand seines Sohnes dem unsterblichen Schöpfer des „Freischütz" in Form von dessen Biographie errichtet, bildet dieses Prachtwerk Jähns' — ein kostbares Opfer auf den Altar begeistertster Verehrung für den deutschen Meister. Es bietet uns die vollkommene Uebersicht der gesammten Resultate des reichen geistigen Schaffens desselben, es zeigt uns, wie schon der Titel zutreffend besagt, C. M. v. Weber in seinen Werken — in gewissem Gegensatze zu dem von Max Maria von Weber verfassten Lebensbilde — obgleich ihr Inhalt in innigster Wechselbeziehung steht und das eine das andere stützt und commentirt. Max Maria's „Lebensbild", schon im Jahre 1864 erschienen und von Jähns mit einem vollständigen Katalog der musikalischen und literarischen Arbeiten Weber's bereichert, enthält in seinem Vorworte folgende, zugleich Tendenz und Stellung des Jähns'schen Buches andeutende Notiz: „Mein Buch in künstlerischer Beziehung ergänzend, aber als vollkommen selbständiges Werk erscheint demnächst ein musikwissenschaftlich organisirtes Verzeichniss sämmtlicher musikalischer Arbeiten C. M. v. Weber's aus der Feder des rühmlichst bekannten Tonkünstlers Musikdirector F. W. Jähns zu Berlin, der wahrscheinlich der gründlichste lebende Kenner der Musikwerke Weber's ist." Seit diesem „demnächst" sind allerdings schon über sieben ereignissreiche Jahre verflossen; was Jähns bis dahin und seitdem erfahren, geforscht und gesammelt, hat er in diesem seinem Buche niedergelegt — und es ist wirklich unglaublich, welch eine Masse mühevollster Arbeit und zahlreichsten Materials darin nicht blos zusammengetragen, sondern auch ausserordentlich leicht und übersichtlich geordnet und zusammengestellt erscheint. „Eine Frucht deutschen Fleisses und deutscher Pietät" nennt es W. Tappert, als er, noch vor Edirung des Werkes, in einem Berliner Musikbrief (in No. 21 dieser Blätter v. J. 1870) darauf aufmerksam machte. Indem wir uns erlauben, auf den warm eingehenden Aufsatz des ausgezeichneten Berliner Musikkritikers hinzuweisen, wären wir einer weiteren Besprechung fast überhoben, böten nicht die vielen anregenden Seiten von Jähns' Buche nebst Aufzählung des ungemein reichen Inhaltes auch Stoff genug zu interessanten Betrachtungen.

Jähns führt die Werke Weber's in chronologischer Ordnung an, denn „es kam darauf an, W. in seinen Werken darzustellen; dazu war die Erkennbarmachung seines künstlerischen Entwickelungsganges erstes Erforderniss." — Dennoch finden wir auch eine Uebersicht der vollständigen Compositionen nach ihren Gattungen, u. z. I. Messen, Offertorien: je 2. II. Cantaten, Hymnen: 9 Nummern. III. Fest- und Trauermusik: 5 Nummern, eigentlich 16, hiervon sind jedoch 11 Nummern theils schon bei den Cantaten enthalten, theils kommen selbe unter Theatermusik etc. vor. IV. Opern und grössere dramatische Werke: ausser den vier Meisterschöpfungen, den unerschütterlichen Säulen seines Weltruhms, drei kleinere Opern und der Clavierauszug der Oper „Samori" seines Lehrers Vogler. V. Theatermusik: 29 Nummern (wobei auch einige Um- und Bearbeitungen, sowie Instrumentirungen fremder Werke miteingerechnet sind). VI. Mehrstimmiges für Gesang: 34 Nummern. VII. Einzelne Arien mit Orchester: 7 Nummern. VIII. Gesänge und Lieder für eine Stimme mit Pianoforte: 95 Nummern. IX. Fugen, Kanons: 14 Nummern. X. Symphonien, einzelne Ouverturen: 5 Nummern. XI. Concerte, Concertinos, Concertstücke (Variationen etc.) mit Orchester: 14 Nummern. XII. Sonaten für Pianoforte mit und ohne Begleitung: 10 Nummern. XIII. Quintett, Quartett, Trio, Duo: je eines. XIV. Variationen für Pianoforte mit und ohne Begleitung: 10 Nummern. XV. Einzelstücke für Pianoforte und andere Instrumente mit und ohne

Begleitung: 32 Nummern. XVI. Märsche, Tänze: 29 Nummern — wahrlich, so fürstlich reich hat während eines kurzen Lebens nur Mozart aus seinem unerschöpflichen Füllhorn herrliche Gaben gespendet — und muss man nicht über die proteusartige Vielseitigkeit erstaunen, die in allen Formen und Genres so Vollkommenes beut? Aber auch Jähns seien wir dankbar, der viele dieser vergessenen Schätze ans Tageslicht beförderte, manches Verunstaltete in seiner reinen Gestalt wieder vorführte und viele Fälschungen, wenig geeignet, den Ruhm Weber's zu mehren, schonungslos aufdeckte.

Dem Gattungs-Verzeichnisse folgt nun das ausführliche chronologisch-thematische, mit seiner Alles umfassenden, selbst auf die minutiösesten Details sich erstreckenden Darstellung. Die Anordnung, in welcher die einzelnen Werke Weber's besprochen werden, ist folgende: I. Thematische Aufführung und Datirung jedes vollständigen Werkes. II. Beschreibung des Autographs. Nur wenige Manuscripte W.'s sind in Verlust gerathen, die übrigen haben fast sämmtlich dem Verfasser vorgelegen und sind an den betreffenden Stellen von Jähns genau beschrieben. III. Angabe der Ausgaben und Arrangements des Werkes. Eine wahre Herkulesarbeit, deren ungemeine Schwierigkeiten nur Kenner diesartiger Forschungen zu ermessen vermögen. IV. Anmerkungen. Unter dieser allzu bescheidenen Devise befinden sich eine Masse der interessantesten Einzelnheiten, u. z. Jähns' eigene Charakterisirung oder Beurtheilung des Werkes, deren Werth erst recht erscheint, wenn man bedenkt, dass selbe aus fast halbhundertjähriger gründlicher Anschauung und Kenntniss erfloss. Sodann Geschichte des Textes (wo ein solcher besteht), Geschichte der Composition, Geschichte der Verbreitung des Werks (Aufführungen); Leser dieser Blätter hatten in den Nummern 32 und 33 derselben Gelegenheit, als Probe die Geschichte der „Freischütz"-Aufführungen vorgelegt zu erhalten. Dass die der übrigen nicht minder anziehend sind, brauchen wir wohl nicht zu versichern. — Ferner Weber's eigene Aussprüche über sein Werk, Urtheile Anderer und zwar vorzugsweise von Zeitgenossen, Angabe der Compositionsdaten, Beziehungen der Werke unter einander (eventuelle Verwerthung älteren Materials, bei Weber nicht selten), Ouverture-Leitmotive (bei den Opern), vermeintliche Entlehnungen, Bearbeitungen, Arrangements, Entstellungen, Instrumentirung, Metronomisirung, Abweichungen in der Numerirung, Literatur, Curiosa etc. etc. — Ausserdem erscheint die Taktzahl jedes Werkes, bei den Opern die der Ouverture, der einzelnen Nummern und auch zusammen angegeben; so hat „Peter Schmoll" 2498, „Silvana" 3826, „Abu Hassan" 1284, „Der Freischütz" 3071, „Preciosa" 828, „Euryanthe" 4462 und „Oberon" 4180 Takte, wobei Reprisen und Wiederholungen der Gesangsstrophen nicht mit eingerechnet sind. Die Instrumentirung, die auftretenden resp. singenden Personen jeder einzelnen Opernnummer, alle möglichen Arrangements, Divertissements für alle denkbaren Instrumente sind in grösster Anzahl aufgeführt — so, dass auch für den mindesten Wunsch kein Raum gelassen ist. Als Anhang befinden sich: I. Unvollständige Compositionen: a) Unvollständig gewordene: „Das Waldmädchen", Oper in 2 Acten, von der viele Nummern in die „Silvana" aufgenommen wurden; „Rübezahl", Oper in 2 Aufzügen, von der ausser der bekannten Ouverture nur einige Nummern componirt wurden. b) Unvollendet gebliebene Compositionen: „Die drei Pintos", scherzhafte Oper in 3 Aufzügen, nach dem Texte von Theodor Hell, deren Composition Weber noch vor Vollendung des „Freischütz" begann. Ihre Nichtvollendung ist im Interesse der Kunst tief zu beklagen; „denn die hinterbliebenen Entwürfe dazu lassen auf ein seines Schöpfers vollkommen würdiges Werk von ungewöhnlicher Bedeutung in einer Sphäre schliessen, die der zu früh geschiedene Meister in so ausschliesslicher Weise bis dahin zwar noch nicht betreten hatte, in der er aber der deutschen Kunst neuen, unvergänglichen Ruhm durch ein Werk gebracht haben würde, in welchem sich trotz der leisgezogenen Umrisse der unvollendeten Gestaltungen dennoch deutlich geistvollster Humor und anmuthvollste Grazie den Rang streitig machen." —

II. Verloren gegangene Compositionen: insgesammt 77 Nummern, deren detaillirtere Anführung hier zu weit führte. III. Zweifelhafte Compositionen: 21 Nummern, von deren Echtheit sich der Verfasser keine Gewissheit zu verschaffen vermochte. IV. Untergeschobene Compositionen: 16 Nummern, darunter der berüchtigte Reissiger'sche Walzer, der lange Zeit als „Weber's letzter Gedanke" und unter anderen romantischen Titeln in der Welt herumirrlichtete. V. Beabsichtigte Opern etc. etc. Wir müssten noch Bogen füllen, wollten wir auch nur das Allerinteressanteste herausheben, jedoch wäre auch dies nur unvollständig, und zur Anregung, der Zweck dieser Zeilen, wird wohl das Bisherige genügen; möge Jedermann an der Quelle selbst sich pragmatischen Genuss verschaffen.

Es erübrigen noch einige Bemerkungen über die Einleitung.

Es scheint Jähns sehr an der Zeit — „in einer Epoche, die mit eben so grossem wissenschaftlichen Ernst als entschlossenem Zurückgreifen auf die Stoffe unserer altnationalen Dichtung nach einer Neubegründung des musikalischen Dramas ringt, in einer solchen Epoche lebhafter, ja oft heftiger Kämpfe und mannichfacher Irrgänge" — „einmal wieder ernsthaft und gründlich das Studium desjenigen Meisters anzuregen und zu fördern, der — wie kein anderer vor und nach ihm — dramatisch und deutsch war im besten und im höchsten Sinne des Worts". In nationaler Beziehung steht Weber durchaus anders als seine Vorgänger. Gluck's imposante Sprache hat etwas von dem Lateinischen, Händel steht fast mit beiden Füssen auf britischem Boden, Haydn und Mozart sind die Vertreter der italienischen Renaissance auf dem Gebiete der Musik. Die nationalen Regungen und Stimmungen, welche bei beiden Meistern zuweilen so anmuthenden und innigen Ausdruck finden, geben ihrer Musik

keineswegs das Gepräge und den entscheidenden Stempel. Dies gilt auch von Beethoven, dessen umfassende und gewaltige Natur eine symphonische Weltsprache schuf. Aber Weber steht anders: „Wie die Lyrik Goethe's, wie die dramatische Sprache Schiller's, so ist Weber's Musik specifisch deutsch, und es unterliegt keinem Zweifel, dass sich die Nation durch seine Musik und in derselben ihrer Eigenartigkeit in musikalischer Beziehung erst wohl bewusst worden ist."

Jähns weist darauf hin, dass durch Alles, was Weber geschrieben, auch durch seine Lyrik und Instrumentalmusik ein dramatischer Zug von seltener Grösse und Kraft strömt, der ihn früh zur Oper leiten und gerade in dieser Gattung sein Höchstes leisten lassen musste; dass Niemand die Schwächen, die den conventionellen Formen der italienischen und französischen Oper anhaften, lebhafter empfunden und energischer ausgesprochen, als er, und Niemand zu einer reformatorischen Rolle auf dem Gebiete der dramatischen Musik mehr berufen war, als eben Weber. Im Jahre 1809 schon hat er mit seinem Verlangen einer künstlerischen Einheit der Oper, „von der Oper, die der Deutsche will: ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Theile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste in einander schmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden" — den besten Kern der zahllose Male discutirten Lehre vom „Kunstwerk der Zukunft" gegeben. Der Standpunct, den Jähns zur letzteren einnimmt, ist nichts weniger als gegnerisch — wie dies bei so überwiegender Vorliebe für den Schöpfer der romantischen Oper fast scheinen sollte; er folgt ihr zwar nicht bis zu ihren äussersten Consequenzen, ist aber dennoch weit entfernt, die grossen Verdienste Richard Wagner's zu verkennen oder zu schmälern. Wohl kann Jähns nicht umhin, die Klage verlauten zu lassen: „Wahrlich, wenn Weber ein längeres Dasein vergönnt gewesen wäre, wenn solch ein Geist, der mit der klarsten Erkenntniss der Principien seiner Kunst auch die edelste Begabung und höchste Stärke des Willens verband, wenn ein solcher Mann, frei schaffend, sich glücklich hätte zu Ende leben können — wie viele Kämpfe wären uns erspart geblieben, wieviel helleren Auges würden wir hineinschauen in die Arena der Wettstreiter von heut, in der jetzt der aufgewirbelte Staub Ziel und Renner, beide, verschleiert;" — aber in schöner und rührender Weise gedenkt er der esoterischen wie externen Relationen zwischen Weber und Wagner. — Weber's Wirkung auf die Gegenwart scheint Jähns zur Zeit kaum in dem Maasse hoch angeschlagen zu werden, als billig wäre; jedoch ist er überzeugt, „dass Weber's grunddeutsches Wesen erneute Triumphe feiern wird, jemehr das deutsche Volk, sein staatliches Haus vollendend, sich des eigenen Herdes und der eigenen Art zu freuen beginnt." — Die Wahrnehmung, dass das Interesse für den Lyriker Weber in unserer Zeit unleugbar abgenommen, und dass — mit wenigen Ausnahmen — seine Lieder, „die doch so schön, so fein gestaltet, so melodievoll, tief und charakteristisch sind", nun so selten erklingen, berührt sehr wehmüthig. Aber Jähns sagt: „Schwerlich für immer! Denn jede neue Epoche sucht nach ihren Verwandten in der Vergangenheit und zieht die halb und ganz Vergessenen wieder ans Licht, um triumphirend den eignen alten Adel an ihnen darzuthun. Diese Stunde wird auch für Weber's Lyrik schlagen; denn so rein Menschliches, wie sie, erzeugt sich immer wieder."

Das muss sich nun zeigen. Der Waffenlärm ist verhallt, der Siegesrausch vorüber; wofür die edelsten und grössten Geister Deutschlands — und hier in erster Reihe Weber — seit mehr als einem halben Jahrhunderte gekämpft, es ist errungen; unsere Zeit muss es bethätigen, wieweit in ihr die obigen voraussagenden Worte ihre Verwirklichung finden werden und ob bei den Deutschen mit Rückgewinnung und Zuwachs an materiellen Gütern und Erlangung einer unbestrittenen politischen Prävalenz sich auch auf allen künstlerischen Gebieten adäquate Resultate ergeben werden.

Wir wären nun zu Ende. Möge diesem schönen, „allen Deutschen" gewidmeten Werke Jähns' jene Verbreitung zu Theil werden, die es verdient, um die allgemeine Anerkennung braucht ihm nicht zu bangen. Was Chrysander für Händel, Jahn, Köchel für Mozart — das ist Jähns mit diesem Buche für Weber geworden, er hat damit seinen Namen dauernd an den Weber's geknüpft; wer diesen verehrt, muss auch jenen achten. Und wer ein Mal nur den Zauber Weber'scher Melodie gekostet, liebt und verehrt ihn nicht?

Joseph Engel.

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Berlin.

Ich wollte, ich wäre der Mann im Monde und hätte die Verpflichtung, den Plejaden eine Vorlesung über Sphären-Musik zu halten oder eine Epistel an meinen nachtwandelnden Freund Orion zu schreiben. Man könnte sich da ganz ungenirt ausdrücken, dunkle Puncte beleuchten, bedenkliche Stellen der himmlischen Tonordnung untersuchen, ohne zu verstimmen. Musikbriefe aus Berlin legen dem Verfasser allerlei hemmende Verpflichtungen auf; er hat nicht nur berechtigte Eigenthümlichkeiten zu schonen, er soll sich auch (ganz besonders!) hüten, den unberechtigten störend in den Weg zu treten. Zu den letzteren zähle ich die alljährlich in betrübender Progression zunehmende Sucht, Reclame zu machen. Mag der Geschäftsmann nicht ohne Grund behaupten, das Schwindel-Inserat sei unentbehrlich, mag mein Nachbar, der Milchmann im Keller, mit grossen Buchstaben auf sein Schild malen lassen: Erstes Berliner Haupt-Central-Milch-Bureau, für den Künstler schickt es sich nicht, in die Lärmtrompete zu stossen, er vor allen soll die niedrigen Hilfsmittel verschmähen. Als nach den Erfolgen von 1866 der Begriff norddeutscher Bund uns geläufig wurde, da war im Nu Alles norddeutsch: Fabriken, Bierhallen, Weinstuben, Geschäftskeller; kaum ist der Krieg gegen Frankreich vorbei, kaum hat Deutschland als politische und militairische Spitze seinen Kaiser,

da entstehen über Nacht: Kaisersäle, Kaisertunnel, Kaiserkeller, Kaiser-Biscuits, Kaiserbiere und es erblickt auch ein Kaiser-Cornett-Quartett das Licht der staunenden Welt. Ist das Cornett ein höfisches Instrument? Bläst unser Kaiser Cornett? Hat er vielleicht das Quadrifolium zu Höchstseinem Hof-Quartett ernannt? Gott bewahre! Der Kammermusicus, welcher Cornetto primo bläst, taufte das Unternehmen nach seiner Meinung zeitgemäss, vielleicht auch weil er wähnte, Klappern gehöre jetzt mehr denn je in der Kaiserstadt zum Handwerk, und er hatte es eigentlich gar nicht nöthig, denn die Leistungen waren ganz vortrefflich, wenn auch das Publicum, vielleicht wegen der Monotonie, welche aus der Homogenität des Klanges entspringt, oder weil das etwas spröde, beschränkte Material die Mannichfaltigkeit des Programms beeinträchtigte, nur kurze Zeit daran Gefallen fand.

Wir lesen oft Referate, welche aus der eigenen Feder des zunächst Betheiligten hervorgegangen sind; z. B.: Aufsehen erregt in der musikalischen Welt eine Ouverture zur „Jungfrau von Orleans". Dieselbe wurde im letzten Hof-Concerte zu X aufgeführt und sehr beifällig aufgenommen. Der anwesende Componist erfreute sich der schmeichelhaftesten Auszeichnungen seitens des den höchsten Kreisen angehörenden distinguirten Publicums. Den Orden der langen silbernen Nadel mit dem grossen goldenen Knopfe hat der bescheidene Künstler — wie verlautet — abgelehnt. Nachdem diese „Notiz" den schwarzen Weg durch die bunten Blätter der Tagesliteratur gemacht, kommt eine Berichtigung nachspaziert, in welcher die Angabe, die silberne Verdienstnadel betreffend, als gänzlich unbegründet bezeichnet und hinzugefügt wird, der Componist sei jetzt mit einer grossen, dreiactigen Oper beschäftigt, deren Textbuch er selbst gedichtet habe. „Kenner, denen der Einblick in die Partitur vergönnt war, versichern" etc. (In Wirklichkeit ist aber nicht eine Zeile vorhanden!) Berichtet ein solcher Reclame-Held über ein von ihm gegebenes Concert, so nennt er sich erst ganz im Allgemeinen verdienstvoll, das Programm effectvoll, die neue Sonate stilvoll, das Andante daraus poesievoll, die Stimmung des Publicums weihevoll, das Finale prachtvoll, den Abend überhaupt genussvoll; die Wiedergabe am klangvollen Flügel war geistvoll, „ein Beifallsturm durchraste den glanzvollen Saal!"

Auf den prahlerischen Titelblättern nichtsnutziger Lieder steht mit fetter Schrift: gesungen von Frau Lucca, Hrn. Wachtel, gesungen im Wallnertheater etc. Seither wenig bekannte Leute mit einiger Claviertechnik, gar keinem Wissen, aber grosser Rosinen voll, brüsten sich, einen Ruf nach Otaheiti erhalten zu haben, um die Töchter der Königin Pomare auszubilden und die dortigen Musikverhältnisse zu regeneriren. Nach einigen Tagen heisst es dann tröstlich: der also Gerufene bleibe unserem Erdtheil erhalten, er habe abgelehnt! Wer 'mal einem berühmten Mann Abschreiberdienste geleistet, nennt sich gern dessen Amanuensis, Collaborator, Freund, und wiegt sich wohlgefällig im eingebildeten Besitz wichtiger Werkstatts-Geheimnisse. Hier will Einer partout Mendelssohn's Schüler gewesen sein, obgleich er bei Mendelssohn's Tode kaum den untersten Schulclassen entwachsen gewesen sein kann; dort bemüht sich ein Anderer, der Welt weiss zu machen, Liszt habe das (übrigens zweifelhafte) Verdienst, seine pianistische Ausbildung geleitet zu haben, — und Beide sahen einander niemals! Reclame überall! In allen Taschen tragen diese Ritter vom Schwindel Zettelchen mit Eingesandts, redactionellen Bemerkungen, gereimten und ungereimten Lobhudeleien, es kommt für jedes der Tag, an welchem sich ein freundlicher Vermittler findet. Kriecherei und Heuchelei führen ja so oft sicher zum Ziele!

Selten gewahre ich das Bestreben unter den jüngeren Musikern, von innen heraus, auf der sicheren Basis des eigenen Werthes, der freilich nur langsam durch unablässiges Ringen, eisernen Fleiss, kurz durch mühsames Arbeiten gewissermaassen zusammengescharrt werden muss, ihre Unternehmungen zu beginnen. Alles soll von aussen kommen, lediglich durch äussere Mittel erzielt werden. Wie nichtig müsste es Jedem erscheinen, in dem selbstfabricirten, zusammengelogenen Federschmuck herum zu stolziren, und doch bemerkt man stets, dass gerade das Gegentheil der Fall ist.

Reclame ringsum! Es vergeht kein Vierteljahr, ohne dass neue Musikinstitute für gemeinschaftlichen Unterricht „aufgethan" werden. Jeder „Director" sucht seine Concurrenten durch lockende Versprechungen zu überbieten. Ich habe einem jungen Manne, der auch an diesem Gründungsfieber leidet, allen Ernstes empfohlen, seine Akademie nicht blos die allerneuste, sondern auch frischweg die allerbeste zu nennen, die geehrten Eltern, Vormünder und Pfleger der respectiven Schüler an so und so vielen Viertelloosen der preussischen Lotterie participiren zu lassen, da die Verheissung freien Entrées für alle Concerte des Entrepreneurs als etwas ganz Alltägliches, Verbrauchtes gar nicht mehr zieht. Dem nächsten werde ich vorschlagen, alljährlich im Maien ausserdem mit der ganzen Schule nebst Anhang bis ins dritte Glied, die entferntesten verwandtschaftlichen Seitenlinien mit inbegriffen, einen grossen Kremserzug in die Baumblüthe zu machen, natürlich auf Kosten der Institutscasse. Alles soll grossartig, pompös beginnen, und der natürliche Weg ist doch der, dass stets nur ein kleiner Keim den Anfang bildet, für die Riesen des Urwaldes wie für das unscheinbarste Pflänzchen in der Haide. Der Geschäftsmann will reich, der Künstler berühmt werden, aber cito, citissime, denn unsere Zeit kennt nur noch die zuckende Hast, nicht mehr die zähe Ausdauer, Niemand will sich mit kleinen Erfolgen begnügen, er begehrt den grossen Coup; Wenige haben so viel Geduld, um nach der Saat auf die Ernte zu warten. Ernten ohne zu säen, so lautet der moderne Wahlspruch.

Wohin soll das endlich führen? Alle Tage lesen wir Annoncen: Unterricht nach Tausig'scher, Kullak'scher, Bülow'scher, oder nach der neusten und allerneusten Methode und die Leistungen der Schüler werden immer armseliger. Die Oberflächlichkeit, mit welcher gelehrt und gelernt wird, tritt in ihren kläglichen Folgen mehr und mehr zu Tage. Niemand ist es um die Sache zu thun, Allen aber um flüchtigen Schein. Die grosse Masse Unberufener hat namentlich in Berlin so zugenommen, dass es auch den Besten Mühe kostet, sich in würdiger Weise der Ueberschwemmung zu erwehren. Das Publicum, auf dessen Ausbeutung es abgesehen ist, besitzt weder Zeit, noch Lust, noch Geschick, Schule und Kern zu unterscheiden, ihm genügt ein gut gewähltes Aushängeschild, eine respectable Firma, Referenzen, Namen und Titel, oder es lässt sich einfach durch Arroganz beirren.

Der Clavierunterricht ist im Werthe so weit gesunken, dass man ihn jetzt schon rein für nichts haben kann, wie etwa eine Hausfrau „Lange gratis" erhält, wenn sie Seife kauft, um ihr Waschfest zu feiern. Folgendes Inserat — es stand vor einigen Tagen in einer hiesigen Zeitung — mag das Gesagte bestätigen: „Unentgeltlichen Clavierunterricht würde eine Dame an Den ertheilen, welcher ihr ein neues Piano abkauft. Ich garantire in einem halben Jahre vom Blatt zu spielen." So weit haben wirs gebracht in der werdenden Weltstadt. Von der krankhaften Sucht mancher Musiker, ihre Namen um jeden Preis in die Oeffentlichkeit zu bringen, wissen die Herausgeber eines Lexikons manch ergötzliches Geschichtchen zu erzählen, jedes derartige Werk giebt von der weiten Verbreitung der Seuche ausreichende Beweise. Obscuren Namen folgen halbe Seiten gleichgiltigster Notizen, während Leute von Bedeutung in wenigen Zeilen abgefertigt werden. Da sind bei Aufzählung der unsterblichen Werke die Manuscripte im Pult, die Skizzen in der Mappe, ja sogar die grossartigen Pläne, welche vorerst nur als „Hirnwellen" existiren, umständlich aufgeführt. Die unbedeutendsten Gelegenheits-Schreibereien in irgend einem Winkelblättchen werden als höchst beachtenswerthe, treffliche, wissenschaftliche Arbeiten hervorgehoben!

Ein Schriftsteller erzählte vor nicht gar langer Zeit, es sei ein Musiker zu ihm gekommen mit der Bitte, seiner im Lexikon zu gedenken. Das Material führte er bei sich. Doch ich will die Rolle des Patienten übernehmen, ich will mich einmal Scherzes halber reclame-krank stellen: „Geschätzter Herr, Sie geben ein Lexikon in Lieferungen heraus; es dürfte geraume Zeit vergehen, ehe Sie bis zum T gelangen, möchten Sie mich nicht schon im D unterbringen? Sie können ja später sagen, es sei ein Druckfehler gewesen!" Doch nun genug für heute über dieses unerquickliche Thema.

Der Sommer, — wenn man das Witterungs-Potpourri der

letzten vier Monate so nennen darf —, ist vorüber. Er pflegt die Musikantenwelt in alle Winde zu zerstreuen; wer es irgendwie ermöglichen kann, wird fahnenflüchtig, nun nach musikfreien und darum schöneren Gegenden zu pilgern. Sucht ein derartiger Flüchtling Capellen auf, so müssen es solche sein, die nachweislich keine Concerte geben, z. B. die Tells-Capelle. Wie thut die Ruhe den gemarterten Nerven so wohl! Doch, das ist leider für diesmal wieder vorbei! Jetzt rüstet sich Alles für den Winterfeldzug. Kriegslärm und Siegesjubel sind verstummt und verhallt; gegenwärtig berühren uns Wohnungsnoth und Kohlenmangel mehr als hohe Politik. Die Jugend, ein ganz zuverlässiger Stimmungs-Barometer, singt seltener die „Wacht am Rhein", opfert überhaupt der Muse Tonkunst nicht mehr so eifrig. Seit den festlichen Tagen der Truppen-Einzüge wandte sie sich der Malerei, der Schwesterkunst zu, — und wärs nicht die Schwester, ists vielleicht die Cousine; man findet an Wänden, Thüren, Brunnen in schlichtester Kreidemanier die Umrisse des eisernen Kreuzes, das ist — wie ich glaube — das Letzte, was auf den Krieg Bezug hat und „in Einfalt von kindlichen Gemüthern geübt" wird.

Die lange, lange Zeit vom steigenden Papierdrachen bis zum tanzenden Holzkreisel, kalendermässig der Winter genannt, ist für Viele eine harte Geduldprobe, für Andere unter dem Namen „Saison" eine Quelle des Genusses, des Vergnügens. Ausübende Künstler träumen von Lorbeerhainen inmitten der Schnee-Landschaft. Schon sammeln sich die reissenden Gewässer, welche später die gefährliche Concertfluth bilden, namentlich scheinen die Pianisten, seit Jupiter Tausig nicht mehr den Olymp beherrscht, Versäumtes nachzuholen nicht länger sich halten zu können. Der Himmel sei uns gnädig! Die grossen Concert-Institute mustern Waffen und Mannschaften; möchte es diesen Genossenschaften gefallen, nicht blos in corpore den Manen der Heimgegangenen die beliebten Todtenopfer zu bringen, sondern auch derer zu gedenken, die unter uns wandeln und weben. Die Programme einzelner Societäten sind wahre Sterbelisten, nie darf der Fuss eines Lebenden die (durch falsche Gewohnheit) geheiligten Schwellen betreten. Wer eine Symphonie oder eine grosse Ouverture „zu liegen" hat, setzt seine Hoffnung einzig und allein auf Bilse und freut sich, dass bereits am 20. September die tapfere Capelle ihr Standquartier im Concerthause wieder beziehen wird.

In der Oper herrscht schon jetzt reges Leben, aber man spürt nichts von dem Einflusse, welchen ein Jahr wie das letztverflossene auch auf dem Gebiete der Kunst haben müsste. Ein einziges Mal wurde „Tannhäuser" gegeben. „Deutschland über Alles!" das singt und sagt sich so nett und klingt so hübsch, aber ein Bischen Französisch und dann und wann etwas Italienisch und hin und wieder Ballet-Gaukeleien, die Unsereinem gar nicht germanisch, sondern höchstens spanisch vorkommen, das ist doch Alles auch ganz wunderschön. Vielleicht ändert sich Manches, sobald Frau Mallinger von ihrem Urlaube zurückgekehrt sein wird. Es gibt bei uns nur eine Elsa, nur einen Lohengrin, und wer sollte den Hans Sachs singen, wenn Betz der Einzige nicht wäre?

Erneute Versuche, Mozart's ziemlich vergessene Oper „So machen es Alle" einzubürgern, werden lediglich die Erfahrungen der früheren bestätigen. So darf es heut Keiner mehr machen; aber es ist sehr nützlich, wenn diese Wahrheit dem Publicum ohne fremdes Zuthun zum Bewusstsein kommt, man gehe also „Così fan tutte" — der Belehrung wegen. Eine Bemerkung auf dem Zettel hat übrigens Manchem Kopfzerbrechen gemacht. Es heisst daselbst: „Ort Andalusien und zwei nahe an der Küste gelegene Quintas."

Mehr verspreche ich mir von der Wiederbelebung des Marschner'schen „Templers", der am 3. August 1831 zum ersten Male die Berliner Bühne betrat, seit wenigstens 3 Jahren aber in der Theaterbibliothek schlummerte. Mit diesem Werke hat unsere Zeit noch Fühlung, mag Einzelnes auch nicht an Weber, kaum Etwas an Wagner hinanreichen, immerhin ist es erspriesslich, dieses Glied der Entwickelungskette nicht verloren gehen zu lassen. Betz als Templer, Niemann als Ivanhoe, Frau von Voggenhuber als Rebecca, — fürwahr, das trifft sich gut!

Vom Erhabenen bis zum Lächerlichen ist nicht weit! Vor mir liegt ein Häuflein Zettel und Schnitzel, wie sie ein vorsorglicher Correspondent so nach und nach sammelt und sich zurechtlegt. Ich lese: „Réunion-Theater; Lohengelb oder die Jungfrau von Dragant. Parodirende Operette in drei Acten von Costa und Grandjean, Musik von Franz von Suppé". Der Zettel ist — um es vorweg zu sagen, — amusanter als das Stück selbst. König Heinrich verwandelte sich in Hans den Echten, Gerechten, Mark- und Gaugraf; der fahrende Ritter heisst Lohengelb, Elsa's Bruder. Herzog Gottfried, Pafnuzi. Telramund ward zum Ritter Mordigall von Wetterschlund, der Heerrufer zum Hin- und Herläufer; endlich spielt die Handlung in der aschgrauen Vorzeit an den Ufern der niederländischen Gebirge. (Au!) Schade um Suppé's Musik! Sie will die Wagner'sche Partitur durchaus nicht persifliren, — es kommen, wenn ich nicht irre, nur zweimal Anklänge aus „Lohengrin" vor, — sie ist beweglich, heiter, melodiös, ansprechend und enthält sogar einige ganz hübsche Nummern. Aeltere Effecte sind nicht ohne Geschick neu in Scene gesetzt, darunter der anscheinend unverwüstliche Scherz, einen Capellmeister (im vorliegenden Falle Joh. Strauss) zu copiren und ein Orchester zu imitiren. Schon Cimarosa schrieb ein derartiges burleskes Intermezzo: „Il Maestro di Capella", welches Bianchi 1793 nach Berlin brachte, das Urbild für Schneider's „Capellmeister von Venedig". Lange zuvor hatten Haydn und Mozart denselben Spass in Kanonform versucht: „Meine Herren, lasst uns jetzt eine Symphonie aufführen", und „nun beginnt das Fest des Maien! Die erste Geige, sie fängt also an."

Das Publicum fand wenig Gefallen an diesem Lohengelb, es schien sogar indignirt über den stellenweise sehr unpassenden Inhalt des im Ganzen sehr faden Textbuches. Vor 20 Jahren, als der Gross-Mufti „philologischer Kritik", Otto Jahn, es wagen durfte, seine Bannstrahlen gegen „Lohengrin" zu schleudern, da hätten die Herren Costa und Grandjean vielleicht die Mehrzahl der Lacher auf ihrer Seite gehabt, heute erscheint das ganze Spectakel einfach widerwärtig. War es doch der „Lohengrin", durch welchen sich Wagner die meisten Herzen gewann. Elsa ist uns lieb und werth wie Gretchen und Clärchen, und all die Possen und Scherze beleidigen nur das Gefühl, sie tasten frech an Geheiligtes. „Lohengelb" verschwand nach kurzer Fahrt aus unserem Weichbilde und ist verschollen.

Einem gleichen Schicksale würde auch der Strauss'sche „Indigo" schon verfallen sein, wenn nicht des Ueberraschenden, Schönen so viel für das Auge vorhanden wäre, dass dem Beschauer eigentlich das Hören vergeht. Was Regie, Maschinist und Maler geleistet, verdient und erhält unumschränktes Lob. Das Victoria-Theater, ein prächtiger Bau, aber als Kunstpflegestätte noch nicht zum rechten Ansehen gelangt, hat unter der neuen Direction zunächst fürs Auge wiederum glänzende Schaustücke producirt, dem Ohre aber nichts weiter, als etwas verwässerten Offenbach geboten; als ob wir daran Mangel litten! Oder meinte man, Herr Johann Strauss werde urplötzlich, nachdem er sich zeitlebens mehr um den Ballsaal als um die Bühne bekümmert, der sehnlichst erwartete Messias der neuen deutschen komischen Oper werden? Welche Täuschung! Dieser „Indigo" ist ein Kranz von Walzern mit Text. Warum das Werk „Indigo" heisst? Weil der König, eine echte Theatermajestät, in Blau erscheint. Trüge er ein rothes Gewand, dann würde die Oper wahrscheinlich Zinnober, Purpur, Scharlach, Carmin oder Mennig heissen. Warum musste Strauss dieses Libretto bemusiken?*) Weil am Hofe Indigo's auch getanzt wird und Johann Strauss, wie bekannt, Hofballmusikdirector ist. Warum musste die Bearbeitung für Berlin just in — Kahlau stattfinden? Das weiss ich nicht, es müsste denn sein, weil an der Quelle Alles billiger zu sein pflegt. Jedenfalls ist das Buch bodenlos langweilig und meist geradezu läppisch, nirgends erhebt sich der dürre Text über das Niveau der allergewöhnlichsten Possen-Trivialitäten. Viele Köche pflegen den Brei zu verderben. Adolf Reich hatte die Idee, aus der berühmten Geschichte von Ali Baba und seinen 40 Räubern ein Stück in der Manier der Pariser Bouffes zu machen; er associirt sich mit Berg, dem

*) Der Ausdruck ist zwar nicht hübsch, aber er könnte doch nächstens Mode werden.



erprobten Dichter gut wienerischer Volksstücke, und endlich muss der Redacteur des „Kladderadatsch" seine Hund auch ins Spiel bringen, d. h. den Brei für die hiesige Bühne candiren und garniren. Vom Märchen blieb nichts weiter als der Esel und das Zauberwort: Sesam, thue dich auf!

Herr Strauss ist in seinem Fache Meister, aber die Oper ist — wenigstens vorläufig — leider nicht sein Fach. In der Behandlung des 3/4-Taktes — mouvement de Valse — schlägt er alle lebenden Componisten um viele Bogenlängen, — er schreibe Balletmusik, begnüge sich mit der Erfindung tanzbarer Melodien, da ihm die sangbaren nicht gelingen wollen.

Strauss wurde durch Blumen und Applaus vielfach ausgezeichnet, der Reflex seiner glänzenden Erfolge in Baden war auch bis zu uns gedrungen, man hatte so viel gehört und gelesen von Auszeichnungen, schmeichelhaften, huldvollen, Allerhöchsten, etc., und wer kann die Hand aufs Herz legen und behaupten: Ich habe niemals „an der schönen blauen Donau" geweilt! „Indigo" steht in allen Schaufenstern, eine ganze Wagenladung „Sträussli" kam aus Wien, Quadrillen, Walzer, Galoppaden. Bald wird auch dies vorüber sein. Es war von einem grossen Concerte die Rede, welches Strauss geben sollte oder wollte. Fama ist aber plötzlich verstummt. Ein gar schlaues Weiblein diese Fama!

Wilhelm Tappert.

Concertumschau.

Düsseldorf. Concert des Städtischen Männergesangvereins: „Hochland"-Ouverture von Gade. Winzerchor von Mendelssohn. Clavierconcert in Cmoll von Beethoven. Deutsches Lied für Tenorsolo, Männerchor und Orchester von F. Knappe. Chöre von Spohr. „Römischer Triumphgesang" von M. Bruch.

Esslingen. Concert des Oratorienvereins und des k. Seminars am 3. September mit Werken von M. Hauptmann, L. Cherubini, Ch. Fink (Orgelsonate und ein Duett), Händel, Mozart, J. W. Frank, E. Astorga, J. Eccard, Mendelssohn und Beethoven.

Salzburg. Beethoven-Feier des Mozarteums am 3. Sept.: Sinfonia eroica; „Die Ehre Gottes", Chor; Marsch und Chor, sowie türkischer Marsch aus den „Ruinen von Athen"; Chorphantasie mit Hrn. Epstein aus Wien für den Clavierpart.

Sondershausen. 17. Lohconcert: Ouverture zu „Prinzessin Ilse" von M. Erdmannsdörfer. „Benedictus" aus der Krönungsmesse und „Mazeppa", symphonische Dichtung von F. Liszt. Ouverture „Le Carneval romain" von H. Berlioz. „Dante-Symphonie" von F. Liszt.

Zürich. 4. Abonnementconcert der Tonhallegesellschaft: „Im Hochland", Ouverture von Gade, Esdur-Rondo für Pianoforte von Mendelssohn (Hr. H. Götz), Märsche für Orchester von J. Joachim, Claviersoli von Chopin und Weber (Hr. Götz), Symphonie in Bdur von J. Haydn.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Frl. Mahlknecht vom Leipziger Stadttheater wird nächster Tage im hiesigen Opernhause als Gast sich vorführen. — **Breslau.** Am 15. d. M. gastirte im Lobe-Theater die kaiserl. russische Hofschauspielerin Frl. Laura Schubert als Boulotte im „Blaubart". — **Prag.** Am 12. d. M. verabschiedete sich der königl. bayer. Hofopernsänger Hr. Nachbaur als Lohengrin von hier. — **Stettin.** Unter Carl Ackermann's Leitung wurde am 16. September das hiesige Stadttheater mit Verdi's „Troubadour" eröffnet. Für die Opernvorstellungen hat der genannte Director 15 Solisten (7 Damen und 8 Herren), einen 30 Personen starken Chor und ein aus 32 festengagirten Mitgliedern bestehendes Orchester gewonnen. Als erster Capellmeister fungirt Hr. Kahl, die Musik- und Chordirectorstelle ist durch Hrn. Weltner besetzt. — **Stuttgart.** Frl. von Telini vom Bremer Stadttheater setzte am 11. d. M. als Gretchen („Faust") ihre hiesigen Gastdarstellungen fort; Hr. Hartmann von dem Hoftheater zu Weimar beendete die seinigen am 17. d. M. als Comthur im „Don Juan". — **Venedig.** Der Sänger Léon Achard hat ein Engagement an das hiesige Teatro Fenice angenommen und wird während der kommenden Saison besonders die Partie des Wilhelm in Thomas' „Mignon" übernehmen. — **Weimar.** Am 17. d. M. sang Hr. Hacker vom Stadttheater zu Leipzig den Raoul im hiesigen Hoftheater. — **Wien.** Frl. v. Murska beschloss ihre Darstellungen im Hofoperntheater am 15. d. M. mit Vorführung der Margarethe in den „Hugenotten".

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 16. September: 1) „Nimm mir Alles" von M. Hauptmann. 2) „Salve regina" von Rob. Papperitz. Am 17. September: „Du Hirte Israel's" von J. S. Bach. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 17. September: „Salvum fac regem", Chor a capella von J. Rietz. — b) St. Jacobikirche am 17. September: Satz aus dem „Kaiser-Tedeum" von Fr. Schneider. — **Dresden.** a) Kreuzkirche am 16. September: 1) „Herr, wie sind deine Werke so gross", Motette von Fr. Kücken. 2) „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich", Motette von Jul. Otto. — b) St. Annenkirche am 17. September: „Sei gesegnet, stille Andachtsstunde" von A. G. Fischer. — **Torgau.** Am 10. September: „Ueber den Sternen wohnet Gottes Friede" von Seyfried. — **Weimar.** Stadtkirche am 17. September: „O vos omnes", Motette von Vittoria (1585). — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 17. September: 1) Messe in C von Assmayer. 2) Graduale („Benedicta") von Mich. Haydn. 3) Offertorium („Salve regina") von Salieri. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 10. September: 1) Messe von R. Führer. 2) Graduale von Mozart. 3) Offertorium (Sopran- und Violinsolo) von H. Proch. Am 17. September: 1) Messe von Mozart. 2) Graduale (Sopransolo mit Chor) von Constanze Geiger. 3) Offertorium (Flötensolo mit Chor) von Anton Richter. — c) Dominicanerkirche am 17. September: 1) Messe in C (No. 6) von L. Rotter. 2) Graduale (Chor) von Horak. 3) Offertorium (Altsolo) von Leopold Langwara. — d) St. Peterskirche am 17. September: 1) Messe in Es von Rob. Führer. 2) Graduale („Ave Maria", Sopransolo mit Orgelbegleitung) von Alexander Seitz. — e) St. Carlskirche am 17. September: Messe in E von Jos. Schnabl. — f) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 17. September: 1) Messe in D von Preindl. 2) Offertorium (Baritonsolo) von Döcker.

Opernübersicht.

(Vom 10. bis 16. September.)

Leipzig. Stadtth.: 11. Don Juan; 13. Figaro's Hochzeit; 15. Afrikanerin. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 10. u. 14. Cosi fan tutte; 12. Freischütz; 15. Templer und Jüdin; 16. Robert der Teufel. Réunionth.: 12. und 16. Postillon von Lonjumeau. Walhalla-Volksth.: 16. Weisse Dame. Louisenstädt. Th.: 16. Freischütz. Victoria-Th.: 10., 11., 12., 13., 14., 15. u. 16. Indigo und die vierzig Räuber. Friedrich-Wilhelmstädt.Th.: 11. Schöne Galathea; 12 Schöne Helena; 13. Orpheus in der Unterwelt; 14. und 16. Perichole. — **Bremen.** Stadtth. 10. Freischütz; 13. Jüdin; 15. Waffenschmied. — **Breslau.** Lobe-Th.: 15. Blaubart. — **Cöln.** Thalia-Th.: 10. Martha; 13. Troubadour; 15. Czaar und Zimmermann; 16. Norma. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 10. Lustige Weiber von Windsor; 12. Wildschütz; 14. und 16. Euryanthe. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 10. Fra Diavolo; 12. Zampa; 14. Prophet. — **Hamburg.** Stadtth.: 10. Hugenotten; 11. Weisse Dame; 12. Lucia von Lammermoor; 13. u. 15. Don Juan; 14. Barbier von Sevilla; 16. Postillon von Lonjumeau. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 10. Hugenotten; 11. Figaro's Hochzeit; 14. Tannhäuser; 15. Zauberflöte. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 10. Figaro's Hochzeit; 13. Alessandro Stradella. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 10. Lohengrin; 13. Loreley (Mendelssohn); 14. Joseph in Egypten. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 14. Regimentstochter;

15. Orpheus in der Unterwelt. Neustädter Th.: 12. Lohengrin. Novomestské divadlo: 13. Vilém Tell. Letni divadlo: 16. Bandité. — **Stettin.** Stadtth.: 16. Troubadour. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 11 Margarethe; 14. Zampa. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 10. Robert der Teufel; 13. Fidelio. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 10. Afrikanerin; 12. Weisse Dame; 13. Martha; 15. Hugenotten; 16. Figaro's Hochzeit. Theater an der Wien: 12. Blaubart; 14., 15. und 16. Indigo und die vierzig Räuber.

Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), Claviertrio in Bdur. (Magdeburg, Musikertag.)
Berlioz (H.), „Le Carneval romain". (Sondershausen, 17. Lohconcert.)
Brahms (J.), Clavierquartett in Adur. (Magdeburg, Musikertag.)
Bruch (M.), „Römischer Triumphgesang". (Düsseldorf, Concert des Städtischen Männergesangvereins.)
Bronsart (H. v.), Phantasiestück für Violine und Orgel. (Magdeburg, Musikertag.)
Cornelius (P.), „Von dem Dome", Trauerchor. (Ebendaselbst.)
Erdmannsdörfer (M.), Ouverture zu „Prinzessin Ilse". (Sondershausen, 17. Lohconcert.)
Goldmark (C.), Suite für Pianoforte und Violine. (Magdeburg, Musikertag.)
Joachim (J.), Märsche für Orchester. (Zürich, 4. Abonnementconcert in der Tonhalle.)
Knappe (F.), Deutsches Lied für Tenorsolo, Männerchor und Orchester. (Düsseldorf, Concert des Städtischen Männergesangvereins.)
Lassen (E.), Zwei Gesänge aus den „Palmblättern" („Bethanien", „Joseph's Garten") von Gerok, für Solostimmen mit Instrumentalbegleitung. (Magdeburg, Musikertag.)
Liszt (F.), „Dante-Symphonie". (Sondershausen, 17. Lohconcert.)
— — „Mazeppa", symphonische Dichtung. (Ebendaselbst.)
— — „Missa choralis". (Magdeburg, Musikertag.)
Merkel (G.), Adagio für Violoncell und Orgel. (Ebendaselbst.)
Rebling (G.), Psalm 12 für achtstimmigen Chor. (Ebendaselbst.)
Rubinstein (A.), Claviertrio Op. 52. (Ebendaselbst.)
Thieriot (F.), Adagio für Violoncell mit Pianoforte. (Ebendaselbst.)
Zopff (H.), Religiöse Gesänge für Tenor mit Orgel, Violine und Viola. (Ebendaselbst.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 37. Berichte (u. A. über das Bonner Beethoven-Fest) und Notizen.

Echo No. 37. Der neue Schumann-Katalog (von A. Dörffel, als Prämie des „M. W." erschienen). — Recensionen (Offener Brief an Ed. Hanslick von R. Franz und Musiker-Leiden und Freuden von Louise Otto). — Kunstnachrichten. — Beilage. Die Thätigkeit des Cölner Tonkünstlervereins seit seiner Gründung. — Aus den Tonkünstlervereinen. — Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 37. Recensionen (Beethoven-Ouverture von E. Lassen und „Tanzmomente", Op. 14, von J. Herbeck). — Feuilleton: Berliner Bekanntschaften. Von W. v. Lenz. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 38. Recensionen (Theorie der Tonerzeugung und der Gesangskunst von M. Duschnitz). — Aesthetische Probleme im Orgelspiel. Von J. Voigtmann. — Berichte. — Ueber Fragen der Kunst. Von A. Stahl. — Nachrichten und Notizen. — Aus alten Zeiten: Das Pensionsdecret J. Walther's. — Kritischer Anzeiger.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Der vom Allgemeinen deutschen Musikverein in den Tagen vom 16.—18. d. M. in Magdeburg abgehaltene zweite Musikertag hat dem früher mitgetheilten Programm gemäss Verlauf genommen. Da unser Hr. Tappert in der nächsten Nummer unseres Blattes ausführlich über diese Tage Bericht erstatten wird, so bescheiden wir uns für heute mit dieser kurzen Mittheilung.

* In Leipzig und Magdeburg producirte kürzlich der Pianist Hr. Liebich aus London eine von ihm erfundene Pedalvorrichtung für Pianos, mit Hilfe deren dem Ton des betr. Instrumentes ein harfenähnlicher Klang gegeben werden kann. Hr. Jul. Blüthner, der renommirte Leipziger Pianofortefabrikant, hat Hrn. Liebich diese Erfindung für das Königreich Sachsen abgekauft und wird dieselbe gewiss der möglichsten Vollkommenheit entgegenzuführen wissen.

* Die Nachricht, dass man in Berlin ein zweites, dem kgl. Opernhaus gleichstehen sollendes Operninstitut ins Leben zu rufen beabsichtige, macht von Neuem ihren Weg durch verschiedene Zeitungen. Eine Nöthigung zu diesem Unternehmen motivirt man ganz richtig mit der im riesigen Zunehmen begriffenen Einwohnerzahl der jungen Kaiserstadt, die bald in keinem Verhältniss zu einem einzigen derartigen Kunstinstitut stehen werde.

* In das Programm der dieswinterlichen Concerte der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde (unter Anton Rubinstein's Leitung) sind u. A. Schumann's vollständige „Faust"-Musik und A. Rubinstein's geistliche Oper „Das verlorene Paradies", sowie Novitäten von Brahms, Liszt, Goldmark u. A. aufgenommen worden.

* Anlässlich des am 18. August stattgehabten 86. Geburtstags Friedrich Wieck's haben in Dresden wohnende Schüler, Verehrer und Freunde des noch immer rüstigen Altmeisters eine „Wieck-Stiftung" ins Leben gerufen, deren Zweck es ist, unbemittelten musikalischen Talenten die Mittel zu ihrer Ausbildung zu gewähren.

* Das Victoria-Theater zu London wurde am 9. September nach 53jährigem Bestehen geschlossen, um in eine prächtige Musikhalle umgewandelt zu werden.

* Mr. Gilmore in Boston hat ein Unternehmen angeregt, das nach seiner Tendenz wie nach seiner Ausdehnung gewiss noch einzig dasteht. Vom 17. Juni, dem Jahrestage der Unterzeichnung des Vertrages von Washington, bis zum 4. Juli soll in Boston ein grosses „Weltfriedens-Jubiläum" stattfinden, an welchem sich alle Nationen mit musikalischen Beiträgen — nach Stoff und Ausführung — betheiligen sollen. Zu diesem Zweck wird eine Halle gebaut, die 100,000 Menschen fassen soll. Die Zahl der Ausführenden ist auf 20,000 Sänger und 2000 Instrumentalisten veranschlagt. Jeder Nation soll ein Tag gewidmet werden. Der Unternehmer verspricht sich von diesem Musikfest viel Schönes für die Civilisation. Dick genug wirds dabei allerdings zugehen.

* Der erst in Mai des vorigen Jahres gegründete Cölner Tonkünstlerverein hat laut Jahresbericht in seinem ersten Vereinsjahre drei grössere Aufführungen, 33 regelmässige Musikabende und einen ausserordentlichen Musikabend veranstaltet. Die 104 an den Musikabenden aufgeführten Instrumentalwerke, meistens Novitäten, vertheilen sich auf 63 verschiedene Componisten. Um zu zeigen, in welch umfassender Weise dieser so strebsame Verein lebenden Autoren gerecht wurde, führen wir u. A. folgende Namen an: W. Bargiel, J. Brahms, J. Brambach, J. Brüll, E. Deurer, A. Dietrich, F. Gernsheim, C. Goldmark, E. Hartmann, F. Hiller, F. v. Holstein, J. Joachim, F. Kiel, A. Krause, F. Lachner, F. Liszt, A. Maczewski, L. Meinardus, J. Raff, C. Reinecke, E. Reiter, J. Rheinberger, A. Rubinstein, B. Scholz, J. Seiss, R. Volkmann, A. Winding, G. H. Witte, J. Zellner. Wir wissen augenblicklich keinen derartigen Verein, der sich in letzterer Beziehung mit dem Cölner, zu dessen Mitgliedern allerdings die besten der dortigen Musiker zählen, messen könnte.

* „Roma Musicale" heisst eine seit Kurzem in Rom erscheinende Musikzeitung.

* Die allgemeine deutsche Gesangvereinszeitung für das In- und Ausland: „Die Sängerhalle" ist in den Verlag der

rührigen Firma C. F. W. Siegel (R. Linnemann) in Leipzig übergegangen.

* Die Leipziger eigentliche Wintersaison wird am 5. October mit dem 1. Gewandhausconcert anfangen. Zum baldigen Beginn seiner Concerte rüstet sich ebenfalls auch das andere grosse, unter Leitung des gewiegten und energischen Capellmeisters Alfred Volkland stehende Concertinstitut „Euterpe“, dessen Wirksamkeit man mit der Vorführung verschiedener interessanter grösserer Novitäten in Verbindung bringt. Neben diesen beiden Instituten will auch Musikdirector Büchner mit seiner (Schützenhaus-)Capelle seine im vorigen Winter mit gutem Erfolg begonnenen Abonnementconcerte fortführen. Rechnet man zu alledem nun noch die beachtenswertheren Aufführungen der grösseren Gesangvereine, die ständigen Kammermusiken und Virtuosenconcerte, so wird man Leipzig auch für den kommenden Winter seine Bedeutung als Musikstadt nicht absprechen können.

* Aus Rom wird berichtet, dass ein dasiger Antiquitätenforscher bei einem Lumpensammler die verloren geglaubte Originalpartitur der Oper „Europa riconosciuta“ gefunden habe, welche bekanntlich Anton Salieri für die Eröffnungsfeier des Mailänder Scala-Theaters (13. August 1778) auf einen Text von Mattia Verazi componirte.

* Max Bruch's „Hermione“ ist, wie dem „B. B.-C.“ mitgetheilt wird, von der Berliner Hofoper zur Aufführung angenommen worden. Die Leipziger Vorführung soll, wie man vernimmt, noch bis Ende dieses Jahres vor sich gehen. Bekanntlich werden aber gerade auf dieser Bühne die Termine nicht so genau eingehalten. Am längsten hat wohl in dieser Beziehung Reissmann's „Gudrun“ warten müssen, deren Aufführung daselbst bereits 1868 als kurz bevorstehend in verschiedenen Blättern gemeldet wurde und auch neuerdings wieder trotz der Anwesenheit des Autors verschoben worden ist.

* M. Bagier, der Director der Italienischen Oper zu Paris, hat freiwillig auf sein Privilegium verzichtet, weil er sich nicht mehr im Stande wähnte, das Theater noch fernerhin auf einem anständigen Fusse halten zu können. Als Bewerberin um die somit erledigte Direction der Italienischen Oper wird Madame Ugalde genannt.

* Frau Mallinger hat den zu ihrem Bolognaer Gastspiel nöthigen Urlaub von der Berliner Hofoperniutendanz nicht bewilligt erhalten, weil, wie es heisst, das Berliner Theaterpublicum die ausgezeichnete Künstlerin nicht während der Saison vermissen wolle, was man auch ganz gerechtfertigt finden wird.

* Vor Antritt ihrer kürzlich erwähnten Concerttour durch Schweden werden Frl. Orgeni und die HH. Wilhelmj und Joseffy am 30. September noch ein Concert in Stettin veranstalten.

* Nach Ordnung seiner römischen Angelegenheiten begibt sich Franz Liszt nach Szegzard, woselbst er den Monat October verleben wird. Anfang November trifft der Meister in Pest ein, um daselbst den Winter über seinen Wohnsitz zu nehmen.

* Die königl. preussische Hofopernsängerin Fr. Harriers-Wippern ist in den Ruhestand getreten.

Auszeichnung. Dem Grazer Männergesangverein ist vom Kaiser von Oesterreich die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

Gestorben. Die ausgezeichnete Sängerin Amalie Garcia (in Amerika) machte kürzlich ihrem Leben freiwillig ein Ende. — In dem Curort Salzbrunn verschied am Ende voriger Woche Dr. E. F. Baumgart, Oberlehrer am k. kath. Gymnasium zu Breslau, einer der gründlichsten Kenner älterer Musik und ein ebenso trefflicher Lehrer in Theorie und Orgelspiel.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: C. G. P. Grädener, Phantastische Studien und Träumereien für Pianoforte, Op. 52. — N. Ravnkilde, Fünf Clavierstücke. — A. Rubinstein, Romance et Caprice pour Violon avec Orchestre, Op. 86, „Don Quixote“, Humoreske für Orchester, Op. 87, Sonate pour Piano à 4 mains, Op. 89, und Deux Quatuors, Op. 90. — G. H. Witte, Sonatine für Pianoforte zu 4 Händen, Op. 8. — L. Nohl, „Die Beethoven-Feier und die Kunst der Gegenwart“. Eine Erinnerungsgabe.

In Sicht: N. W. Gade, Symphonie No. 8 für Orchester. — H. Grädener, Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente.

Berichtigung. In No. 38, S. 596, Sp 1, 29. Z. v. o. ist in statt die Verarbeitung zu lesen und S. 597, Sp. 1, 28. Z. v. u. muss es aushohlen und hohlt heissen.

Kritischer Anhang.

W. A. Mozart. Concertone für zwei Soloviolinen, Oboe, Violoncell und Orchester. Hamburg, Aug. Cranz.

Die hier vorliegende, von der Verlagshandlung von Cranz in Hamburg in Partitur und Stimmenausgabe veröffentlichte Composition Mozart's ist, wie Jahn (Mozart I. 702) mittheilt, in einem jener, im Besitze der genannten Handlung befindlichen, von Mozart's eigener Hand geschriebenen kleinen, blaugrau gebundenen Partiturbüchern enthalten und fällt in das Jahr 1773. Jene leichtgeschürzte, gefällige Satzweise Mozart's, welche eine Fülle einzelner Motive und Themen ohne weitere Verarbeitung aneinanderreiht, tritt hier um so mehr in den Vordergrund, als die aus der Tendenz eines Concertstückes entspringende abwechselnde Verwendung der verschiedenen Soloinstrumente die häufig wiederkehrende Sonderung der einzelnen, meist kurzen periodischen Abschnitte durch förmliche Schlusscadenzen, welche dieser Satzweise ohnehin eigen sind, noch begünstigen musste; nur der geniale Instinct, welcher diese vielen Motive und Melodien im wahlverwandtschaftlichen Sinne zu erfinden wusste, vermochte eine solche Schreibweise vor dem Zerfallen in einzelne Theile und Theilchen zu bewahren und das Ganze in einheitlichem Zuge zu gestalten. Alles fliesst leicht dahin, anmuthig, zierlich — und — im Charakter der Zeit — auch etwas zopfig. Die Behandlung der Soloinstrumente sowohl als die Verwendung und Zusammensetzung des begleitenden Orchesters (2 Violinen, 2 Violen, Bass, dazu Trompeten und Hörner in äusserst bescheidener Benutzung) lassen das Stück viel mehr für den häuslichen Musiksaal des Liebhabers als für den öffentlichen Concertsaal geeignet erscheinen.

Was die uns vorliegende Partiturausgabe betrifft, so können wir derselben den Vorwurf einer flüchtigen Correctur nicht ersparen; es sind neben vielen nebensächlichen Ungenauigkeiten auch viele Druckfehler enthalten. Es sind hauptsächlich folgende:

S. 4. System 11, 12, 14, 15 (alle Violenstimmen), Takt 3 muss die erste Note des dritten Viertels d heissen.

S. 5. System 1. Die dritte Note im ersten Takt der ersten Violine muss g heissen, statt h.

S. 8. System 5, Takt 3 muss das letzte Sechzehntel c sein.

S. 14 System 15, Takt 3 und 4 sind die Zeichen ♮ und ♮ vertauscht: im 3. Takt muss ♮, im vierten ♮ stehen. System 13, Takt 4 muss (in der Bratsche) im Octav-Unisono mit dem Bass fortfahren, also:



S. 19. System 12, Takt 1 muss die dritte Note wohl h statt c heissen; die Analogie weist unzweideutig darauf hin.

S. 33. System 14, Takt 2 muss das letzte Viertel heissen wie folgt:



Die erste Note im folgenden Takte müsste nach Analogie der Stelle S. 27 ein ♮ haben.

S. 33. System 11, Takt 4 muss die erste Note vom dritten Viertel ein ♮ haben.

S. 34. System 15, Takt 4 fehlt vor dem letzten Sechszehntel des ersten Viertels wohl auch ein ♮.

S. 38. System 4, Takt 2 muss das 5. Achtel g heissen.

S. 39. System 15, Takt 2 muss das letzte Achtel h statt c heissen.

S. 43. System 5, Takt 4 muss so heissen:



S. 45. Letztes System, Takt 1 muss das letzte Viertel d statt f heissen.

S. 49. System 15, Takt 6 muss das letzte Sechszehntel des zweiten Viertels ein ♮ haben.

S. 54 ist das vorletzte System ganz und gar im Altschlüssel, statt wie sonst immer in der Partitur im Tenorschlüssel gesetzt; übrigens fehlt aber die Angabe des Schlüssels am Anfang der Zeile ganz und gar.

Inwieweit die einzelnen Stimmen an den hier bemerkten Fehlern Theil nehmen, vermögen wir nicht anzugeben, da uns dieselben zur Einsicht nicht vorliegen.

Schliesslich noch die willkommene Mittheilung für die Liebhaber und Beförderer der häuslichen Kammermusik, dass Ferd. David das Concertone für 2 Violinen und Clavier bearbeitet hat. A. M.

Antonin d'Argenton. Douze Etudes poétiques pour Piano, Op. 12. 2 Hefte. Leipzig, Fr. Hofmeister.

Diese Etuden, vom Componisten bereits im Jahre 1857 dem Comité der musikalischen Studien des ehemaligen kaiserlichen Conservatoriums zu Paris zur Begutachtung vorgelegt und als Unterrichtswerk angenommen, sind wie andere derartige Compositionen darauf berechnet, der Phantasie des Ausführenden durch passende oder unpassende Ueberschriften unter die Arme zu greifen und das Wort „Studie" im Sinne der in der Malerei gebräuchlichen Bezeichnung zu nehmen. Die erste: „Les Cloches", behandelt etwas Materielles, weshalb die Ueberschrift nicht zu verwerfen ist, wie auch der Charakter der zweiten Etude dem Titel derselben „Le doux Entretien" entspricht. Schwerer wird es bei der dritten „La Fuite" genannten, bei welcher der Phantasie grosser Spielraum gelassen ist, sich für die acht Seiten ebensogut etwas Anderes zu denken, und diese Bezeichnung nur dem Tempo, das aber ohnehin angemerkt ist, zu Gute kommen kann. Besser ist es mit No. 4 „Le Prisonnier", No. 5 „Les Fanfares", No. 6 „Le Chant des Montagnes", von denen vorzüglich die beiden letzteren erwähnenswerth sind. Die hier gebotenen Schwierigkeiten sind mehrentheils für Ausführung zerlegter Accorde theils als Melodie, theils mit derselben verbunden. No. 7 „La Cascade" ist für Passagen in Quintolen berechnet. No. 8 „Cantilène" und No. 9 „Vénitienne" sind Salonstücke gewöhnlichen Schlags. No. 10 „Insomnie" macht durch diese Ueberschrift scrupulösen Spielern gewiss zu schaffen, da sich die Schlaflosigkeit wohl schwerlich dem Hörer durch Presto agitato und in Doppelgriffe zerlegte Accorde darstellen wird. Charakteristisch dagegen sind No. 11 „Danse villageoise" und No. 12 „Les Lutins". Sämmtliche Stücke dieser Sammlung gehören der besseren Salonmusik an und sind vorgerückten Spielern jedenfalls als nicht uninteressanter Uebungsstoff zu empfehlen. E. W. S.

Ed. Grell. „Ein getreues Herze" von Paul Flemming, für vier Männerstimmen mit Solo. Partitur und Stimmen 10 Sgr. Berlin, Wilh. Müller.

Diese Pièce, die zu einer Sammlung „Deutscher Männergesänge" gehört, wird sich gewiss bald viele Freunde erworben haben, um so eher, als die Anforderungen an die Sänger keine zu grossen sind. Freilich dürfte Manchem dieses Lied etwas einfache Kost sein, doch ist die Composition eben dadurch dem schlichten Texte des alten innigen Dichters (1609–1640) am gerechtesten und eine Bereicherung unserer Männergesangsliteratur geworden. Es ist ein echtes Volkslied im besten Sinne des Wortes. R. M.

Briefkasten. *J. V.* in *S.* Chiffre J. N. mit dem hartgesottenen Druckfehler in der letzten Nummer galt Ihnen. Man fängt allgemach Ihre Fruchtbarkeit zu bewundern an. — *A. P.* in *W.* Der zurückbeschworene Brief ist an Sie zurückgeschickt worden, wir begnügen uns mit dem Nachfolger; unsere Ablehnungsgründe hat der letztere nicht erschüttern können. — *F. T.* in *G.* Greifen Sie nur getrost zu dem Mendel'schen, denn es wird, zumal da Sie weniger auf den biographischen Theil reflectiren, Ihren Ansprüchen am meisten entsprechen. Fr. Gr.! — *Cl. F.* in *M.* Gesangschule von B. Widmann und A. Klanwell's Liederlust. Beide aus dem Verlage von Merseburger hier, in dem überhaupt die meisten Schulliederbücher erschienen sind, zu beziehen.

Anzeigen.

Zur gefälligen Notiznahme.

[329.] In Erwiderung verschiedener Anfragen geehrter neueingetretener Abonnenten, dass noch vorhandene vollständige, mit Register versehene Exemplare des ersten Jahrganges des „Musikalischen Wochenblattes" einschliesslich der als Prämien gelieferten Verzeichnisse der Compositionen von Chopin, Mendelssohn, Schubert und Schumann bis auf Weiteres noch zu dem bisherigen Preise von 2 Thlr. von der Unterzeichneten bezogen werden können.

Die Expedition des „Musikalischen Wochenblattes".

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen

Leipzig, den 29. September 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22^1/_2$ Ngr. berechnet.

Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr

[Nr. 40.

Betrachtungen im Jahre nach der hundertjährigen Geburtstagsfeier Ludwig v. Beethoven's.

Von **Carl Billert.**

Nichts Neues unter der Sonne!

Auch die Feier des Geburtstages eines längst Dahingeschiedenen gehört zu den beweisführenden Thatsachen für die Wahrheit dieses Sprichwortes.

Ganz in nebelgrauen Fernen liegen die Zeiten, in denen zuerst gesellschaftlich die Menschen, bewogen durch die Sagen von den social oder ethisch auf sie fortwirkenden Thaten ihrer Voreltern, deren Andenken ceremoniell feierten, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass diese Ceremonien die Urquelle aller religiösen Culte waren. China im höchsten Alterthume wie in neuester Zeit liefert hierfür die lautsprechendsten Monumente.

Der früheste derartige uns bekannte Cultus, der noch heute fast mit demselben Ceremoniell wie in der Urzeit verbunden in China stattfindet, zerfiel in drei Phasen, deren Einzelmomente wie Perioden philosophisch aufgefasste Töne mit den den Begriff tragenden Worten innig verbunden bildeten. In der ersten Phase wirkten Rückblicke auf die Ahnen der Ceremonietheilnehmer den Cultus einleitend; in der zweiten glaubte man die Geister der Voreltern unter den Verehrenden erscheinend; und in der dritten dachte man, dass die Seelen der Ahnen sich wieder der Wirklichkeit enthöben, jedoch dem Einzelnen je nach seiner Innerlichkeit Momente ihres Seins hinterliessen.

Wenn nun in den Folgezeiten die Menschheit je nach ihren partiellen Bedürfnissen oft den verehrten Objecten die übernatürlichsten Bildungen verlieh, so verschwand doch niemals dieser Urcultus ganz aus der Welt. Er ist das Reale, was noch täglich sprosst und dessen Einzelblüthen entweder bald wieder verschwinden, oder das, sich bei längerer Dauer immer phantastischer in Auffassung und Auslassung gestaltend, das Ideale gebirt. Die sogenannten Götter Griechenlands, Aegyptens, Indiens und fast aller anderen Culturvölker, was sind sie anders, als Krystalle dieser Menschengeistblüthe, die durch das Wünschen der Erdensöhne entstanden: allen Brüdern die eigene als höchst erkannte Anschauung als eine unfehlbare zu empfehlen? —

Trotzdem nun je nach dem Bildungszustande des Einzelwesens bei dem Einen mehr die Wirkung des realen Cultus, bei dem Anderen die des idealen sich als segenbringend herausstellen wird, so ist gewiss nicht zu bestreiten, dass der reale Cultus, gestützt auf unwandelbare Beweisstücke, oft thatkräftiger in das Leben der Gegenwart einzugreifen vermag, als der ideale. Somit wird jede Gedenkfeier eines hervorragenden Sterblichen nur von Jedem als eine geistig hebende mit Freuden begrüsst werden, besonders wenn sie durch von dem Gefeierten geschaffene Monumente, deren Werth selbstredend sich bemerkbar machen können, sich den Feiernden als eine hehre kundgibt.

Eine solche Feier nun war die hundertjährige Geburtstagsfeier Beethoven's, welche fast überall, wo nach dem abendländischen Musiksysteme gefügte Tonwerke Menschen mit Wonneschauern durchbebten, begangen wurde.

Hundert Jahre nach dem Geborenwerden und beinahe funfzig nach dem Abschluss eines Menschenlebens ist, wie sich doch wohl annehmen lässt, eine Zeit, die zu einem Urtheile über die zum Nutzen der Mit- und Nachwelt verwerthete Begabung eines Gefeierten ausreicht.

Betrachten wir nun die Zahl der stattgehabten Beethoven-Feiern, so zeigen die Berichte über Kunstleistungen im vergangenen und in diesem Jahre, dass nur wenige Städte des Erdrunds vorhanden sind, die nicht dem Andenken Beethoven's eine besondere Zeit gewidmet haben, was klar darlegt, dass noch heute die Verehrung, da sie eben eine freiwillige, nur durch Werke des Gefeierten hervorgerufene ist, überall als die eines bisher in fast allen seinen Schöpfungsgebieten unübertroffenen Menschengeistes gilt. Um so mehr tritt dies noch dadurch hervor, dass diese Feiern stets von Gleichstrebenden der Jetztzeit angeregt worden sind, welche diese Gelegenheit nur ergriffen, um offen der Welt zur Schau zu tragen, wie sie sich in tiefster Demuth vor der Hoheit dieses Ahnen in der Kunst zu beugen gedrungen fühlten, trotzdem sie sein Vorbild seit Kindesbeinen vor Augen hatten.

Fühlten sich somit die Autoritäten zu diesem Verehrungsausdruck getrieben, so ist es natürlich, dass die Majorität der ähnlich die Tonwonnen auffassenden Menschen diesem Rufe folgend oft an dieser Feier theilnahm, ohne deren inneren Gehalt auch nur annähernd zu fassen, obgleich sie in jedem anderen Erkennen mit Schärfe Klarheit sich zu schaffen vermag. Diesen inneren Gehalt zu erkennen, ist deshalb ihnen schwerer, wie den jedes anderen Wissens, weil das Darstellungsmittel, die Töne, ihnen unerklärbare Gebilde und aussergewöhnliche Materiale zu Kunstschöpfungen sind, oder wenigstens in den Beethoven'schen Werken als solche von ihnen aufgefasst werden. Wenn wir nun hier den materiellsten Weg zur Betrachtung der Grösse des Beethoven'schen Geistes einschlagen, ohne an einzelne Werke desselben subjective Schwärmereien zu binden zu suchen, und trotzdem vor denselben wie vor einer Sphinx stehen und staunend in die Höhe blicken müssen, so wird man dieser Auffassung vielleicht seine Anerkennung nicht versagen. Die Anerkennung dieses Gedankens würde dem Verfasser dieses wenigstens dafür eine Beruhigung geben, dass er das Allerheiligste, was man sonst nur mit tausendfachen Umhüllungen zu betreten gewohnt ist, in dieser Weise heimsuchte.

Die Töne, diese treuen Begleiter und Vermittler bei den ältesten Ceremonien, sonst auch als Himmelssprache gedacht, welche den einzelnen Körpern nur zur Verherrlichung des Himmels innewohnte, hat man in jüngster Zeit als nur irdisch erkannt. Molecülbewegungen unorganischer Stoffe, deren Undulationen, wie die des Lichtstoffs und die der Wärme, eine Einwirkung auf die Organe der höher organisirten Wesen zu machen vermögen, bilden nach wissenschaftlicher Erkenntniss die Elemente der Töne, und diese Elemente verschaffen sich gleichzeitig in fast unzählbarer Menge Geltung bei unseren Tonwerken.

Je nach der mehr oder minder combinirten Einwirkung dieser Elemente und der Sensibilität der Hörer betrachten diese die Wirkungen derselben entweder als solche von einfach gedachten Grössen besonderer Art, oder als Gefühle erzeugende Naturäusserungen.

Nach dieser verschiedenen Auffassung hat sich bei den Verehrern der Kunst über den gesellschaftlichen Werth derselben eine verschiedene Anschauung gebildet, indem die Einen

sie fast als blosses Spielwerk mit aussergewöhnlichen Naturerzeugnissen betrachten,

Andere hingegen sie

als eine Kunst ansehen, welche Gefühlsmomente klar zu verkörpern vermag.

Ob eine der Anschauungen eine durchaus richtige ist, wird wohl noch lange uns verborgen bleiben; doch das ist gewiss, dass die durch Töne auf unseren Organismus hervorgebrachten Wirkungen gefühlt werden. Gleicht doch der innere mechanische Vorgang beim Hören ganz dem, als wenn äussere Körpertheile unseres Ichs von anderen Dingen berührt werden. Die innere Nervenverbindung bringt den Vorgang zur Kenntniss des Seelensitzes und dort vorhandene Vorstellungen von ähnlich Erlebtem befähigen oft zu klaren Anschauungen über die Ursachen der Vorgänge.

Bei den Tönen ist nun das Fühlen derselben noch insofern ein mehr begrifflich auffassbar scheinendes, als durch mit der Menschenstimme selbst hervorgebrachte Töne noch in besonderer Weise Nerven des die Töne Hervorbringenden erschüttert werden und diese Erschütterungen ein besonderes Wogen in Wonnen dem zeugenden Organismus bereiten. Diese Wonnen, unter sich stets verschieden wie die sonstigen der Welt, ermöglichen sogar Begabteren eine Art der verhältnissmässigen Uebertragung auf die durch die Menschenstimme nicht herstellbare Töne des Tonreichs. Je nach der Innigkeit nun, mit welcher die Seele eines Menschen vermag, alle Muskeln etc. des Körpers bei der Tonzeugung in einer besonderen Art zu betheiligen, ruft bei ähnlich organisirten Menschen das Hören derselben instinctiv dieselbe innige Theilnahme seiner Organe vorstellungsweise bei dem Einwirken solcher Aussenthaten in seiner Seele hervor.

Selbst von Thieren erzeugte Töne, die unter Theilnahme ihres ganzen Organismus hervorgebracht werden, bereiten schon den Menschen ähnliche Gefühle. Um fasslicher zu werden, mögen hier zwei Beispiele angeführt werden.

In der Zeit der geschlechtlichen Sehnsucht nach einander findet in der Thierwelt besonders die schönste Tonzeugung statt. Die Wirkungen derselben, selbst auf den Organismus der Menschen, sind nicht zu verkennen; denn je nach der organischen Empfänglichkeit des Einzelnen interessiren die Töne ihn mehr oder weniger, oder machen auf ihn Eindrücke, wie er ähnliche durch andere Begegnungen kennen gelernt hat. Wer vermöchte z. B. zu verleugnen, wenn er an einem schönen Frühlingsabende sich im Walde ergehend plötzlich von einem Hirsche, der nach seinem Weibchen sich sehnend oder Kampf begehrend, um seinen Kraftwerth dem Weibchen zu zeigen, den Brunstschrei hört, dass dieser eine Ton auf ihn nicht einen markerschütternden Eindruck machte? —

Oder, vielleicht hast Du, geehrter Leser, schon in einer milden Mainacht im Freien allein dem so nuancenreichen Sange der Nachtigall gelauscht. Hat nicht mit einschmeichelndster Weichheit derselbe dir undefinirbare Wehmuthsgefühle erweckt? —

Nach der vollkommneren Organisation des Wesens sind diese Gaben und Eindrücke bis ins Kleinste hin sich ausbreitender und wechselnder Natur, und bei Menschen gewiss in ihren Ein- und Rückwirkungen präciser und weitgreifender als bei Thieren; ja sie vermögen gewiss selbst theilweise in abgeschlossenen Formen, Begriffen sich bei denselben zu gestalten, jemehr dieselben den Wechsel in solchen Toneindrücken etc. geübt haben und wiederzuerkennen vermögen. Wenn zuerst diese Empfindung auch gleich Vocabeln einer fremden Sprache selbst dem höchstbegabten Einzelwesen erscheinen, mit der Zeit, lässt sich annehmen, werden sie ihm, wie dem eine fremde Sprache Lernenden die Vocabel derselben, in sich begrifflich so präcis, dass ihm ohne Uebersetzung derselben sich aus dem gelernten Klang unmittelbar der Begriff entkeimt.

Die Praxis lehrt, dass das unendliche Gebiet Tonwonnen bereitender Kunstschöpfungen von anderer Seite her als der wissenschaftlichen betreten worden ist und sich schon eines Einblickes von der Menschenseele her erfreut, der zu geahnten Erkenntnissen führte, die zu künstlichen Tonschöpfungen benutzt werden, welche der wissenschaftlichen Forschung, soweit sie erkennend zu folgen vermag, nicht widersprechen.

Im Abendlande hat man nun aus der grossen Zahl der verschiedenen hörbaren Momente eine geringe Zahl, die stets in festen Verhältnissen zu einander stehen, in Gebrauch genommen. Diese Verhältnisse wirken wieder beschränkend auf die gleichzeitige Anwendungsfähigkeit derselben und auf die in den einzelnen Tonfolgen, sodass jedes Werk, welches zuletzt in einer im Abendlande übereinkunftlich gebilligten Art abschliesst, in Wahrheit als ein Tonkunstwerk zu betrachten ist.

Die Pfleger dieser Kunst, welche, dem den Vogelflug beobachtenden Seher gleich, sich als Priester derselben betrachten, haben nun von Hause aus der Ansicht gehuldigt, den Eindrücken der Elemente gewisse Gefühle abzulauschen, doch nicht, wie in der antiken Welt, dem als Element gedachten Einzeltone, sondern dem Tone, wenn er im Verhältniss mit einem anderen folgenden oder vorangegangenen gedacht wird, welches Gefühl durch später gleichzeitig mitwirkende Töne mitbestimmt wird. Daraus entsprangen ihre Kunstregeln, und jede neue Entdeckung in diesem Felde bildete eine Epoche in der Kunstentwickelung des Abendlandes.

Wenn nun diese fremde Sprache, die Töne, auch im Abendlande gleich wirksam nur im innigsten Vereine mit der Uebersetzung, den Worten, zur Anwendung gelangten, so betrachtete man doch bald auch die Töne allein als gefühlte Kunstgaben und befleissigte sich, dieselben durch Instrumente nachzubilden.

Wie das Alterthum nur die Instrumente als Vertreter der Natur auffasste, welche als Regulatoren des beschränkt gefühlten, sterilen Tones wirken sollten, so wendete man im Abendlande alle Erfindungsgabe dahin, den freier gefühlten Ton durch unorganische Stoffe erzeugen zu lernen, um hierdurch dem abendländischen Ringen in diesem Culturbereich entsprechend zu genügen.

Als man sich allmählich an ohne Wortcommentare gegebene Tonfolgen gewöhnt hatte und inniges Wohlgefallen daran fand, suchte man deren unterstützende Beigaben rationell organisch zu gestalten, und bald breitete sich auch über diese Tongewebe die Pflege höher begabter Tonbautenschöpfer aus und versuchte auch diese Beigaben fühlend zu schaffen, weshalb man sie „Tondichter" nannte. Diese Epoche der fühlenden Gestaltung von absoluten Tonbauten bis zur kleinsten tonlichen Kundgebung hin ist es, welche unser gefeierter Beethoven mit so vollendeten Vorbildern eröffnete, dass dieselben bis heute noch nicht übertroffen worden sind; und diese Epoche unterliess auch nicht, rückwirkend auf Tonschöpfungen mit Worten sich zu äussern.

Wenn nun vielfach versucht wird, den Gefühlen, welche durch Beethoven'sche Muse nach allgemeiner Annahme erregt werden, eine Deutung zu geben, so sehen wir aus den Bemühungen bis heute doch nur die Ohnmacht des Menschengeistes in dieser Beziehung hervorleuchten. Der Aesthetiker Aussprüche sind chamäleonartig; jedes Individuum greift zu Beispielen, und alle diese haben der Ueberschwenglichkeiten die Hülle und Fülle, doch nicht aus zweien lässt sich ein Resumé machen, das ähnlich fühlenden Tondichtern zu gleichen Werken als leitender Stern dienen könnte. Nur aus der eigenen Brust vermag jeder empfindend seine Worte für dergleichen Kunstwerke zu schöpfen, wie ein Tondichter seine Klänge dem eigenen Ich entwindet.

Doch auch musikalisch begabtere, stärker fühlende Geister, Philosophen, versuchten in anderer Weise dem Geiste des abendländischen Tonempfindens näher zu treten. Ich erwähne nur Krause, Schopenhauer und Richard Wagner, dessen jüngste Brochure „Beethoven" hierfür besonders eine Lanze bricht; aber alle Aufhellungen derselben in diesem Forschungskreise finden ihre wahrhafte Aussprache in Faust's Worten:

> Welch Schauspiel! Aber ach, ein Schauspiel nur!
> Wo fass ich dich, unendliche Natur?

So stehen wir vor den neueren Werken der Kunst, wie vor den Gebilden einer unendlichen, bekannten und doch fremden neuen Welt, welche uns Beethoven eroberte, die nach ihm jedoch kein Sterblicher wie er kennen lernte. Es ist, als ob durch ihn das All in der Kunst entdeckt wurde, welches ferner nur reicher zu bebauen möglich ist.

Deshalb gebührten seinem Gedenken wohl mit Recht diese vielen Ovationen, und deshalb sind auch die lebendigen Priester der Kunst die wärmsten Förderer dieser Ceremonien zum Gedächtniss dieses Ahnen in der Kunst. Und diese Ceremonien, — haben sie nicht

noch heute die gleiche Aussenseite und Aufgabe wie die der grauesten Vorzeit? —

Die Werke des Tondichters werden uns lebensfrisch vorgeführt;
diese Schöpfungen berühren, Wonneschauer erzeugend, unsere Seele und sprechen unmittelbar zu uns; und
noch lange danach ruft jedem ähnlich Begabten sein Geist zu:

Gehe hin und thue desgleichen!

Kritik.

Peter Cornelius. Weihnachtslieder. Ein Cyklus für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Leipzig, E. W. Fritzsch.

Die vorliegenden sechs Weihnachtslieder gehören unstreitig zu dem Reizvollsten und Mustergiltigsten, was auf dem Gebiete der Liedcomposition in neuester Zeit geschaffen worden ist; sie gehören zu jener nicht gerade allzuhäufig sich findenden Gattung von musikalischen Erzeugnissen der Gegenwart, die kennen zu lernen und in sich aufzunehmen für jeden ausreichend Gebildeten und Empfänglichen eine wahre Herzensfreude ist, — eine Herzensfreude schon deswegen, weil der Genuss solcher Kunstwerke uns zugleich mit einer gewissen Genugthuung erfüllt, einem freudigen Stolze auf unsere Zeit und die Generation, der wir angehören, indem er uns erkennen lässt, dass diese unmittelbare Gegenwart doch nicht gar so poesiearm und liebeleer ist, als es auf den ersten Blick oft erscheinen könnte. — Um von dem künstlerischen Werthe und Gehalte dieser Lieder unseren Lesern nach Möglichkeit eine Vorstellung zu geben, glauben wir nicht mehr und nicht weniger thun zu sollen, als einfach auf den Titel zu verweisen. Es sind eben „Weihnachtslieder“, Lieder, welche die ganze Poesie der herrlichen, nur vom deutschen Gemüthe so recht zu verstehenden Festzeit, den ganzen Reichthum der in ihr sich erschliessenden und an sie anknüpfenden Empfindungswelt uns vor die Seele zu führen wissen. Die Kraft und Feinheit der Charakteristik, mittelst welcher — bei aller Einfachheit und Anspruchslosigkeit der angewandten Mittel — der Autor (Dichter und Componist in einer Person) es verstanden hat, die ihm hier sich bietende Aufgabe zu lösen, ist wahrhaft bewundernswerth. Die so mannichfach verschlungenen Bezüge, die jedem lebhafter Empfindenden bei dem Gedanken an die Weihnachtszeit zwar ganz von selber sich darzubieten, unserem Gefühlsleben durchaus geläufig zu sein scheinen, ja es in der That mit der Zeit auch wirklich geworden sind, werden bei näher eingehender Betrachtung ihrer Natur und ihrem Ursprunge nach grossentheils auf die verschiedensten Factoren unseres vielhundertjährigen christlich-germanischen Culturlebens zurückzuführen sein, — und doch ist all diesen Bezügen hier in zartsinnigster Weise künstlerisch Rechnung getragen, während sie auch andererseits wieder als zu einem durchaus harmonisch sich gebenden Gesammtbilde zusammengefasst und abgerundet erscheinen. — Weihnachten ist vor Allem ein Fest der deutschen Familie, speciell der Kinderwelt; es ist aber auch ein kirchliches Fest und als solches eines jener wenigen Verbindungsglieder, durch welche unser modernes Culturleben mit den zumeist verknöcherten und abgeblassten Institutionen der Kirche noch eine wirklich lebensvolle Beziehung unterhält. Diese beiden anscheinend einander so heterogenen Momente hat Cornelius mit feinstem künstlerischen Takte einander nahe zu bringen, ja völlig mit einander zu verschmelzen gewusst, — eine Fähigkeit, die unseres Erachtens allein dem warm und edel empfindenden, nie aber dem vorzugsweise auf dem Wege der Reflexion schaffenden Künstler innewohnen wird, weil nur der Erstere — vielleicht zum grössten Theil unbewusst — zu jenem innersten Kerne der Dinge durchzudringen vermag, der bei aller Verschiedenheit der äusseren Erscheinung doch zuletzt allem Grossen und Schönen gemeinsam ist und eben deswegen jeder wirklich edlen Anschauungs- und Gestaltungsreihe wie ganz von selbst einen willkommenen Vereinigungspunct bietet. Wir erinnern, um das, was wir sagen wollen, deutlicher zu machen, an die erste Scene der „Meistersinger“. Welch widerliches Sammelsurium von Bigotterie und Frivolität würde beispielsweise ein Meyerbeer zu Tage gefördert haben, hätte er es unternommen, zwischen den einzelnen, von der Gemeinde gesungenen Zeilen eines Chorals die leidenschaftlichen und zärtlichen Gefühlsäusserungen zweier Liebenden musikalisch zu illustriren! — Wahre Andacht hingegen und wahre Liebe, wie sie uns Wagner zeichnet, schliessen sich einander nicht aus, stossen sich nicht ab, dulden sich gegenseitig, weil ihr letzter Grund, ihr tiefster Quell ein gemeinschaftlicher ist, — hierin liegt das ganze, allerdings auch nur vom wahren Künstler zu lösende Räthsel. — Aehnliches, wie dort bei Wagner, haben wir hier bei Cornelius, nur mit dem Unterschiede, dass von Ersterem scheinbare Gegensätze äusserlich neben einander gestellt sind, während sie bei Letzterem unmittelbar in einander verwebt erscheinen. Kindliche Naivität, frische, herzinnige Freude an der kerzendurchstrahlten, tannenduftenden Festzeit, — das ist der Grundton, der im ersten Liede vom Componisten angeschlagen und überall festgehalten wird, und doch zeigt sich diese kindliche Fröhlichkeit durchsetzt mit einem leisen Anhauche ernster Kirchlichkeit und frommer Gläubigkeit, wie sie die Lebensluft vergangener Jahrhunderte bildeten, und wie wir sie in ihrer unmittelbaren Gestalt in den Werken eines Prätorius, Schütz, S. Bach etc. verkörpert finden. Wir betonen hier absichtlich den Ausdruck: „unmittelbar“; denn nirgends erscheint die Stileigenthümlichkeit jener älteren kirchlichen Werke etwa in rein äusserlicher Weise nur nachgeahmt, sondern

überall bekundet sie sich lediglich als durch die Subjectivität des schaffenden Künstlers hindurch und wiederum frei aus derselben hervorgegangene, im Geiste unserer Zeit poetisch verklärte Stimmungsnuance, — derart etwa, wie bei R. Wagner das verzopfte Wesen der Meistersingerzunft in prachtvoll kenntlicher Weise gezeichnet ist, ohne dass es doch dem Componisten je beigekommen, uns mit Musikstücken zu regaliren, wie sie zu jener Zeit in den Singeschulen etwa wirklich gesungen wurden. — Tritt diese fröhlich-fromme Kindlichkeit, als die den gesammten Liedercyklus beherrschende Haupt- und Grundstimmung, im ersten und letzten Liede, als dem Ausgangs- und Endpuncte des Ganzen, am deutlichsten in den Vordergrund, so erscheint hingegen im 2., 3. und 4. Liede, dem Inhalte der Textunterlagen entsprechend, ein neu hinzutretendes, an jenes vorbezeichnete jedoch wiederum eng anknüpfendes Stimmungsmoment schärfer hervorgehoben, das Gefühl nämlich des Geheimnissvoll-Wunderbaren, von dem die Hirten auf dem Felde, die wandernden drei Könige und endlich selbst die Eltern des „wunderbaren Knäbleins" ergriffen werden, als ihnen die ungeahnte und überwältigende Grösse der in der Person des Christkindes verkörperten Geistesmacht entgegentritt, — ein Gefühl, das in ganz ähnlicher Weise ja auch heute noch jedes gläubig-fromme Kindergemüth beim Anhören jener ebenso einfach-erhabenen, wie poesievollen heiligen Erzählungen stets von Neuem überkommen wird. — Das 5. Lied, „Christus, der Kinderfreund", nimmt gewissermaassen eine Sonderstellung unter den übrigen ein; indem es über die während der Weihnachtszeit unmittelbar sich uns bietenden Eindrücke und Erlebnisse hinausgreift und an die menschenbeglückende Wirksamkeit des Erlösers als Mann erinnert, erweitert und erhebt es den Blick zur Erkenntniss der hohen Bedeutsamkeit des Weihnachtsfestes überhaupt, lässt aber auch andererseits zugleich, anknüpfend an Christi Ausspruch: „Lasset die Kindlein zu mir kommen", die frohe Kindlichkeit der Weihnachtsstimmung in einem geistig höheren, verklärenden Lichte erscheinen, — nicht ohne einen leisen Anhauch von Wehmuth im Rückblick auf die eigene verlorengegangene Kindheit. — Zu diesem überaus zart und innig gehaltenen Tonstück tritt dann die frische, harmlose Fröhlichkeit des Schlussliedes wieder in um so glücklicheren Gegensatz, wie wir denn überhaupt hier daran erinnern möchten, dass diese Lieder, nur als Ganzes vorgeführt, den vollen, vom Autor beabsichtigten Eindruck zu erzielen im Stande sein werden. —

Die vom schaffenden Künstler überall bekundete Meisterschaft bis in alle Einzelnheiten hinein nachzuweisen, müssen wir uns wohl versagen. Doch möchten wir nicht unterlassen, wenigstens noch auf einige, speciell dem musikalisch-technischen Gebiete angehörende Feinheiten hinzuweisen. Da sind zunächst im 4. Liede („Simeon"), das in seiner Totalanlage den legendenhaft erzählenden Ton so prächtig zu treffen weiss, einige harmonische Wendungen, die sich ausserordentlich wirksam und fein charakteristisch erweisen. Und doch wie ganz natürlich, wie völlig ungesucht und selbstverständlich gibt sich das Alles! Wie dehnt und weitet sich der Blick in unabsehbare Fernen des Geistes bei dem Eintritt des strahlenden Hdur zu den prophetischen Worten des Simeon: „Nun lässest du in Frieden" etc., wie trost- und glückverheissend breitet sich, wenige Takte später, der Dominantseptaccord auf A mit seiner Hinwendung zum frohen Ddur auf den Worten aus: „(Da es mir noch beschieden,) den Heiland anzusehen", und wie wirklich „wunderbar", überraschend und beruhigend zugleich, wirkt dann zum Schluss, unmittelbar nach dem Septaccorde auf *fis* der Wiedereintritt der Haupttonart Gdur! Nicht minder wirkungsvoll erweist sich im zweiten Liede die Nebeneinanderstellung der Tonarten D und Bdur. Der in B gehaltene Mittelsatz („Engel singen umher" etc.) athmet eine Milde und Dankesfreudigkeit, einen Frieden und eine weihevolle Ruhe, wie sie dem in den Worten der Dichtung sich ausprägenden Stimmungsgehalte nicht entsprechender zu denken sind. — In rhythmischer Hinsicht erscheint besonders bemerkenswerth die zu wiederholten Malen angewandte enge Verbindung und Verschmelzung gerader und ungerader Taktarten innerhalb eines und desselben Tonstückes — eine Eigenthümlichkeit, die am schärfsten und bedeutsamsten sich geltend macht in dem eben erwähnten zweiten Liede („Die Hirten"), sodass dasselbe dadurch stellenweise einen fast declamatorisch-recitativartigen Charakter annimmt. Die Verwendung von Kunstmitteln, welche nicht gerade auf der breiten Heerstrasse des Gewöhnlichen und Althergebrachten liegen, ist jedoch auch hier überall eine so ungezwungene und natürliche, wirkt auch hier so wenig befremdend, dass selbst der enragirteste Verehrer von „geschlossener rhythmischer Form" keinen Anstoss daran nehmen, wohl aber Gelegenheit finden dürfte, wieder einmal die allerdings schon sehr alte Wahrheit bestätigt zu sehen, wie derartige so häufig angefochtene und bekrittelte „Neuerungen" an sich durchaus nichts Gefährliches und „die Kunst zu Grunde Richtendes" haben, wie sie vielmehr vollkommen berechtigt sind, wofern der Künstler nur wirklich schöpferisch zu Werke gegangen und aus innerer Nothwendigkeit seinen Stoff gestaltet und seine Kunstmittel gewählt hat. Es dürfte unserem Autor übrigens gelungen sein, auch die Verehrer und Anhänger der „soliden alten Schule", die einseitigen Schwärmer für Polyphonie und Contrapunct und dergleichen vollauf zu befriedigen und ihnen in seinen Liedern Vieles zu bieten, woran sie ihre Freude haben können. Der der Pianofortepartie überwiesene Theil dieser Musikstücke ist keine Begleitung im gewöhnlichen Sinne, er bringt vielmehr meist durchaus selbstständige musikalische Gedanken von scharf ausgeprägter, interessanter Melodik und weiss sich doch auch wieder der Singstimme so leicht, so harmonisch und flüssig anzuschmiegen, dass auch des conservativsten Conservatoriums Zögling, zum kundigen Meister gereift,

nichts Besseres und künstlerisch Vollendeteres nach dieser Richtung hin zu bieten vermocht hätte. Insbesondere ist das dritte Lied mit der schon der Idee nach so geistvollen Verwendung des Chorals: „Wie schön leuchtet uns der Morgenstern" ein wahres Meister- und Cabinetsstück auf dem Gebiete technisch gewandter, die contrapunctischen Mittel mit vollster Sicherheit beherrschenden Schreibweise, — ein Vorzug, der hier allerdings lediglich im Dienste und im Geiste der künstlerischen Idee sich geltend macht.

Möchten denn diese Lieder, wie sie aus dem Herzen eines echt deutsch fühlenden Künstlers hervorgegangen, so auch recht bald ihren Weg finden in die Herzen und zugleich in die Familien des deutschen Volkes! Scheint doch die Familie, diese schönste und reinste Pflegestätte deutschen Gemüths- und Geisteslebens, vorzugsweise berufen und geeignet, den lieben Gästen eine freundliche Aufnahme zu bereiten, nicht allein des behandelten Stoffes und der Einfachheit der verwandten Mittel, sondern auch ganz besonders der ebenso zarten wie tiefen Empfindungsweise wegen, von der sich die ganze Kunstschöpfung aufs Innigste durchdrungen zeigt. — **O. Drönewolf.**

Biographisches.

Ferdinand Hiller

(Mit Portrait.)

Die jüngst vergangenen Bonner Festtage haben wiederum den Namen Hiller's, des Dirigenten der zu Beethoven's — verspätetem — Seculartage veranstalteten Musikaufführungen in den Vordergrund der musikalischen Chronistik gebracht. Die öffentliche Aufmerksamkeit ist dadurch gelegentlich auf eine Persönlichkeit geleitet worden, welche von Rechtswegen einem Jeden bekannt sein muss, der das musikalische Leben und Treiben unserer Tage mit prüfenden Blicken verfolgt. Auf den verschiedensten Gebieten musikalischer Thätigkeit begegnet man Hiller's Wirken. Als Componist, Dirigent, als Virtuos, als Schriftsteller hat er sich einen Namen gemacht. Als alten, erprobten Feldherrn kann ihn keine Revue übergehen, welche den Anspruch macht, ein vollständiges und der Wirklichkeit getreues Bild der musikalischen Zustände unserer Zeit bieten zu wollen. Im heutigen Musikantenlager ist Ferdinand Hiller eine Art Nestor. Wie der alte homerische Rathgeber und Schwätzer hat auch er drei Menschenalter an sich vorübergehen sehen. Seine Wiege wurde gezimmert zur Zeit, wo noch Alles in der Musik gut classisch war. Wie er als heranreifender Jüngling die persönliche Bekanntschaft Beethoven's gemacht hat, schilderte Hiller bei Gelegenheit der vorjährigen Erinnerungstage selbst mit bescheidener Beiläufigkeit in einigen Artikeln der Cölnischen Zeitung, welche von den letzten Lebenstagen des Meisters, dessen Tod und Begräbniss in rührender Weise erzählen. Hummel, unter den Epigonen der classischen Trias wohl der talentvollste und der einzige, dessen Spuren die nachstürzende Fluth einer neuen Kunstbewegung nicht ganz vertilgt hat, war Hiller's Lehrer. Mit Mendelssohn und Schumann hat Hiller im edlen Wettkampfe die eigene Kraft gemessen, aus jenen Tagen datirt sein Ruf, in ihnen wurzelt hauptsächlich Hiller's Kunstrichtung, soweit sie in seiner Production ersichtlich wird. Eine Geschichte der jüngsten Periode unseres musikalischen Lebens, der neudeutschen Schule, wird ebenfalls nicht an Hiller's Namen vorübergehen können. Hiller nimmt auf Seite der Opposition eine zu bedeutende Stellung ein, gilt den Anhängern der neuen Theorien als besonders gefährlicher Typus des musikalischen Judenthums. Ja, wenn die grosse Zahl derer, welche den Kunstanschauungen der neuen Schule ihre Zustimmung versagen zu müssen glaubten, sich hätte entschliessen können, in geschlossener Partei ein weiteres Propagiren der neuen Lehre und deren Consequenzen abzuwehren, so wäre zu deren Führer kaum ein Anderer so geeignet gewesen als Hiller, dem seine Stellung als Leiter und Berather für das musikalische Leben und Treiben wohl der ganzen Rheinprovinz, der Ruf seiner eignen musikalischen Thaten, wie seine umfassende Bildung einen entscheidenden Einfluss auf eine weitere Oeffentlichkeit vorbereitet hatten. — Dr. Ferdinand Hiller ist am 24. October 1811 zu Frankfurt am Main geboren. Frühzeitig zeigte der Knabe Anlagen zur Tonkunst, frühzeitig auch, in seinem 7. Lebensjahre, erhielt er den ersten Unterricht. Seine Frankfurter Lehrer waren der Violinist Hofmann, der dadurch, dass er so früh wie möglich den Knaben auf Beethoven'sche und Mozart'sche Claviermusik verwies, sich für die Entwickelung eines edlen musikalischen Sinnes grosse Verdienste erwarb, Aloys Schmitt und Vollweiler, dessen theoretischer Leitung Hiller allezeit ein besonders dankbares Andenken bewahrt hat. Neben dem regelmässigen Schulunterricht, in welchem er sich durch schnelle Auffassung und lebhafte Phantasie auszeichnete, widmete sich der junge Hiller den musikalischen Studien unter Führung der genannten Männer mit solcher Leidenschaft und so augenscheinlich gutem Erfolge, dass sein Vater, ein sehr angesehener Kaufmann (— israelitischer Abkunft und nicht verwandt mit den in einer früheren Periode der Musikgeschichte namhaften Tonsetzern gleichen Namens, Johann Adam und Friedrich Adam Hiller —), der einen wissenschaftlichen Beruf für seinen Sohn vorgezogen hätte, endlich dem Wunsche desselben und den Bitten der Mutter nachgebend ihm erlaubte, sich ganz der Tonkunst zu widmen.

Schon in seinem zehnten Jahre hatte H. die ersten Compositionsversuche gemacht, im zwölften und dreizehnten schrieb er viel und vielerlei. Durch die Bekanntschaft mit dem ebenfalls noch sehr jungen Mendelssohn und mit älteren schon weit bekannten Meistern,



wie Moscheles, Schelble und Schnyder von Wartensee, denen er manche treffliche Lehre und Anregung verdankte, war er ganz in das musikalische Leben und Treiben übergeführt worden.

Der Vater gab den angehenden Jüngling von vierzehn Jahren nach Weimar in Hummel's Hände, zunächst wohl in der eingeschränkteren Absicht, dem Claviervirtuosen seine Ausbildung zu bieten. Hummel kam dem dadurch entgegen, dass er dem talentvollen Schüler die Bekanntschaft mit seinen sämmtlichen Werken höchst gründlich vermittelte. Im Uebrigen liess der Meister den strebsamen Jünger gewähren und nahm ein väterliches, künstlerisch warmes Interesse an dem schon damals unermüdlich producirenden Schaffenstriebe des jungen Hiller. Ob und wieweit an Hiller dem Virtuosen und Hiller dem Componisten wirkliche Einflüsse der Hummel'schen Grundsätze sich nachweisen lassen, ob überhaupt des Lehrers Geist auf Hiller's Methode zu arbeiten bestimmend eingewirkt habe, werden wir im weiteren Verlauf unserer Skizze nicht umhin können zu erörtern. In der Zeit seines Weimar'schen Aufenthaltes schrieb Hiller ein ziemlich enormes Quantum von Sonaten, Liedern, Streichquartetten zusammen. Auch für grösseres Orchester fing er die ersten Versuche an, eine namenlose Ouverture, sowie eine zweite zu Schiller's „Maria Stuart" nebst Entre'actsmusik wurden im Hoftheater aufgeführt. Den Eintritt in die grosse Oeffentlichkeit wagte Hiller mit einem Scherzo für Clavier und einem Liede („Rastlose Liebe" von Goethe), die in einer Frankfurter Sammlung erschienen. Die Folgen des kühnen Schrittes waren kaum aufmunternd für den jungen Componisten, da in Folge einer überaus absprechenden und ironisch gehaltenen Kritik dieser Arbeiten — ein Dr. Köpel war der Verfasser — der Vater Hiller's über das Talent des Sohnes in arge Besorgniss gerieth und nur durch Vorstellungen Hummel's



und anderer Weimar'scher Musiker vor weiteren Beschlüssen einer verzweifelten Stimmung abgehalten werden konnte und der junge Hiller selbst, für einige Zeit wenigstens, das nöthige Selbstvertrauen zum Theil einbüsste.

(Schluss folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Der Musikertag in Magdeburg.

„Das waren gar fröhliche Tage".

Wir verliessen die grosse Musikstadt Leipzig in der Mittagsstunde des 16. September, passirten zur grössten Verwunderung des Berichterstatters — der in der Geographie zeitlebens der Unwissendsten Einer war — Halle und Cöthen und langten gegen 4 Uhr in Magdeburg an. Zwar hatte die Stadt nicht Ehrenpforten gebaut, nicht der hübschen Häuserreihen lange (und etwas gekrümmte) Zeilen durch Guirlanden verbunden, aber man begegnete vielen musikverdächtigen Gestalten mit und ohne Haarbusch, Künstlern und Kunstverwandten, die sich zu orientiren suchten, nach Bureau, Loge und Harmonie, breiten und neuen Wegen, Dom und Hôtel Umfrage hielten. Mit der Höflichkeit, die uns Grossstädter an die Märchen aus alter Zeit erinnert, gaben die Eingeborenen Bescheid. Wenige Minuten nach 4 Uhr betrat ich den Sitzungssaal in der Loge. Viele waren berufen, doch das Häuflein der Anwesenden war klein. Man referirte, debattirte, demonstrirte, interpretirte, — wie das so die parlamentarische Ordnung mit sich bringt; die Zeit verstrich, die Sonne ging unter, man musste sich vertagen, um das I. Concert des Allgemeinen deutschen Musikvereins nicht zu versäumen. Dasselbe fand in der Johanniskirche statt und wurde von dem königl. Musikdirector Herrn G. Rebling geleitet. Ein reiches Programm mit verlockendem Inhalte und etwas bedenklicher Fülle. Aber wir haben unverdrossen ausgehalten trotz der Hitze und obgleich nirgends ein Sitzplätzchen aufzutreiben war bis zum „Pleni sunt coeli et terra" der Liszt'schen Messe. „Miserere nobis!" seufzte ich, natürlich nur der Temperatur und der Ermüdung wegen, und ging davon.

Herr Organist G. A. Ritter begann mit einem freien Vortrage, welcher zunächst die Vorzüge des Instrumentes, die Verdienste des Erbauers (Sauer in Frankfurt a. O.) in das glänzendste Licht stellte. Die Freiheit der Wahl zugestanden, wäre mir doch etwas „musica vom alten Sebastian" lieber gewesen. Was der Thomas-Cantor Bach schrieb, wurzelte allzeit in der Orgel, es ist merkwürdig, dass seine zahllosen, verbreiteten Werke so wenig befruchtende, rückwirkende Kraft auf die Phantasie unserer Organisten äussert. Unsere moderne Tonsprache, unsere musikalische Muttersprache, erscheint für die contrapunctische Dialektik, wie unsere Vorfahren sie übten und lehrten, nicht mehr geeignet zu sein. Ueberall erweiterte Technik, makelloses Können, ernstes Wollen, und doch hört man selten auch von den Besten nur eine thematische Exposition, die sich messen könnte mit dem, was einstmals Allen geläufig war. Ich schiebe das dem Zeitgeist in seine Riesenschuhe: darum spielt Sebastian Bach!

Zwei religiöse Gesänge von H. Zopff, „für Tenor, Violine und Viola" — wie es im Programme wörtlich heisst —, von dem ausgezeichneten Sänger Müller aus Lemberg — dessen wir später noch ausführlicher gedenken werden — in würdiger Weise vorgetragen, sind in der Stimmung wohl getroffen; die instrumentale Beigabe, obligate Violine und Viola, halte ich für überflüssig, jedenfalls war die gewählte Fassung in Anbetracht des grossen Raumes keine glückliche. In die Kirche gehören grosse Noten, das kleine „Maasswerk", mag es auch die sublimste Bedeutung haben, entgeht dem Auge des Beschauers, es verkrümelt sich und muss erst mit der Loupe vor dem Auge und der Partitur in der Hand entdeckt werden. Die Orgelbegleitung ist zweckentsprechend und sie fand in Herrn Brand einen gewandten Vermittler.

Von Magdeburg ist in der musikalischen Welt leider selten die Rede. Während jede Mittelmässigkeit der Residenzen stets in der Lage ist, ihr winziges Licht leuchten, ja es wohl gar zum Flammenschein einer weitstrahlenden Kerze auflügen zu lassen, existiren in den Provinzialstädten Männer, deren bescheidenes, unablässiges Wirken Decennien hindurch der Kunst zum Segen, dem Orte zum Ruhme gereicht, ohne dass es Jemand einfällt, die Verdienste mit allen Glocken durchs Land läuten zu lassen. Der Magdeburger Kirchengesangverein, wie ich glaube, eine Schöpfung Rebling's, leistet so Vorzügliches, dass man nicht begreift, warum in den Musikzeitungen kaum mehr als dürre Notizen, trockene Namen und Opuszahlen über seine Thätigkeit zu finden sind. Ein nach dem Muster des Berliner Domchors eingerichteter Verein, wie dieser, aus Männer- und Knabenstimmen bestehend, überrascht ebenso durch den schönen, edlen Klang des Materials als durch die verständige Wahl der Ausdrucksmittel. Ich erfuhr erst am Sonntag während des Gottesdienstes im Dom, dass Magdeburg — Dank der Einsicht und Bereitwilligkeit des dortigen Consistoriums — ein Institut besitzt, welches unter der tüchtigen künstlerischen Führung des Herrn Wachsmuth Aufgaben wie die Motetten Palästrina's in wirklich überraschender Weise zu lösen vermag.

Der 12. Psalm von Rebling, welcher in der Johanniskirche die dritte Nummer bildete, erschien mir als ein sehr respectables Werk, gleich geeignet, den tüchtigen Componisten, wie den vorzüglichen Chordirigenten zu bekunden. Ja, auch als Lehrer lernten wir gleichzeitig Herrn Rebling kennen, seine Tochter spielte die Orgelbegleitung, und mir wurde gesagt, Frl. Beck, welche ein Solo sehr hübsch sang, verdanke dem Meister, was sie vermag. Der Psalm, für achtstimmigen Chor geschrieben, ist ernst und würdig, er enthält feine, malerische Züge, nirgends Gesuchtes oder Schwülstiges, dem Werke steht Gesundheit auf dem Gesicht geschrieben, ich wünsche ihm auch langes Leben, d. h. weiteste Verbreitung. Die Buchhändler führen ihn als Op. 13, No. 1 in ihren Listen. Gehet hin und kaufet!

Das Phantasiestück für Violine und Orgel, componirt von Hans von Bronsart und von den Herren Heckmann und Brand sehr fein ausgeführt, ist kein übler Versuch, Vater Bach's Strenge mit der Freiheit unserer Tage zu verbinden. Der langsame Satz, obgleich er recht lang und sehr langsam war und dadurch ungewollt eine Verwandlung des Cantablen ins Lamentable stattfand, hat mir am meisten gefallen. Früge mich Jemand, ob die Combination Violine und Orgel überhaupt zu den empfehlenswerthesten gehöre, so müsste ich mit Nein antworten. Mir wollte es immer scheinen, als würde ein Riese gezwungen, mit einem Zwerge selbander zu lustwandeln, Beide haben keine rechte Freude daran, und der Zuhörer wird auch nicht warm. Die Violine verhält sich zur Orgel wie ein Bächlein zum Meere, hat doch das Violoncell Mühe, neben der Brandung der wogenden, neben der erhabenen Würde der ruhenden See zu bestehen.

Wenn es mir gestattet ist, meine Stimmung zur alleinigen Basis für diesen Bericht zu machen, so muss ich sagen, dass Peter Cornelius für seinen Trauerchor: „Von dem Dome schwer und bang" der erste Preis gebührt. Die Magdeburger Liedertafel II hatte die Ausführung übernommen, sie würde den lautesten Beifall nicht blos verdient, sondern auch geerntet haben, wenn nicht die geheiligte Stätte uns Stillschweigen auferlegt hätte. Dieses köstliche Werk hat auf mich einen tiefen, unvergesslichen Eindruck gemacht! Das fromme Gefühl, das in der Jugend, später ohne Wissen und Willen mehr und mehr verloren geht, klopfte endlich wieder einmal an, und ich habe leise gesagt: Herein! und es ist dem Manne zu Muthe gewesen, wie einst dem inbrünstig betenden Knaben... Wer die Wahl auf diesen Gesang gelenkt, ihm sei gedankt für die geweihten Augenblicke!

Dass ein darauf folgendes Adagio von Merkel für Violoncell und Orgel mich weniger ansprach, haben die Herren L. Grützmacher und Palme nicht verschuldet; den Componisten trifft der Ver-

wurf, für die beiden Instrumente keine recht dankenswerthe Beschäftigung gefunden zu haben. Winzige Gedankenfäden werden sehr bedächtig und sehr lose verwebt, das Ganze klang eintönig und erinnerte mich keineswegs an manches Andere, was mir im Laufe der Zeit aus der Feder des Componisten zu Gesicht und Gehör gekommen war. — Die beiden Gesänge von Eduard Lassen, dem reichbegabten Capellmeister in Weimar, schienen die Anwesenden in zwei Heerlager getheilt zu haben: hie für, dort gegen. Ich würde für die erste Nummer: „Bethanien" genannt, mich erwärmen, ja begeistern können, und nicht nur des hübschen und äusserst stimmungsvoll wirkenden Einfalls wegen, die Orgel bei den Ritornellen in einer idealisirten Pifferari-Weise zu behandeln. Fünf Stimmen vereinigten sich zu künstlerischer That: Die Damen Frau Worgitzka (Berlin), Frl. Dotter (Weimar) und die Herren Joh. Müller (Lemberg), Leopold Müller (Speyer), Ravenstein (Leipzig). Herr Müller aus Speyer, dem wir später noch auf allerlei Holzwegen begegnen werden, befand sich bezüglich der Intonation nicht überall mit der Orgel und den Mitwirkenden in Uebereinstimmung, aber im Ganzen verlief Alles befriedigend. Der zweiten Nummer: „In Joseph's Garten" fehlte der Harfner, er stund nur auf dem Programme, an seiner Stelle wollen Etliche ein Clavier gesehen haben. Der Text besteht aus sechs achtzeiligen Strophen. In der zweiten Hälfte der vorletzten heisst es: „Erzittern Harfenklänge nicht leise durch die Nacht?" Aus keinem triftigeren Grunde sollte Herr Kammermusiker Haukel von Dessau nach Magdeburg reisen, er thats aber nicht. Kaum zwingender ist die Veranlassung, ein obligates Horn zu verwenden. Ich meine, der Componist, dem es nie an überraschenden Gedanken fehlt, brachte, um die Verse: „Noch glimmt an fernen Hügeln ein müdes Abendroth", zu illustriren, den heimkehrenden Hirten auf die Scene; ich weiss für die Hornsignale keine andere Erklärung. Die Zusammenstellung Alt, Tenor und Bass ergab an einigen Stellen (Schluss von Strophe 1, 2 und 6) wunderbar schöne Klangwirkungen. Fräulein Dotter, die schon in Bethanien „als Martha rüstig mit heiterm Trieb ihr Tagwerk gefördert" hatte, verleugnete auch in „Joseph's Garten" die kunstgeübte Sängerin nicht. Herrn Palme für seine vorzügliche Orgelbegleitung — trotz des kleinen Pedal-Irrthums — nachträglich ein Bravo! Man darf schon 'mal ein D statt C berühren, wenn man uns sonst kein X für ein U macht.

Die treue Anhänglichkeit, welche der Allgemeine deutsche Musikverein seinem Mitgliede Kiel bewahrt, verhalf uns zu der erwünschten Gelegenheit, die Orgelphantasie in H moll, ein neueres Werk des formgewandten Componisten, zu hören. Die Einleitung verräth sofort die glückliche Hand, die das Rechte zu ergreifen weiss: ein wuchtiges Motiv tritt uns entgegen, kein solch zierliches Tonfigürchen, wie sie am Clavier gefunden und — leider — so oft in die Kirche verschleppt werden. Auf recitativischem Wege leitet uns Kiel nach einem Thema mit Variationen. Ich machte mich gefasst auf eine Gewalt-Fuge nicht unter „zwei Subjecten"; auf einmal schloss Herr Rebling. Er war gewiss in seinem Rechte, und auch Herr Kiel wird nichts Unrechtes gemacht haben, aber ich habe übel gethan, mir vorher ein Bildniss zu machen. Jedoch, es spricht nicht gegen ein Musikstück, wenn man beklagt, dass es zu kurz war.

Die Liszt'sche Choralmesse für Chor, Solostimmen und Orgel, ausgeführt vom Rebling'schen Kirchengesangvereine und den Solisten aus Lassen's „Bethanien", bildete den Beschluss. Man kann das Werk interessant nennen, ohne auch nur das Geringste gesagt zu haben, was wäre bei Liszt nicht wenigstens interessant! Vieles Einzelne ist so schön, dass man nicht begreift, wie Leute den Stab über das Ganze brechen können, wiederum tritt uns Manches in einer so absonderlichen Gestalt entgegen, dass man, stutzig gemacht, fragt: wie mochte Liszt gerade darauf verfallen? Wenn am Schlusse des „Kyrie" — den ich nicht sonderlich schön finden konnte — die Oberstimmen singen

E - le - i - son!

so werde ich dadurch an die leichtfertige Art der Welschen (transalpinische und transrhenanische Linie) erinnert, in deren Opern solche Stellen nicht selten sind. Weiss nicht, ob es Anderen auch so geht, mir trüben dergleichen — sage man Kleinigkeiten — den Genuss. Das „Incarnatus est" berührte zuerst tiefer liegende Saiten; es wurde von Frau Worgitzka sehr schön gesungen, die Stimme klang so innig, so fromm; rein und verklärt wallten die Töne durch den Raum, man vergass alles Andere, selbst die Behauptung des Textbuches, „et incarnatus est" bedeute: Christus habe Fleisch an sich genommen.

Der Verein hielt sich durchaus wacker, ihn schreckte kein ungewöhnlicher Intervallen-Schritt, kein alterirter Accord, nicht Chromatik, nicht Enharmonik. Viele Vereine meinen, Liszt schreibe fürchterlich schwer, ja unausführbar, dem ist nicht so! Jedenfalls wird der Magdeburger Verein die Frage: Wer fürchtet sich vor'm schwarzen Mann? einmüthig dahin beantworten: Wir nicht!

Nach dem Concert rotteten sich Fremde und Einheimische zusammen, um in der Loge nach althergebrachter deutscher Sitte „gemüthlich" zu sein. Es wurden alte Bekanntschaften erneuert, noch mehr neue vermittelt. Perlender Wein, schäumender Gerstensaft lösten die Zungen, und bald schwirrte es im Saale bunt durcheinander. Die Herren Alsleben, Rebling, Eichberg wussten sich Gehör zu verschaffen, sie liessen die Stadt, das Directorium, das Comité je dreimal hoch leben; Andere folgten ihnen auf der abschüssigen Bahn des Festredens nach, vivat! vivant! Ach, ich weiss nicht mehr, wem das Eine galt, auf wen das Andere gemünzt war. Bemüht, die Grundwahrheiten einer „Rothgesiegelten" zu erfassen, ist mir manches Wort entgangen, ich weiss nur noch, dass mein liebenswürdiger Reisegefährte das Unglück hatte, von ungefähr zu entdecken, Mitternacht sei vorüber. Es war unvermerkt Sonntag, aus Abend und Morgen der erste Tag geworden.

(Schluss folgt.)

Wien.

Eröffnung der neuen Opernsaison. — Gastspiel des Hrn. Betz. — Betz und Beck. — Wiederaufführung der „Meistersinger". — Sonstige neue Theaterereignisse. — Rückblick auf die Saison 1871.

So unerquicklich und interesselos unsere mit halbem Juni abgelaufene Opernsaison sich abspielte, so bedeutsam scheint sich die neue (am 1. August eröffnete) gestalten zu wollen. Schon dass als Eröffnungsoper Wagner's „Lohengrin" gewählt wurde, gilt uns als vielversprechender Anfang. Und bisher hat der — was man auch sonst mit Recht gegen ihn einwenden möge — strebsam und speciell für das Gedeihen des ihm unterstehenden Theaters unermüdlich besorgte Herbeck die Erwartungen der Kunstfreunde nicht getäuscht. Der Monat August hat uns in dem Gastspiele des Hrn. Betz aus Berlin und der mit diesem zusammenhängenden Wiederaufführung der „Meistersinger" das wahrscheinlich interessanteste Theaterereigniss der ganzen Saison gebracht.

Zwar wurden im Publicum Stimmen laut, dahin gehend, man hätte durch eine Verlegung des Betz'schen Gastspieles in den Winter dem Gesetze ästhetischer Steigerung besser entsprochen, als durch die gepflogene Voranstellung des Interessantesten an die Spitze der Saison; bedenkt man aber, dass Betz später schwerlich von Berlin aus Urlaub erhalten haben würde, dass ferner Freund und Feind die Wiederaufführung der „Meistersinger", wegen deren Betz hauptsächlich nach Wien eingeladen wurde, kaum mehr erwarten konnten, so kann man dem diesmaligen Vorgehen Herbeck's nur vollinhaltlich beipflichten.

Hr. Betz hat den glänzenden Ruf, welcher ihm besonders als Wagner-Sänger aus Deutschland vorausging, auch in Wien nach allen Richtungen gerechtfertigt. Schon die Wahl seiner Antrittsrolle bekundet den echten Künstler, der den Erfolg der vertretenen Sache hoch über allen persönlich zu erwartenden Applaus stellt. Hr. Betz eröffnete mit dem Telramund im „Lohengrin", einer Partie, welche bei uns allgemein für „undankbar" erklärt, von Hrn. Beck längst zu den Todten geworfen, von Hrn. von Bignio dagegen zu einem blutleeren Schemen herabgesetzt wurde. Der glänzende Erfolg, welchen der Gast gleich in dieser Rolle erzielte, ehrt unser Publicum nicht minder als ihn. Hr. Betz bringt in der That alle künstlerischen Eigenschaften mit,

die man von einem musikalisch-dramatischen Darsteller im Sinne Wagner's zu verlangen berechtigt ist. Die jugendfrische, kräftige und sympathische Stimme, unterstützt durch das mühelose Ansprechen der Töne — besonders des *f* und *fis* —, ganz vortrefflich die Deutlichkeit der Aussprache, die Prägnanz der musikalischen Declamation: in beiden Puncten hat der Sänger eine Höhe der Vollkommenheit erklommen, welche ihn fast ohne ebenbürtigen Rivalen unter den deutschen Baritonen erscheinen lässt. Die triftigste, in ihren Consequenzen beinahe vernichtende Einwendung, welche ein Nicht-Musiker (Hr. Heinrich Laube) gegen das „musikalische Drama" gemacht hat — das Unverständlich-Bleiben des „Wortes nämlich, das doch vor Allem gelten soll" —, diese Einwendung wird durch Betz überraschend widerlegt. Verfolgt die Darstellung dieses Sängers aufmerksam mit Ohr und Blick, und ihr könnt — für seine Person wenigstens — ein Textbuch völlig entbehren! — Betz' Leistungen lassen uns aber ausserdem hoffen, dass, was ihm gelungen, auch andere Sänger und Sängerinnen, die es mit der Kunst ernst meinen, durch eifrige Studien sich erwerben werden, und hat der Dichtercomponist erst noch weitere Erfahrungen im Instrumentiren, in dem Gebrauch der Schallwand, in der richtigen Aufstellungsart des — natürlich unsichtbaren — Orchesters gemacht — von der projectirten „Nibelungen"-Aufführung von 1873 erwarten wir in dieser Hinsicht die grössten Resultate —, so haben wir allen Grund, die Erreichung jenes Endideals zu hoffen, dass nämlich im musikalischen Drama jedes Wort uns so klar und seiner vollen Bedeutung nach verständlich, jede Gestalt so plastisch-lebensvoll entgegentreten werde, wie dies bisher im recitirten Drama der Fall war: dies Alles aber noch gesteigert zu unberechenbarer Wirkung durch die Macht der Beethoven'schen Musik, die, von dem lebenden Meister auf die Bühne übertragen, nebst ihrem unerschöpflichen Gefühlsausdruck nun Verstandes-Klarheit gewonnen hat. Wie gesagt, gerade was Betz im musikalischen Drama leistet, hat auch unsere verbissensten Gegner der Kunstgattung, welche derselben gern jede Lebensfähigkeit abstreiten, stutzig gemacht.

Ausser dem eminenten Declamator ist es aber noch der treffliche Schauspieler, welcher, gestützt auf seine schön-männliche Erscheinung, besonders aber die überlegene Intelligenz der Auffassung, die Ideen des schaffenden Künstlers erst zur wahren Geltung bringt. Betz fasst alle seine Rollen nach einem höheren, grossen Plane, den er dann einheitlich bis in die nebensächlichsten Details hinab, bis zum Zucken der Augenwimper und der einzelnen Handbewegung, durchführt, Alles aber so maassvoll und ungezwungen, dass man wirklich im Zweifel, wo das geistvoll Gedachte aufhört und das spontan Empfundene anfängt.

So ausserordentlich hoch wir nun Hrn. Betz wegen dieses Strebens nach gänzlicher Sich-Identificirung mit der je darzustellenden Rolle schätzen, so ist er doch im Erreichen dieses schönsten Zieles des denkenden Darstellers, wie jeder Künstler überhaupt, durch die Schranke seiner Individualität beengt.

Für Charaktere, welche in die Sphäre edler Männlichkeit, deutschen Ernstes, deutscher Bieder- und Herzlichkeit, gedankenvollen Tiefsinns, wehmüthiger Resignation, behäbiger Ruhe oder überhaupt maassvoller Zurückhaltung fallen, erscheint uns Betz — unser Urtheil basirt freilich nur auf der eingehenden Beobachtung des fünf bedeutende Rollen umfassenden Wiener Gastspieles des Künstlers — als der unübertroffene, der Meister-Darsteller.

Dagegen liegen Weichlichkeit, Sentimentalität, aber auch eigentliche Leidenschaft, sinnliche Gluth, übersprudelnder Lebensmuth und tolle Laune der Individualität unseres Berliner Gastes fern. Den Abgang der ersten Kategorie von Darstellereigenschaften werden wir, als ein nur zweifelhaft berechtigtes Element betreffend, schwerlich als einen Mangel betrachten; aber in den weiter genannten „Momenten der Leidenschaft" muss zugestanden werden, dass hier unser Beck vor Betz bedeutend im Vortheile ist, ja dass sich die beiden berühmten deutschen Baritone eigentlich wechselseitig ergänzen und in ihrer Vereinigung ein Universalitätsideal darstellen würden, das eben auf Erden nicht zu finden ist. Es wäre für uns hier sehr verlockend, die Parallele zwischen Betz und Beck im Detail durchzuführen, wir beschränken uns Raummangels halber aber nur auf wenige Hauptmomente. Dass die Mittel Beck's prävaliren, dass unseres heimischen Baritons Stimme an elementarer Macht, an Glanz und Wärme überwiegt, darüber besteht für uns keine Frage. Betz' Organ ist heller, zum Tenor neigend, jenes unseres Beck sinnlich dunkel gefärbt. Ziemlich gleich achtbar ist die specifische Gesangskunst der beiden Baritone, nur dass Betz leichter und öfter jenes so störende Dissoniren vermeidet, dem Beck in lebhafteren Sangesmomenten, namentlich aber im Ensemble und bei fortgesetzter Anstrengung so gern verfällt. Entschiedener gestalten sich die Gegensätze bezüglich der Manier und der Kunstrichtung der Sänger. Beck hat vor Allem den musikalischen Ausdruck im Auge, Betz den poetischen, des Letzteren Phrasirung bestimmt immer der dramatische Zusammenhang, während Beck auch hier die Musik über Alles gilt.

Betz entwirft, wie bereits entwickelt, ein in tausend reizende Details gegliedertes gross-einheitliches dramatisches Gesammtbild; Beck fasst seine Leistung mehr in einige Einzelmomente zusammen, diese aber führt er gegenüber Betz' Detailmalerei mehr *al fresco* in grossen musikalisch-zusammenhängenden Zügen aus. Während Betz jeden Darstellungsmoment mit gleicher Liebe behandelt, Licht und Schatten aber nur streng der jeweiligen dramatischen Situation entsprechend vertheilt, gruppirt Beck die einzelnen Partien seiner Aufgabe je nach deren musikalischer Wirkungsfähigkeit; auf die in dieser Beziehung am meisten begünstigten verwendet er alle Sorgfalt, sie über alles Andere hinaus — selbst intensiver, als es oft im Drama begründet liegt — zu steigern und herauszuheben. Es kann nicht geleugnet werden, dass Beck bei dieser übergrossen Betonung des musikalisch-wirksamen Momentes ausser diesem auch sich selbst und den zu erringenden persönlichen Applaus im Auge hat. Beck ist einer der Hauptvertreter jenes in Wien so sehr beliebten Forcirens („Loslegens"), welches gar oft durchaus am Platze und als das directe Widerspiel aller mattherzigen Prüderie sogar hoch anzuerkennen, in anderen Momenten — u. A. fast immer bei Wagner — als eine Herabdrückung des Totaleindruckes unter willkürlich hervorgestochene Detaileffecte von störendstem Eindrucke ist.

Gerade das Gegentheil finden wir in dieser Beziehung an Betz. Betz tritt nie zum Schaden des Dramas persönlich aus dem Rahmen desselben heraus. Applaus oder gar Hervorruf auf offener Scene ignorirt er consequent, erst nach Fallen des Vorhanges erscheint er vor den Rampen, dem Publicum seinen Dank auszusprechen.

Alles in Allem wendet sich Betz mit seinen Leistungen an ein Forum von tiefer Gebildeten, Beck mehr an die Masse, das „grosse Publicum"; Betz wirkt zunächst auf den Verstand der Hörer und Zuschauer und erst mittelbar auf deren Gemüth und Phantasie, Beck sucht die Herzen des Publicums im Sturm zu erobern; Betz regt darum auch mehr an, Beck mehr auf, Betz erzielt momentan mässigere, aber nachhaltigere, Beck intensivere, aber schneller vorübergehende Eindrücke.

Aus der vorstehend gezogenen Parallele können die Leser den Erfolg, den Betz mit seinen einzelnen Leistungen in Wien errang, beinahe buchstäblich zutreffend errathen. — Der glanzvollen Entrata als „Telramund" wurde bereits oben gedacht.

Erwähnt muss nur noch werden, dass die in Wien (neuester Zeit wenigstens) immer am schlechtesten gegebene, am meisten verketzerte Scene aus „Lohengrin": das Ortrud-Telramund-„Duett", wie sie es nennen — durch unseren trefflichen Gast in einem ganz neuen Lichte erschien und wenigstens eine der vielen Verstümmelungen dieser Scene (man gibt sie um ein Drittel gekürzt) durch Betz geheilt d. h. beseitigt wurde.*) Dem Telramund folgte Wolfram von Eschenbach, in den Augen des Publicums ob gewisser populärer melodischer Stellen (Begrüssung Tannhäuser's im 1. Act, „Preis der hohen Liebe" während des Sängerkrieges, Lied „An den Abendstern") eine viel dankbarere Partie.

Dass nun Hr. Betz auch diese ariosen Momente — mit prägnantester Aussprache jedes einzelnen Wortes — mehr declamirte, als sang — während unser heimischer Darsteller, Hr.

*) Es ist die Stelle, beginnend mit Ortrud's Worten: „Weisst Du, wer jener Held" u. s. w.

v. Bignio, sich nie die Gelegenheit entgehen liess, hier gerade durch breites Ausströmen schmelzend-weichen Gesanges persönlich reichsten Beifall einzuheissen — frappirte einen Theil des (noch dazu — Sonntags-)Publicums nicht wenig. Wie verstand es aber andererseits Betz, gerade den eigentlichen Wagner-Verstehenden durch sein vollendet naturwahres Spiel, seine an mannichfachstem Ausdruck reichste Mimik (gerade in diesen Scenen und besonders während des ganzen Sängerkrieges!) wiederholt stürmische Aeusserungen aufrichtigster Zustimmung abzugewinnen!

An die unbestrittenen „Lohengrin"- und „Tannhäuser"-Erfolge reihten sich unmittelbar zwei nicht ganz so glückliche Darstellungen als Don Juan und Nelusco. Wir hatten hier den halben Erfolg vorausgesehen, und auch der Leser wird uns beistimmen, dass, nach der oben gegebenen vergleichenden Charakteristik Betz' und Beck's, für die leidenschaftsprühenden Mozart'schen und Meyerbeer'schen Gestalten Beck weit mehr der rechte Mann ist, als der hochintelligente norddeutsche Sänger.

Mit wohlerwogener Steigerung des Effectes hatte uns Betz sein Bestes und Grösstes auf die Letzt aufgespart: Der grossartige Triumph als Hans Sachs in den „Meistersingern" übertraf alle Erwartungen und verdunkelte selbst die so grossen früheren Wagner-Erfolge.

Diese wahrhafte Muster- und Meister-Darstellung ist übrigens durch die Berichte über die erste Münchener und die späteren Berliner Aufführungen in Deutschland aus mündlichen und schriftlichen Berichten so bekannt geworden, dass wir nicht neuerlich bereits Gesagtes wiederholen wollen.

Gewiss, dass in Wien jeder Besucher der jüngsten „Meistersinger"-Vorstellungen, welchen Standpunct er auch dem grossartigen Musikdrama Richard Wagner's gegenüber einnehmen mochte, sich dem bedeutenden Eindrucke dieser männlich-edlen, höchst einheitlichen, hochpoetischen und dabei doch immer einfach-bürgerlich („schusterhandwerkerlich") bleibenden Betz'schen Leistung nimmer verschliessen konnte.

Für die intimeren Wiener Freunde der „Meistersinger" brachte Betz' Gastdarstellung noch den grossen Vortheil, dass sie eine Menge bei den früheren Wiener Aufführungen weggelassener Stellen des Werkes erst durch ihn kennen lernten.

Im Princip Gegner jeder und jeglicher Kürzung eines ernsthaft intendirten dramatischen Kunstwerkes, wollen wir gern zugestehen, dass ganz specielle Umstände von dieser theoretischen Regel in der Theaterpraxis (von Fall zu Fall) Ausnahmen gestatten, selbst erheischen mögen.

Nur müssen bei den von den Theaterdirectoren so sehr beliebten Kürzungen wenigstens die ersten und einfachsten Gesetze der Logik gewahrt bleiben. Was soll man aber dazu sagen, wenn, wie bei der Wiener „Meistersinger"-Kürzung von 1870, der Sinn hervorragender Partien des Dramas gänzlich zerstört, ein ander Mal der dramatische Zusammenhang aufgehoben, überhaupt immer und immer der Rothstift aus rein musikalischen Beweggründen, aus Rücksicht auf die „Kurzathmigkeit der Sänger" oder die „Ausdauer des Publicums" gehandhabt, also nach uraltester Opernschablone vorgegangen wird?! Das eclatanteste Beispiel dieser Art Kürzungen bildete vielleicht der wunderschöne Monolog des 3. Actes „Wahn, Wahn, überall Wahn", in welchem nach den Eingangsworten bis zu der köstlichen Instrumentalstelle „Ein Kobold half wohl da" — welche Textstelle dann wie „hereingeschneit" erscheint — Alles kurzweg gestrichen wurde. Hr. Betz, den Hans Sachs in Wien zu singen eingeladen, erklärte nun Herbeck kategorisch, dass er die Partie nie und nimmer in der üblichen Verstümmelung singen und auf der Beseitigung wenigstens der rücksichtslosesten Striche bestehen müsse. Herbeck gab, um nur überhaupt die Aufführung zu retten, nach, und siehe! die neu gehörten Stellen ermüdeten nicht nur die Majorität des Publicums nicht, sondern gerade sie wurden mit, man möchte sagen, demonstrativem Beifall aufgenommen.

(Fortsetzung folgt.)

Concertumschau.

Borna. Kirchenconcert am 17. Sept., veranstaltet vom Seminar-Oberlehrer Sachse: Orgelsoli von J. Rheinberger (Sonate), Bach (Toccata und Fuge) und A. G. Ritter (Sonate); Violoncellsoli von Bach und G. Merkel; Vocalcompositionen von Mendelssohn, J. Gallus, Gumpeltzhaimer, Cherubini und O. Lassus.

Breslau. Symphonieconcert der Breslauer Concertcapelle am 8. Sept. mit der Esdur-Symphonie von Schumann etc.

Halberstadt. Am 23. Sept. in der St. Martinikirche Aufführung von Mendelssohn's „Paulus" durch den Halberstädter Gesangverein in Verbindung mit den Vereinen zu Quedlinburg und Wernigerode und unter solistischer Betheiligung des Frl. Decker aus Berlin und der königl. preuss. Domsänger HH. Geyer und Schmook aus Berlin.

Soest. 1. Vereinsconcert des Musikvereins unter Mitwirkung des Violinprofessors Ludwig aus London und des Pianisten Hrn. Enzian aus Barmen: Violinsonate Op. 47 und Claviersonate Op. 59 von Beethoven, Suite für Pianoforte und Violine von W. Bargiel, Chöre von C. Wilhelm, Claviersoli von I. Seiss, Violinsoli von Spohr etc.

Stettin. Grosse geistliche Musikaufführung in der St. Johanniskirche am 23. Sept., gegeben von A. Todt: Compositionen für Orgel vom Concertgeber, Fr. Kiel (Hymne für Orgel und grosses Orchester), F. Liszt (Präludium und Fuge über den Namen Bach [„Die Fuge beginnt mit einem Pianissimo und geht dann im Crescendo weiter" erläutert das Programm]), C. A. Fischer (Concertstück für Orgel und grosses Orchester) und J. S. Bach (Präludium und Fuge, für Orgel und grosses Orchester arrangirt vom Concertgeber); Vocalcompositionen von A. Todt, Bortniansky und Händel; Violoncellsoli von Mozart und Kiel.

Stralsund. Deutscher Musikabend am 18. Sept., gegeben von Dr. C. Fuchs: 1) 1. Satz der Sinfonia eroica von Beethoven-Liszt. 2) Recitativ und Arie „An den Abendstern" von R. Wagner. 3) Davidsbündlertänze von R. Schumann. 4) a. Schlummerlied von Weber-Liszt; b. Moment musical in Cismoll von F. Schubert. 5) a. Polka aus den „Ballscenen" von C. Bürgel; b. Moment musical in Cdur von F. Schubert; c. Bacchanal von Joh. Schondorf. 6) Sonate Op. 109 von Beethoven.

Zürich. 5. Abonnementconcert der Tonhallegesellschaft: 1) Ouverture zu „Hermann und Dorothea" von R. Schumann. 2) Concertone für zwei Soloviolinen (HH. O. Kahl und G. Rauchenecker), Oboe (Hr. Horn), Violoncell (Hr. Ruhoff) und Orchester von Mozart. 3) Symphonie in Dmoll von A. Dietrich.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Das in voriger Nummer d. Bls. erwähnte Gastspiel des Frl. Mahlknecht im Opernhause fand am 19. d. M. statt; die Sängerin gab die Bertha im „Prophet". — **Breslau.** Im Lobe-Theater trat im Laufe der vergangenen Woche Frl. Laura Schubert noch als Helena und Grossherzogin von Gerolstein auf. Neben der Genannten gastirte in der „Schönen Helena" noch Hr. Fricke vom Bremer Stadttheater als Paris. Hr. Lobe, der Gründer und zeitherige Director des Lobe-Theaters, ist übrigens dem Vernehmen nach als darstellendes Mitglied (Schauspieler) für das von H. Laube in Wien zu errichtende Stadttheater engagirt worden. Es steht somit dem Lobe-Theater ein Directionswechsel bevor, an den wir die Hoffnung knüpfen, dass der neue Director dieser gegenwärtig einzigen hiesigen Bühne, auf welcher grössere Opern zur Noth ausgeführt werden können, der Kunst etwas mehr Rechnung tragen möge, als Hr. Lobe. — **Linz.** Zur Charakteristik der hiesigen allerliebsten Theaterzustände theilen wir mit, dass dem Director unserer Bühne im Verlauf von zehn Tagen zwei Choristinnen und drei Choristen mit einem Vorschuss von zusammen 174 Fl. „durchgebrannt" sind. — **Pest.** Frl. Ida Benza, die — wie bereits gemeldet wurde — ihr hiesiges Gastspiel wegen andauernden Unwohlseins plötzlich abbrechen musste, ist von hier nach St. Petersburg gereist. — **Weimar.** Die früher von vielen Blättern (auch von dem unsrigen) gegebene Notiz, der Tenorist Hr. Ferenczy sei lebenslänglich an die hiesige Hofoper engagirt, scheint sich nicht bewahrheiten zu wollen; wenigstens trat der Künstler am 20. (Lionel in der „Martha") und 24. d. M. (Raoul in den „Hugenotten") noch „als Gast" im hiesigen Hoftheater auf.

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 23. September: 1) „Ave verum corpus" von Mozart. 2) „Da Israel aus Egypten zog" von E. F. Richter. — b) Nicolaikirche am 24. September: „Du Hirte Israel's" von J. S. Bach. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 24. September: „Heilger Geist, ergreif den Staub", Chor von J. Otto. — b) St. Jacobikirche am 24. September: „Herr, sei du mit mir", Gebet für Männerchor a capella von C. Appel. — **Dresden.** Kreuzkirche am 23. September: 1) „Habe deine Lust an dem Herrn", Motette von X. 2) „Ehre sei Gott in der Höhe", Motette für Männerchor von M. Hauptmann. Am 24. Sept.: „Und Gottes Will ist dennoch gut", Cantate von M. Hauptmann. — **Torgau.** Am 24. Sept.: „Und Gottes Will ist dennoch gut", von M. Hauptmann. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 24. September: 1) Messe in D, 2) Graduale („Benedicta") und 3) Offertorium („Sapientia") von Gottfried Preyer. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 24. September: 1) Messe von Drobisch. 2) Graduale (Chor) von Kempter. 3) Offertorium (Altsolo) von L. Weiss. — c) Lichtenthaler Pfarrkirche „zu den vierzehn Nothhelfern" am 24. September: 1) Nelson-Messe von J. Haydn. 2) Graduale („O Deus salva me", Männerchor) von C. Kreutzer. 3) Offertorium (Tenor- und Violinsolo) von L. Jansa.

Opernübersicht.

(Vom 17. bis 23. September.)

Leipzig. Stadtth.: 18. Meistersinger; 19. Regimentstochter; 21. Lohengrin; 23. Entführung aus dem Serail. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 17. Stumme von Portici; 18. Mignon; 19. Prophet; 20. Norma; 21. Robert der Teufel; 23. Figaro's Hochzeit. Louisenstadt. Th.: 17. und 23. Freischütz; 21. und 22. Troubadour. Réunionth.: 19. Maurer und Schlosser. Walhalla-Volksth.: 20. Schöne Galathea; 22. Wildschütz. Victoria-Th.: 17., 18., 19., 20., 21., 22. u. 23. Indigo und die vierzig Räuber. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 17., 19. und 21. Pariser Leben; 18. und 23. Orpheus in der Unterwelt; 20. Schöne Helena; Königstadt. Th.: 19. Schöne Galathea. — **Bremen.** Stadtth.: 17. Freischütz; 20. Lucrezia Borgia. — **Breslau.** Lobe-Th.: 18. Schöne Helena; 20. Grossherzogin von Gerolstein; 23. Schöne Galathea. — **Cöln.** Thalia-Th.: 17. Troubadour; 18. Nachtlager von Granada; 20. Margarethe; 22. Jüdin; 23. Alessandro Stradella. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 19. Lucia von Lammermoor; 21. Teufels Antheil. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 17. Tannhäuser; 20. Joseph in Egypten; 22. Czaar und Zimmermann. — **Hamburg.** Stadtth.: 17. Troubadour; 18. Freischütz; 19. Lucia von Lammermoor; 20. und 23. Postillon von Lonjumeau; 21. Barbier von Sevilla; 22. Jüdin. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 17. Margarethe; 20. Alessandro Stradella; 21. Fliegender Holländer. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 17. Zauberflöte. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 20. Rheingold („Nibelungen"-Vorspiel). — **Nürnberg.** Stadtth.: 21. Waffenschmied; 22. Alessandro Stradella. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 17. Stumme von Portici; 20. Margarethe; 22. Troubadour. Novomestské divadlo: 18. Robert d'ábel; 23. Marta. Letni divadlo: 17. Princezna Trebizondská. — **Stettin.** Stadtth.: 21. Loreley (Mendelssohn). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 17. Don Juan. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 17. Hugenotten; 20. Martha. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 18. Rienzi; 19. Fra Diavolo; 21. Freischütz; 22. Euryanthe. Theater an der Wien: 17. und 20. Indigo und die vierzig Räuber; 19. Blaubart.

Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), Suite für Pianoforte und Violine. (Soest, 1. Concert des Musikvereins.)

Brosig (M.), „Magnificat". (Eichstätt, 3. Versammlung des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins.)

Dietrich (A.), Symphonie in D moll. (Zürich, 5. Tonhalleconcert.)

Ett (C.), Requiem. (Eichstätt, 3. Versammlung des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins.)

Fischer (C. A.), Concertstück für Orgel und grosses Orchester. (Stettin, Musikaufführung des Hrn. A. Todt.)

Greith (C.), Messe. (Eichstätt, 3. Versammlung des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins.)

Kiel (F.), Hymne für Orgel und grosses Orchester. (Stettin, Musikaufführung des Hrn. A. Todt.)

Liszt (F.), „Ave Maria". (Eichstätt, 3. Versammlung des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins.)

Merkel (G.), Adagio für Violoncell und Orgel. (Bonn, Kirchenconcert des Hrn. Sachse.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 38. Berichte. — Literarische Mittheilung.

Cäcilia (Luxemburg) No. 9. Zur Beurtheilung katholischer Kirchenmusik. Von R. Musiol. (Abdruck aus dem „M. W.") — Antwort auf den Artikel: „Das neue Graduale romanum" in No. 8 der „Cäcilia" von J. F. Haberl. — Literatur.

Echo No. 38. Ueber die Berechtigung und Bedeutung musikalischer Verzierungen. — Kunstnachrichten. — Beilage. Berichte (u. A. über den 2. deutschen Musikertag) und Notizen.

Euterpe No 8. „Jerusalem, du hochgebaute Stadt", Orgelcomposition von F. W. Sering. — Einige Abschnitte aus F. Hiller's „Aus dem Tonleben unserer Zeit" (2. Folge). — Die neue Orgel in der Klosterkirche zu Sorau. — Kurze Analyse einiger interessanter Claviercompositionen von J. S. Bach. Von B. Widmann. — Anzeigen und Beurtheilungen. — Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 38. Recensionen (Compositionen von A. Rubinstein [„Der Thurm zu Babel"], A. Holländer [Op. 15], I. Brüll [Op. 6], R. Steuer [Op. 6], J. Habert [Op. 7] und H. von Herzogenberg [Op. 9]). — S. Thalberg. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 39. Rich. Wagner's Vorwort zur Gesammtausgabe seiner Schriften und Dichtungen. — Berichte (u. A. über den 2. deutschen Musikertag) und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die Deutsche Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten hat Hrn. Franz Deutschinger, den Director der Leipziger Theaterschule, mit der Redaction ihres neugegründeten officiellen Organs, einer Wochenschrift für Theater, Kunst und Literatur, betraut.

* Impresario Rullmann zeigt dem New-Yorker Publicum die Ankunft des „weltbekannten" Wiener Damenorchesters, dessen „vereinigte Kräfte seit mehreren Jahren das Thema der Bewunderung der sämmtlichen Musikkritiker in Europa bildeten", an. Er hat, um den Erfolg dieser unter seiner Führerschaft stehenden Concerte noch zu erhöhen, denselben ausserdem noch die Mitwirkung des zwölfjährigen Frl. Anna Elzer, das „als Rivale einer jeden Primadonna auftreten kann", und des Hrn. Jacob Müller, „des grossen Bariton von der Grossen Oper in Frankfurt", gesichert. Nur immer dicke durch in der jetzigen Zeit!

* Julius Benedict's Oratorium „St. Peter" wird in dieser Saison zum ersten Mal in Deutschland vorgeführt werden. Pastor Dr. von Grüneisen in Stuttgart hat es zur Aufführung angenommen. Neben Costa erfreut sich nun auch Benedict der besonderen Protection Stuttgarts, als ob nicht werthvollere neuen Oratorien deutscher Tonsetzer existirten.

* Eine hübsche Probe amerikanischen Reporterstils gibt der „Zuschauer am Erie" in folgender Bemerkung über das neuliche Sängerfest in New-York: „Resultat des New-Yorker Sängerfestes — colossale Bummelei und mittelmässige Gesangsleistungen. Die Gesangsfeste verfehlen ganz und gar ihren culturhistorischen Zweck und sollen lieber ganz aufgesteckt werden. Wenn 4000 Sänger acht Monate lang Festlieder einoxen und dann in den Concerten ihre Stimmen so versaufen, dass sie keinen Ton



mehr hervorbringen können, dann sollte man den Humbug lieber aufstecken." Man lese übrigens den New-Yorker Bericht in unserer No. 37, und man wird finden, dass der Vorwurf nicht ganz unbegründet ist.

* Das Conservatorium der Musik zu Paris, welches während der Belagerung geschlossen wurde, wird nächsten Monat wieder eröffnet werden.

* Wagner's „Rheingold" und „Walküre" gingen am 20. resp. 25. d. M. im Münchener Hoftheater nach nahezu halbjähriger Pause wieder in Scene.

* Das Berliner Nowack-Theater ist in Residenztheater umgetauft und vor Kurzem neu eröffnet worden.

* „Bériot" ist der Name des neuen Theaters in Löwen.

* Anton Rubinstein's neue Oper heisst „Der Dämon".

* Johann Schramek in Moskau hat eine grosse russische, „Elias Murowetz" betitelte Oper componirt, welche im Laufe dieser Saison im kaiserl. Hoftheater zu Moskau zur Aufführung gelangen wird.

* Die Italiener fangen an, sich wieder ein wenig um deutsche Opernmusik zu kümmern: Mozart's „Così fan tutte" wurde kürzlich mit günstigem Erfolg im Teatro del Fondo zu Neapel aufgeführt.

* Als Ergänzung einer in voriger Nummer d. Blts. gegebenen Notiz sei berichtet, dass die Direction des Pariser Théâtre italien auf Arsène Houssaye übergehen wird. Derselbe beabsichtigt ausserdem ein grosses Journal in Paris herauszugeben, vermuthlich um die Reclame besser handhaben zu können.

* Der Bau des Internationalen Opernthaters zu London ist nunmehr definitiv beschlossen, und zwar soll der neue Musentempel in der Oxfordstreet errichtet werden. Man will das Haus Offenbach's daraus machen, und es ist bei der Direction die Frage einer Association desselben mit Raphael Felix aufgetaucht. Von anderer Seite wird berichtet, dass man demnächst in London auch noch eine nationale Opernbühne herzustellen gedenke.

* Verdi's neue Oper „Aida" wird erst im December in Cairo in Scene gehen.

* Mr. Joncières vollendete soeben die Composition einer neuen fünfactigen Oper, welche den Titel „Onesta" führen wird; das Libretto ist nach Octave Feuillet's gleichnamigem Roman von den Mrs. Carvalho und Gille verfertigt worden.

* Bottesini's Oper „Ali Baba" kommt in dieser Saison im Zarzuela-Theater zu Madrid zur Aufführung.

* Die italienischen Operncomponisten entfalten eine unermüdliche Thätigkeit. Von den in den jüngsten Berichten aus Italien genannten neuen Opern führen wir hier an: Brida's „Maria Antonietta", Petrella's „Manfredo" (für das San Carlo-Theater zu Neapel bestimmt), Braga's „Reginella" (fand bereits in der am 15 September im Teatro nuovo zu Lecco stattgehabten Generalprobe viel Anerkennung) und Canera's „La Quaderna di Nanni" (im Teatro Brunetti zu Bologna mit grossem Erfolg in Scene gegangen).

* Wie verlautet, ist Fr. Viardot-Garcia mit der Composition einer neuen Oper beschäftigt.

* Prof. L. Nohl hält gegenwärtig in Baden-Baden musikhistorische Vorträge.

* Die sensationerregende Nachricht, dass ein gewisser Hofpianist einen längeren Aufenthalt in Russland zum Zwecke der Ausbildung einer vornehmen Dame genommen habe, lesen wir jetzt in verschiedenen Blättern.

* Der Componist Joh. S. Svendsen ist von seiner Reise nach Amerika glücklich wieder nach Leipzig zurückgekehrt, wo er einstweilen Stellung als Concertmeister der „Euterpe" nehmen und einige während seines amerikanischen Aufenthaltes skizzirte grössere Orchesterwerke ausarbeiten wird.

* Der königl. preuss. Musikdirector Hertel in Berlin hat einen Ruf nach Mailand erhalten, um daselbst für das Scala-Theater die Musik zu einem neuen Ballet zu componiren.

* Der vortreffliche Stuttgarter Organist und Lehrer am dortigen Conservatorium Hr. E. A. Tod hat, einer Einladung der Londoner Ausstellungscommission Folge leistend, vom 13.—20. Sept. eine Serie von Concerten auf der Riesenorgel in der Albert-Halle zu London gegeben und gerechte Anerkennung für seine Leistungen gefunden.

Auszeichnungen. Capellmeister Eduard Strauss in Wien ist zum Ehrenmitglied der Philharmonischen Gesellschaft zu Neapel ernannt worden. Das Ehrendiplom wurde ihm dieser Tage eingehändigt. — Dem Capellmeister Max Erdmannsdörfer in Sondershausen ist das Prädicat „Hofcapellmeister" ertheilt worden.

Gestorben. Am 14. Sept. starb in Leipzig im 71. Lebensjahre Dr. Chr. F. Pohle, ein in seinen früheren Jahren gesuchter Clavierlehrer, der sich auch literarisch vielfach bethätigt hat. — Der durch einige Kammermusikwerke bekannt gewordene Componist G. L. Bazzoni ist kürzlich in Paris verschieden. — Der Director des Conservatoriums zu Lüttich, E. J. Soubre, ein in seinem Vaterlande sehr geachteter Musiker, ist am 8. Sept. mit dem Tode abgegangen. — Die berühmte italienische Primadonna Giuseppina Bellini starb zu Livorno. — Die frühere Opernsängerin Frau Hain-Schnaidtinger erlag in München den Folgen einer ärztlichen Operation. — In Palermo starb dieser Tage N. Gioachino Bonanno, Pianofortenprofessor am dortigen Conservatorium.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: P. Cornelius, Beethoven-Lied für gemischten Chor, Op. 10. — Ferd. Hiller, Ouverture zu „Demetrius", Op. 145. — C. Reinecke, Notturno für Horn mit Orchester, Op. 112. — J. Rheinberger, „Das Thal des Espingo", Ballade für Männerchor und grosses Orchester, Op. 50, und „Die Nacht", für gemischten Chor mit Begleitung von Violine, Viola, Violoncell und Pianoforte, Op. 56. — Carl Riedel, Zwölf Männerchöre. — B. Scholz, Hymnus aus „Pandora" von Goethe, für eine tiefere Singstimme mit Orchester, Op. 29. — W. v. Bock, Goethe in seinem Verhältnisse zur Musik. — Alex. W. Thayer, Ludwig van Beethoven's Leben. 2. Band.

In Sicht: Richard Wagner, Albumblatt für Pianoforte. (Als Beilage für die Abonnenten auf das laufende Quartal unseres Blattes.)

Kritischer Anhang.

H. Schläger. Becherlied für Männerchor mit Piano, Op. 28. Wien, Gotthard.

Die hinzutretende selbständige Begleitung ermöglicht eine abwechselungsvolle und freiere Vertheilung der einzelnen Stimmen, welche diese Composition über die leider nur zu gesegnete Gattung des Trinkliedes für Männerchor erhebt. Der musikalische Gehalt würde noch mehr hervortreten, wenn auch die Führung der Stimmen im Einzelnen, zumal in rhythmischer Beziehung, selbständiger und melodisch bedeutsamer gehalten wäre; in dieser Beziehung aber kommen wir aus der parademässigen Bewegung der viergliedrig geschlossenen Colonne nur selten heraus. Die Begleitung des Pianoforte dürfte wohl dem Chor gegenüber zu matt wirken; zumal am Schluss nimmt sie ganz unzweifelhaft einen orchestralen Charakter an. A. M.

Eine ziemliche Reihe von Liederheften liegt vor uns. Im Allgemeinen ist Allen das Streben nach Wahrheit des melodischen Ausdrucks und Bestimmtheit der allgemeinen Empfindungsgrundlage nicht abzusprechen; eine grössere Bedeutung, welche sie augenscheinlich über die Masse der gleichen anständigen Production erhöbe, können wir in ihnen nicht finden. Weitaus den Vorzug müssen wir den Liedern von

Ad. Jensen. Zwei Lieder von A. Puschkin, Op. 39. Wien, Gotthard.

zugestehen. Edle Empfindung, sowie ein geistreich charakterisirendes Wesen ist diesen Liedern eigen, denen nur jenes Maass der Tiefe der Innerlichkeit abgeht, welches des Verfassers Liedercyklus „Dolorosa" auszeichnet. Ein Vorzug dieser Lieder ist auch die fest ausgeprägte Liedform.

Leop. Damrosch. Drei Lieder. 1) „Der Lindenzweig", 2) „Ich hatte einst ein schönes Vaterland", 3) „Die blauen Frühlingsaugen" (Heine), Op. 13. Breslau, Th. Lichtenberg.

In der Gesammthaltung sind auch diese Lieder anerkennenswerth, doch ist die Melodie für sich nicht immer gewählt genug; so ist der fast ganz gleiche chromatisch aufsteigende Gang in No. 1 und 3 zu Anfang ohne irgend welche musikalische-charakteristische Bedeutung. No. 2 würden wir unsere uneingeschränkte Sympathie zuwenden, wenn uns nicht die gewaltsame und gar zu absichtliche Ausweichung am Schluss der ganz kurzen Strophe störte; das folgende Hinübergleiten in den zart gehaltenen Anfang

6♯ 7♭
4 — 4♭ 5♭ ist zwar hübsch, lässt aber doch den Zusammenhang
c —— es

mit dem Vorangegangenen vermissen.

C. H. Döring. Sechs Dichtungen von Heine, Op. 15. Dresden, Hoffarth.

Diese Lieder lassen den feinsinnigen Autor erkennen, der altem, abgenutztem Schlendrian aus dem Wege geht. Wir heben besonders die Continuität der melodiösen Bewegung hervor, können jedoch hierbei die Bemerkung nicht unterdrücken, dass dieselbe bisweilen stark ins Schumann'sche Fahrwasser geräth. Die Begleitung ist nicht blos accordisch sehr gefüllt, sondern geht auch in den Obertönen immer mit der Melodie der Singstimme, sehr häufig sogar noch in einer Mittelstimme in der Octavverdoppelung derselben; wir können diese Schreibweise nicht billigen, weil dieselbe den ganzen Tonsatz in seinen getrennten Elementen der melodieführenden Singstimme und der dieselbe tragenden Begleitung vollständig in den Claviersatz verlegt; man lasse den Gesang weg, und man hat das Lied im fertigen Arrangement als Clavierstück vor sich. Zu einer besonderen Bemerkung veranlasst uns No. 1 („Ein schöner Stern geht auf"), welches im $^5/_4$-Takt geschrieben ist. Dieser Takt, welcher aus der Verbindung eines zwei- und eines dreitheiligen Metrums besteht, ist einer doppelten Auslegung fähig, je nachdem das zweitheilige Metrum vorangestellt oder nachgesetzt wird. Soll diese Taktart natürlich, nothwendig erscheinen, so muss die Melodiebildung die Verschiedenheit dieser metrischen Bestandtheile in ihren charakteristischen, rhythmischen Accenten hervortreten lassen, also: [Noten] oder [Noten]. Das vermissen wir. Nicht blos wechselt diese innere Eintheilung des ganzen Rhythmus fast Takt um Takt, sondern das dreitheilige Metrum erscheint auch überwiegend oft ohne die erforderliche Accentuation seiner rhythmischen Glieder, nämlich meistens in folgender Gestalt als: [Noten] oder [Noten] und nur ausnahmsweise als [Noten]. Beide Momente lassen uns Zweifel gegen die innere Nothwendigkeit dieser Taktart an dieser Stelle hegen.

S. de Lange. „Nachts in der Kajüte". Ein Liedercyklus von Heine, Op. 6. Leipzig, Forberg.

Ohne eine besondere Eigenart wahrnehmen zu können, wollen wir an diesem Cyklus die einheitliche Auffassung und die Sangbarkeit hervorheben. Die Ueberschwänglichkeit der dichterischen Empfindung ist, gewiss nicht zum Nachtheil der musikalischen Wirkung, durch den Ton einer mehr wehmüthig sinnenden Innerlichkeit gemildert; dies tritt namentlich in No. 2 hervor.

Michael Hertz. Drei Lieder, Op. 4. Leipzig, Forberg.

Auch hier tritt eine in die Tiefe der Innerlichkeit sich versenkende Auffassung entgegen. No. 1: „Du liebst mich nicht" von Hoffmann v. Fallersleben ist auch in der Zeichnung der Melodie fesselnd, was wir an No. 3: „Willst du denn nimmer dich zur Ruhe gehen" von R. Gottschall vermissen, wenngleich die Gesammthaltung des Liedes uns sympathisch anmuthet. No. 2 ist selbst für ein Wiegenlied zu einfarbig und eintönig gehalten.

Ernst Deurer. Drei Lieder („Mignon", „König von Thule" und „Nähe der Geliebten" von Goethe), Op. 11. Leipzig, R. Seitz.

Den Deurer'schen Liedern haftet eine innere Ungleichheit nachtheilig an; neben einer zu eigenthümlich angestrebten Einfachheit, die stellenweise zur Leerheit wird, treten einzelne sonderbar zugespitzte Züge hervor, die um so auffallender erscheinen, als wir die innere Nöthigung aus der dichterischen Wortunterlage heraus nicht finden können. Dahin gehört die ruckweise unvermittelte Dreiklangsfolge D Es F in No. 1 („Dahin
3♯ 3 3
5 5♭ 5
möcht ich mit dir" u. s. w.), ebenso ferner in No. 3 (A dur) die urplötzliche Wendung nach der Unterdominantseite in der Dreiklangsfolge A D G zu den Worten: „Bald leuchten mir die Sterne"
3♯
5
Im Allgemeinen würde diese Nummer bedeutender hervortreten, wenn der zu Anfang angeschlagene (und auf der letzten Strophe wieder aufgenommene) Ton auch für die zwei mittleren Strophen in seinem Grundzuge festgehalten worden wäre; die anmuthende Bestimmtheit desselben verzettelt sich aber in der Mitte in einzelne bedeutungslose Melismen. No. 2 gestaltet sich fliessend und einheitlich, ist aber in seiner melodischen Erfindung etwas gewöhnlich. Die unschöne Textwiederholung in No. 1, Takt 10 und 11 können wir schliesslich nicht unerwähnt lassen.

Den Reigen schliessen die sehr unbedeutenden Lieder von

L. Bödecker. Vier Lieder, Op. 5. Leipzig, Rieter-Biedermann.

Bemerkenswerth erscheint blos die Vorliebe für die Verwendung chromatisch auf- und absteigender Sequenzen von verminderten Septimenaccorden, wie in No. 1 und No. 3, in welchem letzteren Liede damit noch eine sehr ungeschickte modulatorische Bewegung aus der Haupttonart und in dieselbe zurück vollzogen wird (Takt 7 und 8, ebenso 15, 16). A. M.

Ramann-Volkmann. 2. Elementarstufe des Clavierspiels. Heft 1 und 2 à 15 Sgr. Nürnberg und München, Wilhelm Schmid.

Dass diese zehn kleinen (zweihändigen) Stückchen der clavierspielenden Jugend grosse Freude bereiten werden, können wir nicht glauben; sie sind viel zu „gemacht", entbehren viel zu sehr frischer Melodik, um ansprechend auf das kindliche Gemüth wirken zu können. B. . . . . . n.

Briefkasten. *B. R.* in *Cz.* Ihr Freund kann zum Besitz der W. Tappert'schen Musikgeschichte nur durch Bezug des vollständigen laufenden Jahrganges unseres Blattes gelangen. Antwortlich Ihrer weiteren Anfrage können wir Ihnen die Versendung dieser interessanten Prämie bis Weihnachten versprechen. — *O. v. D.* in *S.* Auf das „Fächeln der Schwingen" Ihrer Phantasie waren wir nicht gefasst. Bei Ihrer Jugend ist aber vielleicht noch Umkehr zu hoffen. — *H. M.* in *B.* Also auch Sie wollen dem Beispiel vieler Ihrer Freunde folgen! Glück zu! — *C. Sch.* in *F.* Wir mussten bei Lesung Ihrer Zeilen lebhaft an Ihren Namensvetter, welcher derselben Leidenschaft fröhnt, denken, und bei diesem fällt uns ein anderer Hofpianist ein, der dem nächstens etwa sich bildenden Namenverschönerungsverein sofort als Mitglied beitreten würde. Sonst haben wir keine Antwort für Sie. — *N. K.* in *Z.* Wir wissen nur, dass dieser neueste am Clavierhimmel aufgehende Stern sich trotz seinem deutschen Namen „Professeur de Musique" auf der Visitenkarte nennt.

Anzeigen.

Neue Musikalien

[334.] im Verlage von

Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Hause, C., Op. 50. No. 1. **Impromptu-Mazurka** f. Pfte. 12½ Ngr.
—— Op. 50. No. 2. **Wirbelwind.** Galopp f. Pfte. 15 Ngr.
—— Op. 50. No. 3. **Liebliche Träume.** Serenade für Pfte. 12½ Ngr.
—— Op. 74. **Impromptu** für Pfte. 17½ Ngr.
Lysberg, Ch. B., Op. 22. **Valse brill.** p. Pfte. 17½ Ngr.
Marschner, H., Ouv. **Templer und Jüdin,** arr. f. 2 Pfte. zu 8 Hdn. von Rob. Wittmann 1 Thlr. 20 Ngr.
Mozart, W. A., Sonaten, f. Pfte. zu 4 Hdn. arr. v. Otto Reinsdorf. No. 1 (A) 1 Thlr. 7½ Ngr.
Quasdorf, P., Op. 1. **4 Lieder** f. hohe St. m. Pfte. 17½ Ngr.
Ramann, Br., Op. 21. **5 Lieder u. Gesänge** f. S. (od. T.) m. Pfte. 2 Hefte 1 Thlr. 2½ Ngr.
Richards, Br., Compositionen f. Pfte.
Op. 141. **Carmarthenshire-Marsch** 12½ Ngr.
- 142. **Norah, herzige Norah** 12½ Ngr.
- 143. **Bolero** aus der sicilianischen Vesper 22½ Ngr.
- 144. **In Memoriam** 12½ Ngr.
- 145. **Walisische Fantasie** 15 Ngr.
Schumann, Rob., Op. 4. **Intermezzi,** f. Pfte. zu 4 Hdn. arr. v. Rob. Wittmann. 2 Hefte 2 Thlr. 2½ Ngr.
—— Op. 5. **Impromptus,** f. Pfte., Viol. u. Vello. einger. v. Friedr. Hermann 1 Thlr. 15 Ngr.
Volckmar, W., Op. 254. **Ein Märchen.** Tonstück für Violine und Pfte. 22½ Ngr.
Youssoupoff, N., Op. 29. **Féeries** de la Scène Marco Visconti p. Violon av. Pfte. 1 Thlr. 12½ Ngr.

Verlag von H. Pohle, Hamburg.

Franz Bendel.

[335.] **Op. 135.**

Deutsche Märchenbilder

für Pianoforte.

No.	Titel	Pr.
No. 1.	Frau Holle (Stimmungsbild).	Pr. 20 Ngr.
No. 2.	Schneewittchen.	- 22½ -
No. 3.	Aschenbrödel.	- 22½ -
No. 4.	Die Bremer Stadtmusikanten.	- 20 -
No. 5.	Rothkäppchen	- 20 -
No. 6.	Hans im Glück.	- 17½ -

Diese 6 Nummern gehören unstreitig zu den besten Compositionen Bendel's und können jedem Clavierspieler zum Vortrage im Salon wie im Concertsaal empfohlen werden.

[336.] **Friedr. Krätzschmer Nachf., Leipzig.**
Lithographische Anstalt. Steindruckerei. Notendruckerei.

[337.] !! Original-Ausgabe !!

Deutsche Messe

für gemischten Chor
mit Begleitung von Blasinstrumenten oder der Orgel
(mit Contrabass ad lib.)
von

Franz Schubert

Partitur	1 Thlr.	7½ Ngr.
Singstimmen	1 „	— „
Orchesterstimmen	1 „	17½ „

Verlag von J. P. Gotthard in Wien
(Auslieferung in Leipzig bei Rob. Forberg.)

Bei **Franz Wagner in Leipzig** ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Richard Wagner's

Lehr- und Wanderjahre.

[338.] **Autobiographisches.**

8° elegant broch. Preis 7½ Sgr.

Compositionen von Julius Zellner

[339.] im Verlage von **J. P. Gotthard,**
Wien, Kohlmarkt No. 1.
(Auslieferungslager in Leipzig bei **Rob. Forberg.**)

Op.	Titel	Thlr.	Ngr.
Op. 2.	**„Fünf Charakterstücke"** für Pianoforte	—	20
Op. 3.	**„Sechs Clavierstücke"**	—	20
Op. 4.	**„Suite"** (Präludium, Scherzo, Marsch, Romanze und Finale) für Pianoforte	1	2½
Op. 5.	**„Trio in H moll"** für Pianoforte, Violine und Violoncello	3	10
Op. 6.	**„Phantasie"** (über ein altdeutsches Volkslied) in Form von Variationen für Pianoforte	—	25
Op. 7.	**„Symphonie in F dur"** für gr. Orch.		
	Partitur	6	22½
	Stimmen	7	20
	Arrangt. à 4 mains	2	27½

☛ Die Verlagshandlung macht Musiker und Musikfreunde nachdrücklichst auf Zellner's Compositionen aufmerksam! ☚

Verlag von H. Pohle, Hamburg.
Durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

[340.]

Adolph Kölling.

Op. 2.

Sonate für Pianoforte und Violine

Pr. 2 Thlr.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 6. October 1871.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22^1/_2$ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 41.

Ungarische Musik in deutschen Meistern.

Von **Dr. Theodor Helm.**

Wem wäre der specifische Charakter, der eigenthümliche Reiz der nationalen ungarischen Musik unbekannt? Wer diese feurigen, fest ausgeprägten Zwei- und Vierviertel-Rhythmen, diese herausfordernden Synkopen, diese kühnen oder eigentlich meist unvermittelten Modulationen, diesen jähen Wechsel der harten und weichen Tonleiter, endlich diese trotz aller luxuriösen Verzierung stets eine und dieselbe und darum höchst charakteristisch bleibende Schlusscadenz auch nur an einem original-magyarischen Stücke beobachtet hat, erkennt die hervorgehobenen Charakterzüge, den Stil — wenn wir uns einem ganzen Volke und nationalen Eigenthümlichkeiten gegenüber dieses Ausdrucks bedienen dürfen — so zu sagen auf Meilenweite.

Es ist übrigens im strengsten Sinne nicht ganz richtig, wenn wir von einer specifisch-ungarischen oder — um den dominirenden Volksstamm des Landes zu bezeichnen — magyarischen Musik reden.

Der Charakter der ungarischen Musik als solcher ist kein reiner. Durch die jahrhundertlange Ansiedelung der Zigeuner in diesem Lande, durch die ungleich grössere Duldung, welche dieser, aus dem fernen Indien (schon im vierzehnten Jahrhundert, wo nicht früher) eingewanderte räthselhafte Volksstamm hier genoss und der zu Dank sich dessen angeborener glühender Unabhängigkeitssinn seine einzig dastehende Originalität bis auf den heutigen Tag zu bewahren wusste, sind die Zigeuner in Ungarn eine Macht geworden, ein Factor, mit dem man rechnen muss und dessen Einfluss sich auf allen Gebieten des Volkslebens, also auch auf dem der nationalen Musik, in nicht zu verkennender Weise geltend macht.

Ein gut Theil dessen, was man ungarische Musik nennt, ist Zigeuner-Musik, die beiden Elemente (das einheimische und fremdländisch-indische) haben sich so innig verschmolzen, dass sie sich apart schwer darstellen lassen, umsomehr, als alle nationale Musik in Ungarn von Zigeunern gespielt wird, und gerade von diesen am meisten zündend, ihrem eigenthümlichen Charakter am besten entsprechend: es erscheint dem Ungar der Zigeunerstamm so sehr als das privilegirte Volk der Musiker, dass er u. A. bei Hochzeiten gar nie ein anderes Orchester aufspielen lässt, ja den Glanz des Festes nach der Zahl der als Spielleute mitwirkenden Zigeuner bemisst.

Wer sich über das eigentliche Wesen der Zigeuner, ihre Bedeutung in der Culturgeschichte, ihre Stellung in Ungarn und speciell ihre Musik von einem in allen diesen Fragen völlig maassgebenden, geist- und phantasievollen Fachmanne eingehend belehren lassen will, wird seinen Zweck gewiss nicht besser erreichen können, als durch die Lectüre von Liszt's Buch „Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie" (Paris, 1859). Indem wir auf diese in blühender Sprache, wahrhaft poesievoll geschriebene Schrift verweisen, bemerken wir hier über die Zigeuner-Musik nur noch dies, dass dieselbe ihre Schatten auch deutlich genug auf die volksthümlichen Melodien, Harmonien, Rhythmen der an Ungarn angrenzenden (oder selbst in Ungarn wohnenden) slavischen und romanischen Völkerschaften geworfen. Jener unvermittelte ungestüme Sprung von Moll nach Dur (gerade immer, wenn das in den herkömmlichen europäischen Modulationsbegriffen eingewohnte Ohr den

Wechsel am wenigsten erwartet), eine stehende Eigenthümlichkeit der rumänischen Nationalmelodien (namentlich ihrer „Horen"), auch von den Magyaren so gern verwendet, ist im letzten Grunde auf die wilde, unbändige, in grellen Gegensätzen schwelgende Vortragsweise der privilegirten Musiker des Landes, d. i. der Zigeuner, zurückzuführen, also ein specifisch zigeunerisches Element. Ebenso haben Magyaren und Rumänen jenes principielle Festhalten am Zwei- und Vierviertel-Rhythmus mit den Zigeunern gemein (oder von ihnen übernommen); Magyaren und Zigeuner gehen hierin so weit, dass sie den Dreiviertel-Takt aus ihrer Musik völlig ausschliessen; der Rumäne bewegt sich dagegen etwas freier, nicht nur der Dreiviertel-, sondern auch der Sechsachtel-Takt kommt bei ihnen vor; ja in den melancholischen, stets von Flötenpassagen unterbrochenen Gesängen des wallachischen und bukowinensischen Schafhirten spielt der Fünfviertel- und Siebenviertel-Rhythmus, wenn auch nur vorübergehend, eine charakteristische Rolle. —

Als ein Charaktermerkmal der Zigeuner-Musik hebt Liszt mit Recht die consequente Anwendung der übermässigen Quarte und der verminderten Sexte (sowie der grossen Septime) in der weichen Tonleiter hervor; aber damit ist wieder zugleich einer der wichtigsten Charakterzüge der rumänischen Nationalweise gegeben. Die übermässige Quarte ist geradezu als das Nationalintervall der Rumänen zu bezeichnen. Da sich dasselbe auch ziemlich häufig bei den Magyaren vorfindet, so scheint hier in der That der ungarischen Musik ein fremdes Element zugeführt, und dass auch in diesem Falle die Zigeuner vermittelten, unterliegt wohl kaum einem Zweifel. Specifisch magyarisch (weil allen anderen Nationen fehlend) ist eigentlich nur die bereits oben erwähnte Schlusscadenz zu nennen, deren Wesen in einem Secundensprung von der nächst niederen Stufe zum Grundton besteht.

Sehr oft umschreibt die magyarische Cadenz drei Töne, nämlich ausser dem Grundton die nächst höhere und nächst niedere Stufe, das Schema ist dann z. B. von Cdur:

I.	II.	III.
D — C,	D — C,	H — C.
langer Vorschlag,	kurzer Vorschlag.	

Der Grundton kommt in I immer auf den schlechten, in III, d. i. zuletzt, natürlich auf den guten Takttheil zu stehen; anstatt des zweiten Cadenztheiles (Wiederholung des ersten Secundensprungs, aber als kurzer Vorschlag) bleibt auch häufig der Grundton (synkopisch ausgehalten) liegen, also bei Vierviertel-Takt:

oder

Das oben angedeutete Ueberwuchern des zigeunerischen Elementes in der Musik der Magyaren gibt uns nun einen Erklärungsgrund an die Hand, weshalb die heutzutage überall als vollberechtigt auftretende ungarische Musik so lange aus den Burgen und Palästen unserer musikalischen Grossen, d. h. aus der Sonate, der Symphonie, dem Quartett verbannt und in die rauchige, dunkle Stube der einheimischen Csárda (ungarisches Bauern-Wirthshaus) verwiesen blieb. Obgleich man sich schon seit Cervantes und Lesage für die Zigeuner (im Roman) lebhaft interessirte, — das romantische Wandervolk und mit ihnen die Magyaren in die lyrische Kunst, namentlich aber in die musikalische Kunst einzuführen, war einer späteren Generation vorbehalten. Hier wie überall wirkten die deutschen Meister bahnbrechend; wie? diese Erörterung möge den Gegenstand unseres vorliegenden kleinen Aufsatzes bilden.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Joh. J. H. Verhulst. „Te deum laudamus", für Männerstimmen, Solo, Chor und Orchester, Op. 56. Clavierauszug 2 Fres. Utrecht, Louis Roothaan.

Dieses „Te deum" besteht aus sechs mit einander verbundenen Sätzen. Der erste, Moderato con fuoco, $^4/_4$-Takt, Ddur, enthält die Worte „Te deum laudamus — majestatis gloriae tuae". Der zweite, ein sanfteres Andante, $^6/_8$-Takt, Fdur, geht bis zu den Worten „Judex crederis esse venturus". Der Chor, einige Male von Solostellen des Tenor und Bass unterbrochen, ist fast ganz *unisono*, dagegen die Begleitung etwas belebter als im ersten Abschnitt. An den wirksamen *ff*-Schluss des $^6/_8$-Taktes, „judex crederis" etc. schliesst sich ein $^4/_4$-Takt, Ddur, an, bis zu den Worten „et laudamus nomen tuum in saeculum et in saeculum saeculi". Die verschiedenen Wechsel des Tempo in diesem Theile contrastiren recht gut mit einander, und gibt die Wiederholung des Hauptthemas aus dem ersten Moderato con fuoco, welches hier aber breiter und reicher ausgeführt ist, einen passenden Abschluss und Culminationspunct. Das nun folgende Adagio, $^3/_8$-Takt, Bdur, ist unserer Meinung nach bezüglich der Erfindung der anziehendste Theil des „Te deum". Die Zusammenstellung des Solotenors mit dem Chor ist in ihrer Ausarbeitung besonders gelungen, und auch dem Ausdruck des Textes konnte in den Details mehr Rechnung getragen werden, weil derselbe von „Dignare Domine" an ein Gebet enthält, während mit den unbeugsamen Redensarten von dem „gloriosus Apostolorum chorus" und dem „Prophetarum laudabilis numerus" und wie sie alle heissen mögen, mit dem besten Willen nichts anzufangen ist. Die Musik zu solchen Worten mag noch so schön sein, sie kann nie in einem, dem Gefühl oder Verständnisse sich erschliessenden Zusammenhange damit stehen. — Ein $^3/_4$-Takt, Allegro, Ddur, zu den Worten „In te, Domine, speravi" etc., welche zuerst der Solobass I,

dann der ganze Chor anstimmt, beschliesst das Werk, welches in seiner einfachen, durchaus der Sache und den Mitteln angemessenen Haltung Männerchören zu gottesdienstlichen oder concertirenden Zwecken sehr zu empfehlen ist. **W. Freudenberg.**

Biographisches.

Ferdinand Hiller.

(Schluss.)

Hiller verliess Weimar, wo er unbeschadet seiner musikalischen Studien auch die reichlich gebotene Gelegenheit zur Erreichung einer allgemeinen Bildung trefflich wahrgenommen hatte, im Frühjahr 1827, zunächst um seinen Lehrer Hummel auf einer Concertreise nach Wien zu begleiten. Bei dieser Gelegenheit schrieb Goethe dem jungen Hiller zwei Verschen ins Stammbuch, deren ich gar nicht Erwähnung thun würde, wenn nicht der Umstand, dass in allen den neuerdings über Hiller verfassten Skizzen ihrer als „bekannt" gedacht wird, mir eine Auffrischung derselben räthlich erscheinen liesse. Sie lauten:

Ein Talent, das Jedem frommt,
Hast du in Besitz genommen;
Wer mit holden Tönen kommt,
Ueberall ist der willkommen.

Welch ein glänzendes Geleite!
Ziehest an des Meisters Seite;
Du erfreust dich seiner Ehre,
Er erfreut sich seiner Lehre.

Wien, das nach den neuesten Federergiessungen des Hrn. L. Nohl aus inneren metaphysischen Gründen *), die vor der Hand noch unenthüllt bleiben müssen und die wahrscheinlich eben deshalb der genannte Autor nur dunkel und unklar andeutet, fast das einzig mögliche, zum mindesten das allergünstigste Terrain für die Entwickelung musikalischer Grössen darbietet, versagte H. die Segnungen seiner Componisten nährenden Athmosphäre. Nur eine bedeutende Erinnerung blieb ihm — Beethoven. Uebrigens wurde die Reise doch Veranlassung zur Veröffentlichung des ersten umfangreicheren und bedeutenderen Werkes des 15jährigen Componisten, eines Clavierquartetts, welches bei Haslinger als Op. 1 erschien.

Von Wien ging Hiller nach Frankfurt a. M. zurück und brachte, mit Componiren beschäftigt, die nächste Zeit im elterlichen Hause zu. Auch als Clavierspieler trat er oft in Frankfurt auf. Ganz besonders förderssam für H. war aber seine Thätigkeit als Accompagneur im Cäcilienvereine, den damals der Gründer dieses namhaften Chorinstitutes leitete: der treffliche Schelble, ein tief denkender und warm fühlender Künstler, welchen auch Mendelssohn hoch verehrte. Dieser nahm an Hiller's Arbeiten den lebhaftesten Antheil. Durch ihn und seinen Verein angeregt, gewann Hiller auch damals die nähere Bekanntschaft mit den Meisterwerken der Vocalmusik, eine Bekanntschaft, der er fortan immer und besonders während seines in spätere Zeit fallenden Aufenthaltes in Italien im regen Verkehre mit dem Abbate Baini, dem besonders durch seine Palästrina-Biographie bekannten Director der päpstlichen Capelle, eifrigst nachging. Und bekanntlich mit grossem Erfolge. Sind doch unter den freundlichen Strahlen dieser Kunstgattung für Hiller die Lorbeeren jederzeit am willigsten und weit erkennbar gediehen.

Sein im Winter 1839—40 vollendetes und in Leipzig zur ersten Aufführung gebrachtes Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems" hat nach der Versicherung der meisten H. betreffenden Biographien „Epoche gemacht". Wenn dieses Urtheil vielleicht auch etwas zu vag geformt ist, um eine unbedingte Zustimmung finden zu können, so muss doch immerhin constatirt werden, dass dieses Werk seiner Zeit einen grossen Erfolg erzielte und selbst von den berufensten Stimmen, wie denen Schumann's und Mendelssohn's, als theilweise eigenartig und bedeutend anerkannt wurde. Die anderen Werke gleicher Art, sein „Traum in der Christnacht", sein jüngst vor die Oeffentlichkeit gebrachter „Siegesgesang" nehmen unter der Menge ähnlicher in neuerer Zeit producirter Arbeiten eine erste Stelle ein. Hiller's mehrstimmige Lieder, namentlich seine Quintetten (Männerquartett mit Solosopran) erfreuen sich lebhafter Anerkennung und Beliebtheit allenthalben.

Gegen das Jahr 1829 wandte sich der frühreife Jüngling von Frankfurt weg nach Paris und blieb dort, einige Reisen nach Deutschland abgerechnet, beinahe sieben Jahre bis zu Anfang des Jahres 1836. Kurz nach seiner Ankunft, also mit 17½ Jahren, erhielt er eine Anstellung an der „Institution royale de Musique classique et religieuse", welche der bekannte Choron, einer der kenntnissreichsten Theoretiker, den Frankreich je gehabt hat, gegründet hatte. Später als auch dieses Unternehmen des in praktischen Dingen unglücklichen Choron „an der Ungunst der Zeitumstände gescheitert" war, lebte Hiller in Paris privatisirend. Als im Jahre 1833 nach dem Tode des Vaters die Mutter zum Sohne gezogen war, wurde Hiller's Haus ein Sammelplatz hervorragender Geister, durch die Erinnerungen an die schöne Vereinigung grosser Künstler und bedeutender Menschen und an die treffliche Musik, die man dort machte, noch jetzt bei Vielen im besten Andenken stehend. Man fand da die hervorragendsten Tonkünstler der Zeit, Cherubini, Rossini, Chopin, Liszt, Berlioz u. s. w., geistreiche Schriftsteller und Dichter, unter ihnen Männer wie Börne und Heine. Hiller verstand es trotz seiner Jugend vortrefflich, einen solchen Kreis der geistigen Aristokratie um sich zu ziehen und, was bei der Flüchtigkeit des Pariser geselligen Lebens schwer ist, zu fesseln. In eigentlich musikalischer Be-

*) Ludwig Nohl, „Die Beethoven-Feier", Abschnitt VI, Beethoven und Oesterreich.

ziehung freilich ist es fraglich, ob diese Periode des Pariser Lebens für Hiller eine glückliche genannt werden kann. In einem Briefe aus späteren Jahren beklagt Hiller selbst, dass der Strudel hin und herwogender Eindrücke die ruhige Entwickelung seiner musikalischen Anlagen soweit gestört habe, dass er mehr als einmal Lust gehabt, die ganze Musik an den Nagel zu hängen. Dass jedoch Hiller seine Beziehungen zur Tonkunst nie ganz durchschnitten haben kann, beweisen mehrere Compositionen, welche während dieser Zeit entstanden. Darunter gehören die 24 Etuden Op. 15. Der Oeffentlichkeit gegenüber waren einige grosse Concerte, die er im Conservatorium gab, die hervortretendsten Puncte seines Lebens in Paris. Er führte darin Symphonien und andere eigens componirte Werke auf und trug die Claviersachen selbst vor. Ausserdem trat Hiller in Concerten Anderer öffentlich auf und blieb für Anerkennung und Verbreitung gediegener Musik, namentlich Bach's und Beethoven's, nicht ohne bedeutsamen Einfluss. Besonders die in Gemeinschaft mit Baillot veranstaltete Reihe musikalischer Soiréen fand einen allgemeinen Anklang. Dass übrigens gar manche musikalische Aufführungen, die Hiller in vollendeter Ausführung in Paris hörte, ihre anregende und nachhaltige Wirkung auf ihn äusserten, gesteht er selbst zu. „Die Concerte des Conservatoriums waren jung, ich jung — den Enthusiasmus, mit welchem ich damals diese Werke (die Beethoven'schen Symphonien) in mich aufnahm, ich habe ihn nie wieder gefunden".

Im Jahre 1836 kehrte Hiller nach Frankfurt zurück und dirigirte für seinen tödtlich erkrankten Freund Schelble den Cäcilienverein. Hiller, den seine Wünsche schon lange über die Alpen gezogen hatten, ging im Jahre 1837 nach Italien. In Mailand, wo er sich zuerst aufhielt, kam seine Oper „Romilda" zur Aufführung, allerdings mit einem eclatanten Misserfolge, für den ihn zu entschädigen die günstige Theilnahme gerade recht kam, welche sein Oratorium „Das zerstörte Jerusalem" in den verschiedensten grösseren Concertstädten Deutschlands fand. Den Winter 1839—40 in Leipzig verlebend, ging er jedoch im Jahre 1841 wieder nach Italien zurück, welcher Reise Hiller die Anregung zu mancher guten Gesangscomposition verdankt. Im Jahre 1842 nach Deutschland zurückgekehrt, wechselte er seinen Aufenthaltsort zwischen Frankfurt, Leipzig, dessen Gewandhausconcerte er einen Winter hindurch dirigirte, und Dresden. In letzterer Stadt veranstaltete er Abonnementconcerte, deren Erfolge die dortige musikalische Welt zwar einigermaassen aufrüttelte, deren mühselige und schwierige Einrichtung und Aufrechterhaltung Hiller aber doch nach vierjährigem Bestande des Unternehmens einem Rufe nach Düsseldorf mit Freuden folgen liess. Während der Dresdener Jahre componirte Hiller die Oper „Conradin", welche eine Aufführung in Dresden erlebt hat, aber jetzt spurlos von den Repertoires wieder verschwunden ist.

Im Jahre 1850 wurde H. die Stelle eines städtischen Capellmeisters in Cöln und die Organisation und Direction des dortigen Conservatoriums übertragen. Er nahm den Antrag an, ging aber bald darauf nach Paris, wo er im Winter 1851—52 die Italienische Oper dirigirte. Seit dem Jahre 1853 finden wir ihn wieder in der Cölner Stellung, die er seitdem immer nur auf kürzere Zeit behufs Directions- und Virtuosenausflügen nach grösseren Städten des In- und Auslandes verlassen hat. Einen seltsamen Entschluss, seine einflussreiche Wirksamkeit in Cöln mit dem flüchtigen Wanderleben eines heimathlosen Virtuosen zu vertauschen, der den schon bejahrteren Herrn im Jahre 1869 befiel, nahm er noch in letzter Stunde zurück.

Hiller's Thätigkeit in Cöln ist, wie aus der Anführung seiner Functionen ersichtlich, eine sehr angespannte, aber auch für die musikalischen Zustände, wenn nicht Deutschlands, so doch des Rheinlandes eine bedeutungsvolle gewesen. Cöln selbst hat es zumeist und in erster Linie seinem Capellmeister zu danken, dass es in musikalischen Dingen mitgerechnet wird. Die dortigen Gürzenichconcerte haben unter seiner Leitung im Concertwesen der musikalischen Welt eine beachtenswerthe Stellung eingenommen, und wenn auch die Organisation der dortigen Programme eine etwas einseitige Physiognomie zeigt, so ist doch immerhin Hiller's Orchester oft die Stütze und Grundsäule für hervorragende Thaten junger Talente gewesen.

An Hiller dem Componisten fällt zuerst die grosse Productivität auf. Mit der Veröffentlichung der neuesten Composition „Israel's Siegesgesang" hat er die Opuszahl 151 erreicht. Haben auch viele lebende Componisten von geringerer Reihe der Jahre noch höhere Ziffern hinter sich, so bleibt doch zu bedenken, dass Hiller's Werke nicht blos aus kleinen, leicht gegebenen Nipptischarbeiten bestehen, dass darunter vielmehr in beträchtlicher Menge sich Arbeiten von grossem Umfange und Tiefe forderndem Inhalte sich befinden, Opern, Oratorien, symphonische Werke von monumental grossartiger Anlage. Es lässt sich nicht leugnen, bleibt aber zu bedauern, dass Hiller zu viel geschrieben hat, und zwar viel *invita Minerva*. In dem Wesen des geistvollen Mannes liegt ein leichter Sinn, der dem Genie mehr vertraut, als es bieten kann. Hiller gehört zu denen, welche den Kampf mit den Musen für ein unmöglich Ding halten. Langes Ringen und Feilen ist nicht seine Sache. Oft quillt ihm im Anfang einer neuen Tonspende sprudelnder Geist, die nachstürzende Wasserfluth aber ist er gutmüthig genug unter derselben Firma passiren zu lassen. So kommt es, dass unter den namhaften Tondichtern neuerer Zeit, bei gleichem Quantum des Producirten, kaum Einer qualitativ so ungleiche Leistungen auf seinem Gewissen hat wie Hiller. Neben Stücken voll genialer Inspiration und formaler Vollendung sonnen sich in sorgloser Ruhe die beklagenswerthesten Ausgeburten einer trivialen, musenwidrigen Stimmung. Seines alten Meisters Methode — wie uns Lobe im 49. Jahrgang der „Allgem. Musik. Zeitung" über Hummel's Compositionstheoreme erzählt —: der vollkommenen Gestalt eines Gedankens, einer der Seelen-

regung entsprechenden Harmoniefolge, einer der Gefühlswendung analogen Tonbiegung, der man nicht sogleich habhaft werden kann, unverdrossen und streng nachzuspüren, abzulassen und die erstarkte Kraft einer späteren Stunde zu erwarten und von Neuem zu suchen, ist auf Hiller nicht vererbt worden. Auch im Verlaufe einer und derselben Nummer, im Raume einer Form wechselt bei Hiller Schönes und Gemeines, seine Compositionen grösseren Stiles namentlich sprechen wie von einer nicht zur vollen Entwickelung gelangten Grösse. Seltsam ist und bleibt dabei, dass dem immer so gewesen ist. Und wenn nahestehende alte Freunde Hiller's versichern, dass er seit seiner Jugend in seinem Gebahren, in seinen äusseren Lebensregungen derselbe geblieben sei, der er bereits in früher Jugend gewesen, dass er sich seit seinem Abschiede vom Elternhause nicht wesentlich verändert habe, so gilt dies ebenso gut von der Art seiner geistigen Leistungen. Phantasie und Leidenschaft (nicht so Schwärmerei und Begeisterung), starke Erfindung und ein Charakter, der vielleicht manchmal das Gewöhnlichere grundlos zurückweist, waren die Vorzüge seiner Jugendarbeiten, sind es bis auf eine zu grösserer Sorglosigkeit neigende Mutation des letzten Factors auch bis jetzt geblieben. Aber ebenso gilt noch für die neuesten seiner grösseren Werke, namentlich die rein instrumentalen, — man denke an die „Demetrius"-Ouverture, in der der Componist mit ungenügsamem Sinne nach neuen Formen sucht, stockt und zurücksinkt, mitten im Auffluge — das Wort, welches Schumann über Hiller bei Gelegenheit einer Besprechung von dessen Etuden äusserte: „Er nimmt den Anlauf wie ein Siegesross und fällt kurz vor dem Ziele nieder; denn dieses steht fest und kommt uns nicht entgegen; ja es scheint sogar zurückzufliehen, je mehr man sich ihm nähert". Das Gelungene von dem Missrathenen abzutrennen, ist Hiller nicht erlernbar gewesen, die strenge Schule eigener resignirter Kritik hat er vielleicht zu schnell gemacht, und deshalb haben wir es zu beklagen, dass ein so ausgezeichnetes poetisches Talent, dem eine so treffliche, grossgeistige Bildung secundirte, nicht den ihm von Natur leicht gebahnten, hohen Flug genommen hat, der ihm im Musikleben unserer Zeit die unbestrittene Monarchenstellung gesichert hätte.

Hiller, dem Pädagogen, hat Max Bruch besondere Ehre gemacht. Von seinen theoretischen Arbeiten kennen wir nur eine Beispielsammlung zu Richter's „Lehrbuch der Harmonie".

Als musikalischer Schriftsteller ist H. nur selten aufgetreten. Zuweilen nur veröffentlichte er im Feuilleton der „Cölnischen Zeitung" ästhetisch-kritische Artikel. Neuerdings fangen diese an, unter dem Titel „Aus dem Tonleben unserer Zeit" gesammelt zu erscheinen. Wenn irgendwo auf den verschiedenen Gebieten von Hiller's vielseitiger Thätigkeit, so macht sich der Einfluss des Pariser Aufenthaltes in seinem Stile geltend. Wie die ganze Prosaistenschule Heine-Börne'schen Abkommens, liebt auch Hiller das ewige Plaudergewand des Feuilletonmannes, wie die jungen Mädchen beim anmuthigen Spiele auf grüner Wiese hüpfen die Gedanken in losen Sätzen einher und reihen Arm in Arm an, was der heiteren Fahrt in den Weg tritt. Dabei steht dem sonst freundlichen Manne ein scharf satyrischer Zug gar gut zu Gesicht. Plötzlich fängt der an zu wetterleuchten, und Hiller mag ein leidlich gefährlicher Gegner sein. Als dem armen alten Holbein, der der Versuchung, über Musik und Musiker auch etwas zu schwatzen, zum Opfer gefallen, die Bemerkung entfahren: „Hummel gefiel mir nie, ausser wenn er phantasirte und betrunken war", sagt Hiller mit stoischer Ruhe: Dem mag ganz richtig sein, nur fehlt zwischen „und" und „betrunken" das Wörtchen „ich". Um diese scharfsinnige Conjectur und ihren schneidigen Sarkasmus würde mancher Philolog von Fach Hiller beneiden können. Dem Schriftsteller Hiller stehen aber ausser diesen ornamentalen Gaben des französischen Esprit noch echte, positive Vorzüge zu Gebote: seine weite und gründliche Kenntniss unserer musikalischen Literatur, seine reiche Erfahrung, im langen Leben mitten in musikalischen Dingen gesammelt von einem enthusiastisch empfänglichen Gemüthe und einem scharf beobachtenden Geiste.

Feuilleton.

Briefe L. v. Beethoven's an Leipziger Verleger. *)

An Hofmeister.

„Wien am 22. April 1801.

Sie haben Ursache über mich zu klagen, und das nicht wenig. Meine Entschuldigung besteht darin, dass ich krank war, und dabei noch obendrein sehr viel zu thun hatte, sodass es mir kaum möglich war, auch nur darauf zu denken, was ich Ihnen zu schicken hatte, dabei ist es vielleicht das einzige Geniemässige, was an mir ist, dass meine Sachen sich nicht immer in der besten Ordnung befinden und doch niemand im Stande ist, als ich selbst, da zu helfen. So z. B. war zu dem Concerte in der Partitur die Clavierstimme, meiner Gewohnheit nach, nicht geschrieben und ich schrieb sie jetzt erst, daher Sie dieselbe wegen Beschleunigung, von meiner eigenen nicht gar zu lesbaren Handschrift erhalten.

Um so viel als möglich die Werke in der gehörigen Ordnung folgen zu lassen, merke ich Ihnen an, dass Sie
auf die Solo-Sonate Opus 22
auf die Symphonie „ 21
auf das Septett „ 20
auf das Concert „ 19
setzen mögen lassen. Die Titeln werde ich Ihnen nächstens schicken.

Auf die Johann Sebastian Bach'schen Werke setzen Sie mich als Pränumerant an, so wie auch den Fürsten Lichnowsky. Die Uebersetzung der Mozartischen Sonate in Quartetten wird Ihnen Ehre machen und auch gewiss einträglich sein; ich wünschte selbst hier bei solchen Gelegenheiten mehr beitragen zu können, aber ich bin ein unordentlicher Mensch und vergesse bei meinem besten Willen auch Alles, doch habe ich schon hier und da davon gesprochen, und finde überall die beste Neigung dazu. Es wäre

*) Aus dem oben erschienenen 2. Bande von Alex. Wheelock Thayer's „Ludwig van Beethoven's Leben" abgedruckt.

recht hübsch, wenn der Herr Bruder auch nebst dem, dass Sie das Septett so herausgäben, dasselbe auch für Flöte, z. B. als Quintett arrangirten; dadurch würde den Flötenliebhabern, die mich schon darum angegangen, geholfen und sie würden darin wie die Insecten herumschwärmen und davon speisen. — Von mir noch etwas zu sagen, so habe ich ein Ballet gemacht, wobei aber der Balletmeister seine Sache nicht ganz zum Besten gemacht. — Der F . . . von L. hat uns auch mit einem Producte beschenkt, das den Ideen, die uns die Zeitungen von seinem Genie gaben, nicht entspricht; wieder ein neuer Beweis für die Zeitungen. Der F . . . scheint sich Herrn N . . . beim Kasperle zum Ideal gemacht zu haben, doch — ohne sogar ihn — zu erreichen. —

Das sind die schönen Aussichten, unter denen wir arme hiesigen gleich empor keimen sollen. —

Mein lieber Bruder! eilen Sie nur recht, die Werke zum Angesicht der Welt zu bringen und schreiben Sie mir bald etwas, damit ich wisse, ob ich durch meine Versäumniss nicht Ihr ferneres Zutrauen verloren habe.

Ihrem Associe Kühnel alles Schöne und Gute; in Zukunft soll alles prompt und fertig gleich folgen; und hiermit gehaben Sie sich wohl und behalten Sie lieb

Ihren Freund und Bruder
Beethoven."

An Breitkopf und Härtel.

„Wien den 22sten April 1801.

P. P.

Sie verzeihen die späte Beantwortung ihres Briefes an mich, ich war eine Zeitlang immerfort unpässlich und dabei überhäuft mit Beschäftigungen, und da ich überhaupt eben nicht der fleissigste Briefschreiber bin, so mag auch das zu meiner Entschuldigung mit dienen — was ihre Aufforderung wegen Werken von mir betrifft, so ist es mir sehr leid, ihnen jetzt in diesem Augenblicke nicht Genüge leisten zu können. Doch haben sie nur die Gefälligkeit mir zu berichten von was für einer Art sie von mir Werke zu haben wünschen, nemlich: Sinphonie, Quartetten, Sonate u. s. w., damit ich mich darnach richten kann, und im Falle ich das habe, was sie brauchen oder wünschen, ihnen damit dienen können. — Bei Mollo hier kommen, wenn mir recht ist, bis 8 Werke heraus; bei Hofmeister in Leipzig ebenfalls vier Werke — ich merke dabei blos an, dass bei Hofmeister eines von meinen ersten Konzerten herauskommt, und folglich nicht zu den besten von meinen Arbeiten gehört, bei Mollo ebenfalls ein zwar später verfertigtes Konzert, aber ebenfalls noch nicht unter meinen besten von der Art gehört, dies sei blos ein Wink für ihre Musikalische Zeitung in Rücksicht der Beurtheilung dieser Werke, obschon wenn man sie hören kann, nemlich: gut, man sie am besten beurtheilen wird. — Es erfordert die musikalische Politik die besten Konzerte eine Zeitlang bei sich zu behalten. — Ihren Hrn. Rezensenten empfehlen sie mehr Vorsicht und Klugheit besonders in Rücksicht der Producte jüngerer Autoren, mancher kann dadurch abgeschreckt werden, der es vielleicht sonst weiter bringen würde, was mich angeht, so bin ich zwar weit entfernt mich einer solchen Vollkommenheit nahe zu halten, die keinen Tadel vertrüge, doch war das Geschrei ihres Rezensenten anfänglich gegen mich so erniedrigend, dass ich mich, indem ich mich mit anderen anfing zu vergleichen, auch kaum darüber aufhalten konnte, sondern ganz ruhig blieb und dachte sie verstehens nicht; um so mehr konnte ich ruhig dabei sein, wenn ich betrachtete, wie Menschen in die Höhe gehoben wurden, die hier unter den besseren *in loco* wenig bedeuten — und hier fast verschwanden, so brav sie auch übrigens sein mochten — doch nun *pax vobiscum* — Friede mit ihnen und mir — ich würde nie eine Silbe davon erwähnt haben, wäre's nicht von ihnen selbst geschehen. —

Wie ich neulich zu einem guten Freunde von mir kam und er mir den Betrag von dem, was für die Tochter des unsterblichen Gottes der Harmonie gesammelt worden zeigt, so erstaune ich über die geringe Summe, die Deutschland und besonders ihr Deutschland dieser mir verehrungswürdigen Person durch ihren Vater anerkannt hat, das bringt mich auf den Gedanken, wie wärs, wenn ich etwas zum Besten dieser Person herausgäbe auf *praenumeration*, diese Summe und den Betrag, der alle Jahr einkäme dem Publicum vorlegte, um sich gegen jeden Angriff festzusetzen — Sie könnten das meiste dabei thun. Schreiben sie mir geschwind wie das am besten möglich sei, damit es geschehe, ehe uns diese Bach stirbt, eher dieser Bach austrocknet und wir ihn nicht mehr tränken können — Dass sie dieses Werk verlegen müssen, versteht sich von selbst.

Ich bin mit vieler Achtung
ihr ergebener
Ludwig van Beethoven."

An Hofmeister.

„Wien, Juni 1801.

Ein wenig verwundert bin ich wirklich über das, was Sie mir durch den hiesigen Besorger Ihrer Geschäfte haben sagen lassen; fast möchte es mich verdriessen, dass Sie mich eines so schlechten Streichs fähig halten. —

Ein anderes wäre es, ich hätte meine Sache nur gewinnsüchtigen Krämern verhandelt und machte dann noch versteckter Weise eine andre Speculazion; aber Künstler gegen Künstler, das ist etwas stark, mir so etwas zuzumuthen; mir scheint das Ganze entweder völlig ausgedacht, um mich zu prüfen, oder blos Vermuthung zu sein; auf jeden Fall diene ich Ihnen hiermit, dass ich, ehe Sie das Septett von mir erhielten, ich es dem Hrn. Salomon (um es in seinem Concert aufzuführen, dieses geschah blos aus Freundschaft) nach London schickte, aber mit dem Beisatze, ja zu sorgen, dass es nicht in fremde Hände komme, weil ich gesonnen sei, es in Deutschland stechen zu lassen, worüber wenn Sie es nöthig finden, Sie sich selbst bei ihm erkundigen können.

Um Ihnen aber noch einen Beweiss von meiner Rechtschaffenheit zu geben, gebe ich Ihnen hiermit meine Versicherung, dass ich das Septett, das Concert, die Symphonie und die Sonate niemand in der Welt verkauft habe, als Ihnen, Herr Hofmeister und Kühnel, und dass Sie es förmlich als Ihr ausschliessliches Eigenthum ansehen können, wofür ich mit meiner Ehre hafte. Sie können diese Versicherung auf jeden Fall brauchen wie Sie wollen.

Uebrigens glaube ich ebenso wenig, dass Salomon eines so schlechten Streichs: das Septett stechen zu lassen, fähig ist, als ich, es ihm verkauft zu haben. Ich bin so gewissenhaft, dass ich verschiedenen Verlegern den Clavierauszug vom Septett stechen zu lassen, um den sie mich angesucht haben, abgeschlagen und doch weiss ich nicht einmal, ob Sie auf diese Art davon Gebrauch machen werden.

Hier folgen die längst versprochenen Titel von meinen Werken: . . .

An den Titeln wird noch manches zu ändern oder zu verbessern sein, das überlasse ich Ihnen. Nächstens erwarte ich von Ihnen ein Schreiben und auch bald nun die Werke, welche ich wünsche gestochen zu sehen, indem andere schon herausgekommen und kommen, welche sich auf diese Nummern beziehen. An Salomon habe ich auch geschrieben, da ich aber Ihre Aussagen blos für Gerücht halte, das Sie ein wenig zu leichtgläubig aufnahmen, oder gar für Vermuthung, die sich Ihnen vielleicht, da Sie von ungefähr davon gehört haben, dass ich es Salomon geschickt, aufgedrungen hat, so kann ich nicht anders, als mit einiger Kälte, so leichtgläubigen Freunden mich nennen

Ihren
Freund
L. v. Beethoven."



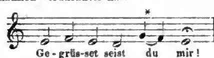
Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Der Musikertag in Magdeburg.

(Fortsetzung.)

Im Erzherzog Stephan zu Magdeburg, des Morgens um halb sieben, da pflegten drei Musikanten Rath, ob es, alles Vorangegangene erwägend, im Allgemeinen wirklich möglich sei, schon um acht Uhr einem Vortrage in der Loge am Neuen Wege beizuwohnen, den Herr Gottfried Weiss aus Berlin angekündigt hatte „über die Möglichkeit einer wirklich allgemeinen Stimmbildungslehre.“ Es geht nicht! behaupteten Zwei; ich aber muss gehen, sagte der Dritte, denn der war ein Berichterstatter und hatte den Auftrag, sich nichts Erreichbares entschlüpfen zu lassen. Was thu ich um sieben in Potsdam? antwortete jener Berliner Reiter, als man ausser anderen Vorzügen einem Rösslein nachrühmte: Wenn Sie sich um 5 Uhr aufsetzen, sind Sie um sieben Uhr in Potsdam. Was soll ich um 8 Uhr in der Loge? so mussten sich die Meisten gefragt haben, denn der Kreis der Zuhörenden war ein sehr kleiner. Die frühe Morgenstunde, der Umstand, dass es sich um auszügliche Mittheilungen aus einem bereits erschienenen Buche handelte, mochten Viele veranlasst haben, den Sonntagsmorgen nicht anzureissen. So verballten die gewichtigen Worte des Vortragenden von Wenigen gehört und wegen der Schwierigkeit der Materie von nicht Vielen verstanden. Aus der Loge wanderte ich nach dem Dome. Der Weg führte uns über einen Platz, der für die bevorstehende Messe hergerichtet wurde. Vier Buden gehörten wahrsagenden Frauen; die Bewohnerin der einen kündigte sich als das Orakel von Delphi an. In Berlin verspricht eine weise Magdeburgerin, Zukünftiges durch Sympathie zu enthüllen, in Leipzig erklärt sich eine schlaue Berlinerin bereit, gegen Erlegung von 20 Ngr. für eine Consultation, das Schicksal zu befragen, in Magdeburg fehlten die genaueren Angaben über Stand und Heimath. Bei uns treiben gegenwärtig 22 Propheten ihr Wesen, — ich überlasse es einem Anderen, den Zwiespalt zwischen Aufklärung und Aberglauben zu lösen, die gähnende Kluft zwischen Fortschritt und Rückschritt zu überbrücken. Die alten Gestalten im „Kreuzgange“ — eine trug das Datum: Anno Domini 1370 — schienen sich hohnlächelnd zu freuen, dass wir es so herrlich weit gebracht! Ich betrat sachte, mit leisem Schritt, die Stufen des Gotteshauses, hörte den Domchor, der zwei Motetten von Palästrina und Grell tadellos sang, hörte ferner, dass hier, wie anderswo, die Gemeinde mit dem Organisten in Conflict geräth, wenn die Melodie: „O Haupt voll Blut und Wunden“ gesungen wird. Sie will durchaus jonisch (in Cdur) schliessen, Er besteht auf seinem Schein, oder besser, auf seinem Schicht, und möchte gern in der phrygischen Tonart cadenziren. Im Dome zu Magdeburg gelangen beide Parteien nach einander zu ihrem Rechte: erst die Gemeinde, dann der Orgelspieler. Was würde der alte Leo Hasler, der 1701 sein reizendes Liebeslied: „Mein G'müth ist mir verwirret“ *in modo Phrygio* schrieb, sagen, wenn er hören müsste, wie grausam man den Schluss der sinnigen Melodie in der protestantischen Kirche allmählich verunstaltet hat:



Aber es hilft kein Bedauern, kein Ereifern, und wenn die heilige ...lia selber den Platz auf der Orgelbank einnähme, sie würde ...er Gewohnheit vergebens kämpfen.

Um 11 Uhr begann das erste Kammermusik-Concert im Saale ...esellschaft „Harmonie“; es dauerte beinahe 3½ Stunde. ...uten zu viel, aber des Schönen so viel, dass die überaus ...che, glänzende Versammlung sichtlich angeregt bis zum ...se aushielt. Ein hübsches, in mancher Beziehung nicht schwerwiegendes Trio von Bargiel (Op. 37, Bdur) machte ...nfang. Obgleich der Allgemeine deutsche Musikverein im ...einer Statuten ausdrücklich bemerkt, dass es ihm bei den Aufführungen hauptsächlich darauf ankommt, allen Epochen der Kunst eine gleiche Theilnahme entgegenzubringen, so ist die Vorstellung, die Programme müssten und würden nur Neuestes, „Zukünftiges“ enthalten, doch ziemlich fest eingewurzelt, und aus ihr entspringen dann mancherlei Bedenken und irrthümliche Meinungsäusserungen, die ich nicht theilen kann. Mag auch ein Thema wie dieses:

Allegretto.

als Hauptmotiv eines Sonatensatzes im Jahre 1871 nicht mehr recht zeitgemäss, sondern — abgesehen von einem Vergleich mit Cornelius, Dräseke, Brahms — etwas rückständig erscheinen, mir war die Wahl nicht unangenehm, das Scherzo entschädigte mich durch Frische und Feinheit vollauf für Manches, was ich allerdings anders gewünscht hätte.

Der Clavierpart befand sich in den Händen einer tüchtigen Pianistin, Frl. Marie Breidenstein aus Erfurt. Zehn bebende, energische Finger wussten einem prächtigen Blüthner'schen Concertflügel Töne von allen Farben zu entlocken. Diese Farben in Harmonie zu bringen, das wäre eine Aufgabe, die noch weiterer Lösungsversuche bedarf. Das Piano ist besser, edler, wohlthuender entwickelt als das Forte, ich zweifle nicht, dass es der fleissigen Künstlerin gelingen wird, „das Starke mit dem Milden zu paaren“, damit nicht Beides unvermittelt neben einander bestehe und hergehe. Der Phrasirung erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden, überhaupt dem Rhythmus zu seinem Rechte (dem der musikalischen Erstgeburt!) zu verhelfen, möchte ich mit geziemender Bescheidenheit hiermit vorgeschlagen haben. Hr. Concertmeister Heckmann ist als vorzüglicher Geiger bekannt, stets widmet er sich dem Inhalte seiner Violinstimme mit deutscher Treue; er ist mit ganzer Seele, mit ganzem Gemüthe bei der Sache, und man wird immer den Eindruck hinwegnehmen, dass eine echte Künstlernatur es war, welche todten Noten Leben einhauchte. Es mag ein glückliches Zusammentreffen genannt werden, wenn gleichzeitig ein ebenmässig gearteter Violoncellist sich als Dritter im Bunde findet. Hr. Grützmacher aus Meiningen zeichnet sich besonders durch einen gesunden Ton aus. Als Berliner daran gewöhnt, auf der A-Saite öffentlich nichts denn eitel Süssholz raspeln zu hören, war ich sehr angenehm überrascht durch die männliche, deutsche Art und Weise, mit welcher Hr. Grützmacher das Instrument behandelt. Bezüglich des Zusammenklangs kann ich ein Bedenken nicht unterdrücken: man sollte sich zwei Mal besinnen, ehe man bei Ausführung von Kammermusikwerken einen modernen Concertflügel mit aufgehobener Decke spielt. Die Claviere haben im Laufe der Zeit mächtig an Tonfülle gewonnen, die Streichinstrumente dagegen, wegen des schwächeren Bezuges, eher eingebüsst. Ein Blüthner, ein Bechstein nehmen es — wenn sie gereizt werden, jeder mit einem halben Dutzend Amatis auf, das ist wohl zu erwägen! Geradezu unverständlich war es mir, als ich sah, dass sogar zur Gesangsbegleitung die Decke nicht heruntergelassen wurde. (Später geschah es, aber erst nach vorangegangenem Winken aus zuhörerischen Kreisen.) Die eindringliche Wirkung des Männerchors von gestern hiess mich heute mit Spannung den vier Weihnachtsliedern von Cornelius entgegensehen. Genau gezählt waren es fünf, vorgetragen von Frl. Dotter aus Weimar, der stimm- und talentbegabten Altistin (sie singt frisch vom Blatt wie Wenige!), und begleitet von Hr. Drönewolf aus Leipzig. Das erste sollte vorbereiten, wegbahnen, es war eine Art Prolog; sein Beruf schien aber insofern ein verfehlter, als weder Frl. Dotter noch ihr Begleiter den rechten Ton trafen. Eine gewisse Schwerfälligkeit machte sich hier wie dort bemerkbar. Desto besser gelangen die folgenden, der Cyklus wurde mit grossem Beifall aufgenommen. Es ist unmöglich, nach einmaligem Hören und ohne weitere Kenntniss dieser Gesänge auf Einzelnheiten einzugehen. Mir ist der litaneienartige Habitus, in welchem „die drei Könige“ erschienen, in Erinnerung geblieben

als ein vortrefflicher, charakteristischer Zug des Tonbildes. Wie viele anziehende Feinheiten müsste eine mehrmalige Wiedergabe, eine sorgfältige Durchsicht entdecken helfen. Möge die kommende Weihnachtszeit den Blick auf diese Lieder lenken. Drei Stücke aus Robert Volkmann's „Visegrad" verschafften mir Gelegenheit, einen jungen Pianisten, Hrn. Dr. Morgenstern aus Pest, kennen zu lernen. Ein feiner Clavierspieler, der es, Gott sei Dank, nicht nöthig hat, d. h die Kunst nicht als Metier betreiben muss, aber ihr in einer Weise dient, wie Mancher „vom Fach" es nicht vermag. Schon die verständige Wahl sprach zu seinen Gunsten, — er wollte augenscheinlich keine Titanen-Arbeit verrichten, ihm lag nicht daran, seine sehr gut entwickelte Technik zur Schau zu bringen; er spielte das „Blumenstück", „Die Wahrsagerin" und den „Waffentanz", im besten Sinne des Wortes elegant. No. 1 mochte nicht durchweg frei von Manier erscheinen, die beiden anderen zeigten davon nicht den leisesten Anflug. Auf die verbindenden Zwischenspiele hätte ich aber mit Vergnügen verzichtet.

Drei Lieder von Franz veranlassten stürmischen Jubel. Die Widmung: „O danke nicht für diese Lieder!", eine wahre Perle, musste auf allgemeines, dringendes Verlangen wiederholt werden. Es war ein Triumph deutscher Sangweise, obgleich der Held, Hr. Professor Müller aus Lemberg, wenn auch von deutschen Eltern abstammend, doch tief in Russland geboren ist. Ich werde dieses vorzüglichen Sängers später noch gedenken; seine Vorträge am dritten Abende hatten ebenfalls durchschlagenden Erfolg. Am Claviere sass ebenbürtig Hr. Dr. Fritz Stade aus Leipzig.

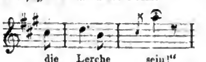
Ein Adagio von Thieriot für Violoncell und Clavier, gespielt von den HH. Grützmacher (Meiningen) und Richter (Magdeburg), hatte im Wettstreit um die Gunst des Publicums nach solchen Vorgängern einen schweren Stand. Wenn es sich trotzdem mit Ehren behauptete, so trug dazu die Tüchtigkeit der Arbeit, die Noblesse der Gedanken, wie die saubere Ausführung gleichmässig bei. Zwei Lieder von Oskar Eichberg wurden von Frau Worgitzka sehr schön gesungen, namentlich war das *mezza voce* von bestechendster Wirkung. Leider entstammen diese Lieder einer Phantasie, die mit ihren Einfällen merklich geizt. Der Eindruck des Mühsamen, Gesuchten lässt sich, auch angesichts der besten Ausführung, nicht bannen.

Es war mir mehr als erwünscht, Hrn. George Leitert aus Dresden zu hören, der unter den Pianisten der Gewaltigsten Einer zu werden verspricht und ohne Zweifel sein Wort halten wird. Im herkömmlichen Sinne war seine Aufgabe keine der dankbarsten: eine Sonate von Dräseke; aber um so rühmlicher ist es für den jungen Künstler, dass er es über sich gewann, das Opfer zu bringen, umsomehr, als ihm nur die eine Gelegenheit geboten war, sich hören zu lassen. Die erwähnte Sonate erregte zuletzt fast allgemeines Schütteln des Kopfes. Ich will keineswegs behaupten, dass ich mich nicht auch dann und wann geschüttelt hätte; aber ich darf nicht verschweigen, dass das allgemeinere Interesse für das eigenartige Werk die besonderen Bedenken bei weitem überwog. Der erste Satz macht anfangs den Eindruck, als ob allerlei Gestein zerschlagen würde, taubes und und edles Gestein, wie es eben kommt. Was noch irgend eine Form zeigt, wird sofort extra zerschlagen. Ueber die Trümmer ziehen Helden, Hünen, Recken, das schliesse ich aus dem düstergrossen Marsch-Thema, aber ich kann nicht sagen, von wannen sie kommen, wohin sie gehen. Ueber die Reiseroute bin ich im Dunkeln geblieben. Die Schuld wird lediglich an mir liegen. Der zweite Satz, ein brillantes Scherzo, söhnte die verstimmten Gemüther wieder mit dem Componisten aus. Ueber den letzten Satz mich zu äussern vermag ich nicht, mir ist nichts Mittheilbares in der Erinnerung verblieben, aber darauf besinne ich mich deutlich, dass der Beifall überwiegend den grandiosen Leistungen des Pianisten galt.

Frl. Marie Klauwell aus Leipzig sang drei Lieder von Liszt. In den reichen Applaus mische ich nachträglich ein Separat-Bravo wegen der Wahl, ich meine: weil sie überhaupt Liszt'sche Lieder sang, die noch immer viel zu wenig bekannt sind. Das erste, „Der Fischerknabe", dessen treffende Weise durch eine Schaumperlen-Begleitung noch gehoben wird, zeigt einen Schluss, der mich weidlich geplagt hat. Ich wollte gern das Warum ergründen. Es heisst: „ich [die Nixe oder sonst eine Wasserfee] locke den Schläfer und zieh ihn



Der Schläfer ist oben im Trockenen, die Lorelei unten im Wasser, also daran durfte man gar nicht denken; aber welche Erklärung gibt es für den etwas orientalischen Aufsprung? Sollte vielleicht des Effects wegen — doch pst! ich habe nichts gesagt. Merkwürdigerweise schliesst das zweite Lied, „Jugendglück" betitelt, fast eben so, „mich lass deine Blume



Hier war ich nicht einen Augenblick im Zweifel, dass die Lerche das ungewöhnliche Hinauf veranlasst habe. „Du bist wie eine Blume" bildete den Beschluss. Auf die Gefahr hin, gespiesst zu werden, sei es gesagt, dass diese Composition mich wenig berührt hat. Ist was drin, so habe ich es mir entgehen lassen. — Wäre es üblich, den Mitarbeiter am Piano zu beklatschen, so hätte Hr. Drönewolf „gerufen" werden müssen.

Und nun noch das Clavierquartett A-dur von Brahms! Nach so viel Musik noch so bedeutsame! Mit wenigen Ausnahmen verblieben Alle auf ihrem Posten, und Keinen wird es gereut haben; denn Frl. Hertwig, eine wirkliche Specialität für Kammermusik, sass am Clavier, und mit ihr eiferten die HH. Heckmann, Klesse und Grützmacher, um die herrliche Composition in möglichster Vollendung wiederzugeben. Ende gut, Alles gut!

Es war beinahe ½3 Uhr geworden und ich verspürte einen Bärenhunger. Aus dem Salon nebenan erklang lieblich das anheimelnde Klirren der Teller und Gläser, die in Reih und Glied aufgestellt wurden. Um 3 Uhr begann das Festmahl; dem Menu gebührt ungetheiltes Lob und die Stimmung war eine festliche. Der gemeinsame Zweck fesselte die Herzen, der Wein löste die Zungen. Den ersten Toast sprach Hr. Professor Riedel, der Oberste des deutschen Musikvereins; er galt dem Ersten des deutschen Reiches: Kaiser Wilhelm. Zum ersten Male tagte die Gesellschaft auf preussischem Boden. Rühmend gedachte man der Ausführenden, die mit Begeisterung und Todesverachtung, mit künstlerischem „Elan" jede Position des Programmes (es zeigte stellenweise sehr coupirtes Terrain!) genommen hatten, rühmend hob man auch die Thätigkeit des Generalstabs, des Directoriums hervor. Hr. Dr. Alsleben brachte dem Meister Liszt ein Hoch, und Hr. Musikdirector Ehrlich sprach, sichtlich bewegt, in warmen Worten über Wagner. Der Redner hatte 1836 der ersten Aufführung des „Liebesverbotes" in Magdeburg beigewohnt, und die Ereignisse der letzten 35 Jahre sind allerdings bisweilen derartig gewesen, dass einem Rückblickenden die Augen übergehen können. Die Worte trafen, und es trafen sich die Gläser, und was im Saale erklang: ein donnerndes Hoch! das trug der Telegraph flugs gen Triebschen, „wo der Aar noch haust". Auch Liszt wurde ein telegraphischer Gruss entboten. Ich hatte den Auftrag, der Subscription auf einen Patronatsschein (zur „Nibelungen"-Aufführung in Bayreuth 1873) Einiges vorauszuschicken. Es wurden hohe Beträge gezeichnet, und eine bedeutende Summe war das Ergebniss. Das Fehlende ergänzt der Allgemeine deutsche Musikverein, von welchem auch diese Anregung ausgegangen war.

Das Fest verlief in heiterer, ungezwungener Weise, erst spät trennte man sich, noch standen ernste Angelegenheiten auf der Tagesordnung, die erledigt werden mussten. Zwei Sitzungen waren anberaumt, in der einen beriethen sich die Delegirten der Tonkünstlervereine, in der anderen verständigten sich die anwesenden Mitglieder des Allgemeinen deutschen Musikvereins. Ich leistete den Aufforderungen zur Theilnahme Folge und will für jetzt nur bemerken, dass ein engerer Anschluss an den Musik-

verein von allen Vertretern im Princip als nothwendig und erspriesslich anerkannt wurde. Ich beabsichtige, auf die Ergebnisse der mancherlei Verhandlungen noch zurückzukommen.

In den Festräumen befanden sich zwei Claviere, welche deutsche Erfindungen repräsentirten: Hr. Liebich hatte ein Pianino mit einer Vorrichtung ausgestellt, welcher ihrer Brauchbarkeit und Billigkeit wegen die weitere Verbreitung gesichert erscheint; es handelt sich um einen Ersatz für die Harfe. Man nahm mit Interesse Kenntniss von dem Versuche. Was seit länger als hundert Jahren erstrebt wurde, hat endlich ein Magdeburger erreicht: Hr. Schmeil erfand den Notographen, eine ausserordentlich sinnreiche Maschine, an jedem Piano ohne Schwierigkeiten anzubringen, welche alles Gespielte notirt. Trotz der anscheinenden Vollkommenheit, die wir vor mehreren Jahren schon bewundern mussten, gelang es Hrn. Schmeil doch, den Apparat nicht unwesentlich zu verbessern.

Der Abend schloss mit einer Reihe von Vorträgen, die wieder für sich eine Art Nach-Concert bildeten; Sänger, Sängerinnen and Instrumentalisten steuerten bereitwillig bei. Es war mir und Vielen eine Freude, als Frau Worgitzka drei der besten Lieder von Otto Lessmann sang.

(Schluss folgt.)

Wien.

(Fortsetzung.)

Dafür, dass ja um des Gastes Willen nicht die Aufführung der „Meistersinger" die officiell zugestandenen vier Stunden überschritt, sorgte Hr. Walter, der in der Partie des Ritter Stolzing die dritte Strophe des Liedes vom „Stillen Herd" (1. Act) und die zweite des Preisliedes (wenn er es auf der Festwiese singt — 3. Act) auslässt. Für die erste Privatkürzung lässt sich der „Privatumstand" geltend machen, dass Hr. Walter den vorgeschriebenen Triller auf *e—fis* absolut nicht zu leisten im Stande ist, aber für die zweite?? Ganz abgesehen, dass dadurch die vom Meister so schön intendirte Versöhnung der Gegensätze vom Morgen und Abend in dem traumverscheuchenden „huldreichsten Tag", vom „Parnass" und „Paradies", einfach ignorirt wird, entgehen dem Hörer auch die schönsten Modulationsmomente, — für jedes halbwegs gebildete Ohr so unmittelbar zugänglich, wie nur irgend ein Uebergang Mozart's oder Haydn's, und doch wie überraschend! . . . . . also nicht einmal das abgebrauchte Motiv einer „musikalischen Rettung" des Werkes lässt sich hier als Entschuldigung anführen. Unter der stimmlichen Unfähigkeit eines einzelnen Sängers darf nun doch nicht ein ganzes grosses Werk und das Publicum leiden.

Hr. Walter singt die rein lyrischen Stellen der Stolzing-Rolle so süss und innig und einschmeichelnd, er hat sich mit diesen „Liedern" so viel Beifall errungen, dass wir begreifen, wie ungern er die Partie einem stimmlich und dramatisch überlegenen Rivalen überlassen möchte. Einen nach den letztgenannten zwei Puncten überlegenen Rivalen des Hrn. Walter glauben wir nun entschieden in Hrn. Labatt zu besitzen, und obwohl Hr. Labatt die Partie in Dresden mit grösstem Erfolg gesungen, konnte er bei uns noch nicht dazu gelangen, auch nur ein einziges Mal dem Wiener Publicum sich als Ritter Stolzing vorzustellen. Dramatisch genügt Hr. Walter in den „Meistersingern" absolut nicht, und in manchem Höhepuncte des Werkes, z. B. im Finale des ersten Actes, wo doch der Tenor das gesammte Ensemble beherrschen soll, hört man ihn kaum. Endlich hat Hr. Labatt durch seine sehr achtbare Leistung als Tannhäuser bewiesen, dass ihm die Wagner'sche Declamation (das „melodische Recitativ") ungleich geläufiger, als dem eigentlich nur für die rein musikalische Cantilene geschaffenen Walter. Und die Lieder „Am stillen Herd", „Fanget an" und „Morgenlich leuchtend", so musikalisch reizend sie sich auch anhören, machen doch noch lange nicht die Stolzing-Rolle aus.

Was die diesmalige Aufführung der „Meistersinger" im Uebrigen anbelangt, so war sie — es fanden nur zwei Vorstellungen statt — am 31. August ungleich gerundeter, als am 28. Nur die Chöre gingen beide Male — wenn man von dem theilweise vergriffenen Tempo absieht — ausgezeichnet; dagegen kamen im Orchester am ersten Abende störende Verstösse vor. Am wenigsten wirkt im neuen Opernhause bei dessen ungünstiger Akustik und der geistlosen Reproduction das Vorspiel (die „Ouverture"). Die feinsten und zartesten Details werden von dem verhältnissmässig viel zu stark besetzten und sehr unglücklich postirten Blech erbarmungslos niedergebrüllt. Ausserdem mag dieses gleich von Haus aus überhetzte, dann durch das ganze Musikstück starr und steif festgehaltene Tempo allenfalls bei einer „Prometheus"- und „Figaro"-Ouverture am Platze sein, nimmer aber bei solch „stark episodischer Behandlung des thematischen Inhalts" — (Wagner's eigene Worte).

Die Eva sang am ersten Abend Frl. Bosse, am zweiten Frau Dustmann. Frl. Bosse, obwohl eigens dieser Rolle halber zu einem Wiener Gastspiele gebeten, liess bei viel Hingebung an die Sache im Ganzen völlig gleichgiltig, Frau Dustmann dagegen errang einen grossen und verdienten Erfolg. Wie man dazu kam, erst jetzt, nachdem seit der ersten Aufführung der „Meistersinger" anderthalb Jahre verstrichen sind, die Eva der Frau Dustmann anzuvertrauen, darüber hat das „Musikal. Wochenbl." bereits in der jüngst gebrachten biographischen Skizze der Künstlerin Aufklärung gegeben.

Ganz herausgearbeitet und abgeschliffen ist dieses Dustmann'sche „Evchen" zwar noch nicht, namentlich lässt die Deutlichkeit der Aussprache Einiges zu wünschen, und die Naivität wird theilweise allzu absichtsvoll an den Tag gelegt, aber in den Geist der Rolle ist doch Frau Dustmann eingedrungen wie keine ihrer Vorgängerinnen. Das Publicum anerkannte die wahrhaft poetische Darstellung mit lebhaftesten Beifallsbezeugungen, ja nach dem „Quintett" (das durch die leuchtende Begeisterung der „jüngsten Gevatterin" zum ersten Male in den Intentionen des Meisters entsprechender Weise zur Geltung kam — denn es ist nimmer ein ausfüllendes Ensemblestück älteren Schlages trotz aller Polyphonie) mit einem prachtvollen Blumenstrauss.

Die übrigen Partien der „Meistersinger" waren mit Ausnahme vielleicht des zwar bieder-gemüthlichen, aber allzu behäbigen Hrn. Rokitansky (Pogner; in dieser Rolle stört seine Schläfrigkeit noch weniger, als im „Tannhäuser", wo er als Landgraf durchaus Sarastro spielen will und durch die süsslichen Dehnungen nur langweilig wird) diesmal ganz gut besetzt. Den Beckmesser zeichnete Hr. Lay nach seinem eigentlichen Charakter viel richtiger als der verstorbene Lange, im dritten Acte war Hr. Lay sogar ganz vorzüglich, seine Maske war ungemein charakteristisch; Hrn. Pirk's trefflicher David ist bekannt; auch bei diesem Darsteller versteht man jedes Textwort; an Frl. Gindele (Magdalene), den HH. Meyerhofer (Kothner), Krauss, Hablawetz u. s. w. ist nirgends etwas Wesentliches auszustellen.

Wie unübertroffen innig und klangschön unser Orchester manche Sätze zu spielen vermag, davon gibt besonders die wundervolle Instrumentaleinleitung des dritten Actes — eine der poesievollsten Inspirationen Wagner's — beredtes Zeugniss. Der Erfolg der „Meistersinger" war bei der diesmaligen Wiederaufführung an beiden Vorstellungsabenden ein vollkommen durchgreifender und nicht von der leisesten Opposition getrübt. Hr. Betz allein wurde jedes Mal zwölf bis vierzehn Male gerufen.

Wiens wüthendster Wagner-Feind (Hr. Speidel vom „Alten Fremdenblatt") bemerkt freilich, der stürmische Beifall ging allein von den „Wagnerianern" aus, und obwohl das Haus bis an die Decke gefüllt war, wären ausschliesslich „Wagnerianer" im Theater anwesend gewesen.*) Nun, Graf Wrbna, der jetzige Intendant der Wiener Hofoper, dem man durchaus die Meinung hatte beibringen wollen, die „Meistersinger" wären einmal kein Cassastück und dürften daher auch nicht gegeben werden — der edle Lord möge von diesem Speidel'schen naiven Geständniss Notiz nehmen und die „Meistersinger" recht oft aufführen lassen; denn wenn das Theater ganz gefüllt ist, befindet sich die Theatercassa wohl, und wer das Theater füllt, ist doch ganz gleichgiltig.

Was uns persönlich betrifft, so haben wir auch diesmal

*) Der Ausspruch ist ein bewusst unwahrer, denn in nächster Nähe Speidel's sass z. B. Hr. Heinrich Laube, den noch Niemand für einen „Wagnerianer" gehalten hat.

wieder von den „Meistersingern" einen grossen, mächtigen, aber nicht durchaus reinen Eindruck empfangen. Unsere Bedenken richten sich keineswegs gegen die Composition gewisser Partien des Werkes (wie unendlich reizend sind uns die Sachs-Eva- und Eva-Walther-Scenen im zweiten Act stets beim Lesen der Partitur oder selbst des Clavierauszuges vorgekommen!), wohl aber gegen deren sinnliche Erscheinung im Wiener neuen Opernhause, und da wir leider noch nicht das Glück hatten, die „Meistersinger" auf irgend einer anderen Bühne zu hören, wissen wir nicht, inwiefern dort oder da der reale Eindruck der uns geistig vorschwebenden Wirkung dieser Scenen entsprechen möge, oder nicht. Deutlicher Textesaussprache steht die Akustik unseres neuen Opernhauses vor Allem im Wege, — und mit der Verständlichkeit der Textworte — nicht oft genug können wir es wiederholen — steht und fällt das musikalische Drama.

(Schluss folgt.)

Kürzere Correspondenzen.

Cöln, 24. September. Die Sommerferien unserer musikalischen Vereine sind zu Ende; allseitig rüstet man sich mit regem Eifer zu der neuen Saison. Trügt nicht alles, so wird dieselbe ganz besonders glanzvoll werden. Einen Grund dafür finden wir in dem wohl allgemein herrschenden Gefühl, dass aus dem vorigen Jahre ein Minus des künstlerischen Eifers zu decken bleibt; denn der Krieg hatte zwar das Concertleben nicht unterbrochen, aber doch jedenfalls einen starken Dämpfer auf die rechte Musiklust gedrückt. Ein zweiter, für Cöln ganz speciell geltender Grund liegt in den Erlebnissen des letzten Sommers. Wir haben da zwei Musikfeste gehabt — das Pfingstfest in Cöln und das Beethoven-Fest in Bonn —, wie sie grossartiger und glänzender in den jüngsten Decennien nicht dagewesen sind, und wenn man auch herzlich gern den Gedanken aufgibt, Besseres leisten zu wollen, so möchte man doch auch andererseits nicht gern hinter dem Erlebten zurückbleiben. Es ist den Musikern und Dilettanten ein gewisser Stolz in die Glieder gefahren, der die besten Früchte verspricht. Einstweilen sind wir freilich noch erst im Stadium der Zurüstungen, nur die Bühne allein hat bis jetzt ihre öffentliche Thätigkeit wieder aufgenommen. Gott sei Dank! das Interim hat bald sein Ende erreicht, zum letzten Male wird die Oper mit den beschränkten Räumlichkeiten des Thalia-Theaters vorlieb nehmen müssen. Schon ist die Concurrenz um das neue Stadttheater ausgeschrieben, das mit dem 1. September des nächsten Jahres eröffnet werden wird. Das Mauerwerk des schönen Gebäudes geht in diesen Tagen seiner Vollendung entgegen. Inzwischen scheint sich das Thalia-Theater wenigstens eine freundliche Erinnerung sichern zu wollen, denn Herr Director Kullack hat für die neue und letzte Saison ein recht treffliches Personal zusammengebracht, besser und vollzähliger, als wir es selbst im alten Stadttheater je gehabt, man müsste denn auf die guten Zeiten zurückgehen, von denen uns die älteren Leute mit Behagen erzählen. Wir wollen eine kurze Charakteristik der hervorragenden Mitglieder versuchen. Für das Fach der ersten dramatischen Sängerin haben wir zwei Damen, die sich ganz glücklich ergänzen. Frl. Löscher aus Wien besitzt eine grosse, volle Stimme, gut geschult und von jenem Timbre, wie er den heutigen Grössen auf diesem Felde eigenthümlich ist. Selbst in einem untergeordneten Momente — in der Körperfülle — copirt unsere Sängerin aufs Glücklichste ihre berühmten Genossinnen. Somit wären alle Erfordernisse einer stattlichen Heroine vorhanden. Daneben vertritt Frl. Antonie Link aus Rotterdam das schüchtern-mädchenhafte Element, das „holde Bräutchen" als ein recht eigentlich naturwüchsiger Typus. Mit einer hübschen Erscheinung verbindet sich ein herrlicher Wohllaut, ein jugendlich frischer Schmelz der Stimme, der seines Gleichen nicht gerade häufig finden dürfte. Dabei können die Töne mächtig anschwellen, auch in den höchsten Lagen, dass man sich von diesem Tonstrome schier erhoben und getragen fühlen möchte. Ihr Spiel für das bezeichnete Genre scheint ihr angeboren, naturwüchsig im höchsten Grade, ohne Spur von Coquetterie. Die Sängerin ist noch sehr jung, und man darf ihr kühn eine glänzende Laufbahn prophezeien. Bisher hat sie nur drei Rollen durchgeführt: Agathe, Gabriele und Gretchen, damit aber auch schon das Publicum widerstandslos gefesselt. Als Coloratursängerin fungirt auch in diesem Jahre Frl. Ruzicka, schon im vorigen Jahre der ausgemachte Liebling aller Theaterfreunde. In der That, in der Freiheit und Sauberkeit ihrer Figuren darf sie mit den besten Kräften in die Schranken treten. Die Stimme gehorcht ihr, wie das Instrument den Händen des geübten Spielers. Dabei liegt im Timbre etwas Inniges, Seelenvolles, das, in Verbindung mit einem stets durchdachten, ergreifenden Spiel, nie seines Zaubers auf das Gemüth des Zuhörers verfehlt. Auch Frl. Ruzicka ist noch sozusagen eine Anfängerin — wenn wir nicht irren, zählt sie erst drei Bühnenjahre — und doch hat sie es schon soweit gebracht, dass man auch mit der schärfsten Loupe keinen Fehler in der musikalischen Durchführung ihrer Rollen entdecken kann. — Die Altistin Frl. Ohm aus Prag ist, trotz ihrer Jugendlichkeit, im Besitze einer schweren, prächtigen Altstimme; leider scheint die Dame ganz besonders auf Coloratur versessen zu sein, und auf diesem Gebiete möchte sie wenig Lorbeeren sammeln. So z. B. singt sie die Rosine, oder lässt sich als Nancy in der „Martha" im 3. Acte eine von Flotow nachcomponirte Bravourarie einlegen — eine Arie, die, nebenbei bemerkt, zur Musik der Oper passt, wie die Faust aufs Auge. Von solchen Experimenten möchten wir ihr entschieden abrathen. — Eine Soubrette muss noch erst gefunden werden, zwei dafür engagirte Damen haben den Erwartungen nicht entsprochen. Das Herrenpersonal zeigt ebenfalls eine Reihe tüchtiger Kräfte. Der erste Tenorist Hr. Warbeck gehörte schon in der vorigen Saison unserer Bühne an. Ihn kennzeichnet vor Allem die ungemeine Leichtigkeit und die Ausdauer, mit der er sich in den höchsten Lagen der Stimme bewegt, dann durchaus reine Intonation und correcter Gesang ohne Manieren, Verzierungen und Verunzierungen. Leider stehen dem Sänger nicht in gleicher Fülle und Ausbildung die Mittellage (kleine Octave) und das Falsett zu Gebote. Indessen was nicht ist, kann noch werden. Theodor Wachtel's Falsett hat auch erst seit den letzten fünf Jahren seine jetzige Blüthe erreicht. Neu ist hinzugekommen als Heldentenor Hr. Opitz aus Dessau, der eine recht gediegene, männliche Stimme besitzt und in seinem ganzen bisherigen Auftreten ein tüchtiges musikalisches Verständniss offenbart. Der lyrische Tenor Hr. O. Wagener ist zu wenig aufgetreten, als dass man ein Urtheil wagen könnte. Ein vierter Tenor, Hr. Milder von Nürnberg, der in den letzten Tagen den Stradella vorgeführt hat, ist etwas zu verschwenderisch mit seinem Materiale, das dabei noch einen verzweifelt naturalistischen Anstrich besitzt. Die beiden Baritonisten Hr. Simons aus Breslau und Hr. Reichmann aus Rotterdam passen ganz prächtig zusammen. Beide gebieten über ein schönes Material, der Erstere mit etwas hellerem Timbre, der letztere weicher, melancholischer sozusagen, aber dennoch von bedeutender Intensität. Wir möchten den Bariton des Hrn. Reichmann, trotz seiner Fülle und Kraft in allen Lagen, dennoch einen lyrischen Bariton nennen; der Timbre hat etwas besondere Einnehmendes. Unter den Bässen steht an Wucht und Grösse Hr. Baumann aus Breslau obenan. Wir haben bis jetzt freilich nur den Eremiten von ihm gehört, aber schon diese wenigen Töne genügten, um eine ganz ausserordentliche Wucht erkennen zu lassen. Ueber die Gesangsmanier selbst müssen uns erst grössere Partien Aufschluss verschaffen. Hr. E. Fischer von Rotterdam besitzt ebenfalls eine sonore Stimme, aber von geringerer Intensität. In jeder Beziehung zeigt er sich als gewandter Sänger, dem sich ein nicht minder routinirtes Spiel verbindet. So lieb uns aber Hr. Fischer z. B. als Kaspar oder als Plumkett etc. ist, so ungern vindiciren wir ihm die wirklich grossen, seriösen Partien, namentlich, wenn eine passendere Stimme zur Hand ist. Wenn z. B. Hr. Fischer den Cardinal in der „Jüdin" am 22. d. M. sang, so lässt sich gegen die künstlerische Ausführung der Aufgabe nichts einwenden, wohl aber kann man sagen, dass die Stimme nicht zureichte, um die ganze Grösse und Wucht dieser Partie zum Ausdrucke zu bringen. — Hr. Gross, erster Bass vom Theater in Lübeck, trat nur erst zwei Mal auf, seine Stimme ist umfangreich, voll in der tieferen Lage und gut geschult, Intonation und Behandlung sind ganz correct. Endlich haben wir für die zweiten Basspartien noch Hrn. Ulbrich von Cassel, der ebenfalls als eine

treffliche Acquisition bezeichnet werden muss. Hr. Ulbrich wird es uns in Zukunft unnöthig machen, mit Grossmuth über die zweiten Partien hinwegzusehen. Somit hat sich ein gutes Personal zusammengefunden, von dem wir uns etwas versprechen können. Und wir zweifeln nicht, dass Hr. Capellmeister Catenhusen, dessen Tüchtigkeit und bester Wille von allen Seiten anerkannt wird, manche vortreffliche Oper zu Gehör bringen wird, auch solche, auf die wir in den zwei letzten Jahren verzichten mussten. Neben Hrn. Catenhusen fungirt für die kleineren Opern als Capellmeister Hr. Thiessen und endlich als Chordirector Hr. Bölling. A. G.

Elbing. Am 20. September concertirte Hr. R. Joseffy in unserem Casino-Saale bei fast zu geringem Auditorium. Ob die Elbinger Hrn. Joseffy noch nicht kennen, oder ob sie die Saison als noch nicht reif ansehen — wer kann es wissen? Beides ist jedenfalls zu entschuldigen. Hr. Joseffy spielte zuerst die chromatische Phantasie und Fuge von J. S. Bach, aber so unbarmherzig modernisirt, dass wir uns zuweilen besinnen mussten, was und wen er eigentlich vortrug. Und wenn Vater Bach einen Frack und andere ähnliche Modestücke getragen, wenn er einen Bechstein zur Disposition gehabt und wenn er vor unserem heutigen grossen Concertpublicum gespielt hätte — sein Vortrag der chromatischen Phantasie und Fuge wäre sicherlich ein vollständig anderer, jedenfalls besserer gewesen. Von den Sachen, die Hr. Joseffy sonst spielte, erwähnen wir zunächst die Toccata von Schumann. Für dieselbe scheint der junge Virtuos musikalisch noch nicht recht ausgebildet zu sein. Dass er den ersten Theil nur einmal spielte und an einigen Stellen in der linken Hand (Seite 10 des Werkes) fehlgriff, ist nicht der Rede werth, warum er aber die Octavengänge im Anfang des zweiten Theiles merklich langsamer, ebenso am Schlusse anstatt più mosso mehr meno mosso spielte, ist jedenfalls ein Unrecht an dem allerdings sehr schwer vollständig gut ausführbaren Stück. Ueberhaupt gefällt uns die Art des jungen Herren nicht, dass er an jedem Stück irgend etwas willkürlich ändern muss. Hat z. B. Schumann bei seinem „Warum?" am Schlusse noch das tiefe *des* haben wollen, welches Hr. Joseffy in souveränster Weise zugab? In dieser Art musste unter seinen Händen mehr oder weniger jede Composition bluten. Und doch — Hr. Joseffy ist ein grosser Virtuos, man muss Respect vor ihm haben. Was Technik anlangt — sie ist sein gehorsamer Knecht. Tritt bei ihm — was die Jahre hoffentlich vollbringen werden — erst die Virtuosität, die er beispielsweise an Liszt's Tarantelle mit Brillanz documentirte, in die Dienste der Classicität, spielt er erst fürs Herz, nicht nur für die Ohren, der Kunst wegen, nicht um als gewandter Techniker Lorbeeren zu ernten, dann wird man ihn, wie es die Reclame frisch, fromm, fröhlich und frei heuer bei uns that, mit Rubinstein und Tausig vergleichen können — jetzt ists noch nicht an der Zeit. Wir wünschen dem Virtuosen und der musikalischen Welt, dass er ihnen gleich werde. 7.

Concertumschau.

Baden-Baden. Am 28. Sept. Matinée de musique classique der Curcapelle: Symphonie in Cmoll von J. J. Abert, „Demophon"-Ouverture von J. C. Vogl, Violin- (Hr. Sivori), Violoncell- (Hr. M. Kündinger), Harmonium- (Hr. H. Stiehl) und Hornvorträge (Hr. Steuebrüggen).

Barby. Am 24. Sept. Musikaufführung im Seminar mit Compositionen von J. S. Bach, J. Haydn, Beethoven, Weber, F. W. Sering u. A.

Berlin. Musikdirector Bilse's Concerte im Concerthause: Am 26. Sept.: Carnevals-Ouverture von Berlioz, Kaiser-Marsch von Wagner, Ouverture zum „Sommernachtstraum" von Mendelssohn etc. Am 29. Sept.: Ouverture zu „Anakreon" von Cherubini, Ouverture zu „Rienzi" von Wagner etc. Am 30. Sept.: „Hebriden"-Ouverture von Mendelssohn, „Lohengrin"-Vorspiel von Wagner, Dmoll-Symphonie von Schumann, „Freischütz"-Ouverture von Weber, Sylphen-Tanz von Berlioz etc. Am 1. Oct.: Ouverture zu „Ruy Blas" von Mendelssohn, „Tannhäuser"-Marsch von Wagner, Ddur-Concert für Violine von Paganini, Ouverture No. 3 zu „Leonore" von Beethoven, „Oberon"-Ouverture von Weber etc. Am 2. Oct.: Ouverture zu „Olympia" von Spontini, Ouverture zu „Egmont" von Beethoven etc. Am 3. Oct.: Entr'act aus „Lohengrin" von R. Wagner, Sylphentanz von Berlioz etc. — 3. Orgelvortrag des Organisten O. Dienel: Orgelcompositionen von J. S. Bach, Händel und O. Dienel, Arien von Händel und Quartett aus „Lauda Sion" von Mendelssohn.

Brandenburg a. H. Am 28. Sept. von Hrn. Organist A. Schmidt veranstaltetes Orgelconcert mit Orgelcompositionen von J. S. Bach, Mendelssohn und A. Hesse etc. Der Name Bockmühl half die Neuzeit vertreten.

Cöln. Concert der Philharmonischen Gesellschaft am 9. Sept. mit der Sinfonia eroica von Beethoven etc.

Eichstätt. Die beiden Concerte der 3. Versammlung des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins boten u. A.: „Magnificat" von Brosig, Requiem von C. Ett, Messe von C. Greith, Busspsalm No 6 von Orlandus Lassus, „Ave Maria" von F. Liszt, „Hodie Christus natus est" und „Gloria" aus der „Missa Papae Marcelli" von Palestrina, Litanei (fünfstimmig) von F. Witt.

Eisenach. Concert des Kirchenchores am 22. Sept.: Orgelsoli von J. S. Bach, F. Kühmstedt (Hr. Organist Krause) und J. S. Bach (Hr. Seminarist Trebing), sowie Chöre von Palestrina, Prätorius, J. M. Bach, F. Liszt („Benedictus" aus der Missa choralis) und H. Thureau („Das Gebet des Herrn"). „Unübertrefflich waren wieder die Leistungen unseres Kirchenchors" lesen wir u. A. in einem Bericht über dieses Concert.

Elbing. Am 24. Sept. von Hrn. H. Doering veranstaltetes Kirchenconcert mit Werken von J. G. Töpfer, J. S. Bach, Händel, Mendelssohn, M. Blumner (Der 23. Psalm) und zur Abwechselung von Ad. Adam und Ch. Gounod.

Leipzig. 1. Gewandhausconcert am 5. Sept.: 5. Symphonie von Beethoven, Ddur-Suite von J. S. Bach, Vocalsoli (Frl. Cl. Fehrmann aus Richmond), Claviersoli (Hr. Leschetitzki aus St. Petersburg).

Zwickau. Historisches Orgelconcert von J. Buckel unter Mitwirkung von Fr. M. Buckel, Hrn. Ad. Wehner und des Kirchenchores unter Leitung des Hrn. Dr. E. Klitzsch: 1) Orgelsonate von G. Merkel. 2) Choral (Melodie um 1500). 3) Orgelcompositionen von Sam. Scheidt, Joh. Pachelbel und J. S. Bach. 4) Largo für Violine von J. M. Leclair. 5) „Sanctus" von Bortniansky. 6) Flötenconcert von Ch. H. Rinck. 7) 3. Orgelsonate von F. Kühmstedt. 8) Sopranarie und Adagio für Violine von J. Haydn. 9) Fuge über den Namen Bach von R. Schumann und Präludium und Fuge über den Namen Bach von F. Liszt.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Basel. Hr. Capellmeister Sehneh aus Graz wurde an das hiesige Stadttheater berufen. — **Berlin.** Hr. Schlosser vom Münchener Hoftheater wird demnächst einige Gastrollen im Opernhause geben. Hr. Director Ernst (Oberregisseur der königl. Oper) ist aufs Neue für eine Reihe von Jahren engagirt worden. Hr. Hofopernsänger Krüger wurde zur Herstellung seiner angegriffenen Gesundheit auf sechs Wochen beurlaubt. — **Chemnitz.** Unser Stadttheater eröffnete die Wintersaison am 1. Oct.; die erste Opernvorstellung („Nachtlager von Granada") fand am 2. d. M. statt. Das von Hrn. Director Bruno Langer engagirte Opernpersonal besteht aus sechs Solisten, neun Solistinnen und einem Sängerchor von 20 Personen; als Capellmeister fungirt Hr. J. Schoenek. — **Mexico.** Hr. Tamberlick singt gegenwärtig hier mit glänzendem Erfolg. — **München.** Der seitherige würtembergische Artillerie-Oberlieutenant Hr. Schott debutirte vor einiger Zeit mit günstigem Erfolg im hiesigen Hoftheater und wurde als Spieltenor engagirt. — **New-York.** Hr. Theodor Wachtel hat für erstmaliges Auftreten im Stadttheater den unvermeidlichen „Postillon von Lonjumeau" ausersehen. — **Paris.** Frl. Gabriele Krauss ist für die Herbstsaison an die hiesige Italienische Oper engagirt worden. Während der Carnevals- und

Fastenzeit wird die Sängerin im San Carlo-Theater zu Neapel auftreten. — **Pest.** Frl. Ida Benza wurde vom 1. Oct. 1872 ab auf drei Jahre (für je sechs Monate) an das ungarische Nationaltheater engagirt. — **Weimar.** Nachdem Hr. Ferenczy am 27. Sept. noch den Manrico im „Troubadour" gesungen hatte, beschloss er am 1. Oct. als Tannhäuser sein Gastspiel im hiesigen Hoftheater.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 30. Sept.: 1) „Nimm von uns, Herr Gott" von M. Hauptmann. 2) „Wie ein wasserreicher Garten" von Jul. Rietz. Am 1. Oct.: „Gloria" von Hummel. — **Weimar.** Stadtkirche am 1. Oct.: Solo und Chor mit Orgelbegleitung aus dem „Lobgesang" von Mendelssohn. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 1. Oct.: 1) Messe in A, 2) Graduale („Benedicta") und 3) Offertorium („Salve mater Domini") von L. Rotter. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 1. Oct.: 1) Messe von Hahn. 2) Graduale (Altsolo) und 3) Offertorium (Basssolo mit Violin- und Orgelbegleitung) von Weinzierl. — c) Dominicanerkirche am 1. Oct.: 1. Messe in D (No. 9) von W. Horak. 2) Graduale (Sopran- und Violoncellsolo) und 3) Offertorium (Sopransolo) von Joh. Krall. — d) K. k. Universitätskirche am 27. Sept.: 1) Nelson-Messe von J. Haydn. 2) Offertorium („Salve regina") von Schubert. — e) Pfarrkirche zu St. Ulrich am 1. Oct.: 1) Grosse Messe in C von Starke. 2) „Tantum ergo" von Glöckner. 3) Graduale von Schwarz. 4) Offertorium (grosser Chor mit Orchesterbegleitung) von Umlauff. — f) Pfarrkirche zu Mariahilf am 1. Oct.: 1) Messe in B von R. Führer. 2) Graduale („Ave Maria") von Preyer. 3) Offertorium („Benedicam") von L. Weiss. Am 2. Oct.: 1) „Veni sancte spiritu" von Franz Krenn. 2) Messe in Es von W. Horak. 3) Graduale („Pater noster") von Cherubini. 4) Offertorium („Ave Maria") von J. Haydn. g) Pfarrkirche zu Alterchenfeld am 1. Oct.: 1) Messe in B von Horak. 2) Graduale („Ego amo te", Hymnus für Tenorsolo und Orgel) von Theodor Jauner. 3) Offertorium (Sopransolo) von Joh. Krall. h) Pfarrkirche zu Neulerchenfeld am 1. Oct.: 1) Messe in D von Horak. 2) Graduale („Ave maris stella", Sopransolo mit Violinbegleitung in E) von H. Proch. 3) Offertorium („Tremit mare", Sturmchor mit Clarinettsolo in Dmoll) von Eybler. — **Zwickau.** Monat Sept.: 1) „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen", Motette von E. F. Richter. 2) Hymne für eine Altstimme, Chor und Orchester von Mendelssohn. 3) „O bone Jesu", Chor von Palestrina.

Opernübersicht.

(Vom 24. bis 30. September.)

Leipzig. Stadtth.: 24. Meistersinger; 26. Alessandro Stradella; 28. Lohengrin; 29. Czaar und Zimmermann; 30. Troubadour. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 24. Cosi fan tutte; 25. Afrikanerin; 26. Lucia von Lammermoor; 27. Joseph in Egypten; 28. Don Juan; 29. Czaar und Zimmermann; 30. Frithjof (Hopffer). Louisenstädt. Th.: 24. u. 26. Troubadour; 27., 28. u. 30. Weisse Dame. Walhalla-Volksth.: 24. und 28. Alessandro Stradella; 26. Barbier von Sevilla. Victoria-Th.: 24., 25., 26., 27., 28., 29. und 30. Indigo und die vierzig Räuber. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 24. Hanni weint, Hansi lacht. — **Bremen.** Stadtth.: 24. Margarethe; 29. Barbier von Sevilla. — **Breslau.** Lobe-Th.: 25. Grossherzogin von Gerolstein. — **Cöln.** Thalia-Th.: 24. und 27. Margarethe; 29. Weisse Dame; 30. Schöne Helena. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 24. Tannhäuser; 26. Lustige Weiber von Windsor; 28. und 30. Die rothe Kappe (Dittersdorff). — **Elberfeld.** Stadtth.: 25. Troubadour; 28. Norma. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 24. Freischütz; 26. Rigoletto; 28. Czaar und Zimmermann. — **Hamburg.** Stadtth.: 24. und 29. Don Juan; 25. Freischütz; 26. Maurer und Schlosser; 27. Figaro's Hochzeit; 28. Alessandro Stradella; 30. Barbier von Sevilla. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 24. Stumme von Portici; 29. Nachtlager von Granada; 30. Idomeneus. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 24. Margarethe; 27. Cosi fan tutte. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 25. Walküre („Nibelungen", Theil 1); 28. Rheingold („Nibelungen", Vorspiel). — **Nürnberg.** Stadtth.: 24. Jüdin; 29. Nachtlager von Granada; 30. Schöne Galathea. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 24. Meistersinger; 26. Lustige Weiber von Windsor; 30. Robert der Teufel. Novoměstské divadlo: 24. u. 28. Princezna Trebizondská; 25. Kryspin a kmotra (Fr. und L. Ricci). Letní divadlo: 26. u. 27. Kryspin a kmotra; 29. Bandité. — **Stettin.** Stadtth.: 24. Freischütz. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 24. und 27. Feensee (Auber); 29. Figaro's Hochzeit. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 24. Hugenotten; 27. Troubadour. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 24. Romeo und Julie (Gounod); 25. Euryanthe; 27. Tannhäuser; 28. Prophet; 30. Schwarzer Domino.

Rückblick.

Im Laufe des Monats September waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 37 Vorstellungen mit 10, Strauss in 35 V. m. 1, Mozart in 30 V. m. 6, Wagner in 23 V. m. 7, Weber in 20 V. m. 2, Meyerbeer in 19 V. m. 4, Verdi in 18 V. mit 3, Flotow in 17 V. m. 2, Auber in 12 V. m. 6, Lortzing in 12 V. mit 3, Gounod in 12 V. m. 1, Boieldieu in 10 V. m. 1, Donizetti in 9 V. m. 3, Rossini in 8 V. m. 2, Suppé in 7 V. m. 1, Adam in 6 V. m. 1, Kreutzer in 6 V. m. 1, Beethoven in 4 V. m. 1, Halévy in 4 V. m. 1, Bellini in 3 V. m. 1, Méhul in 3 V. m. 1, Nicolai in 3 V. m. 1, Gebrüder Ricci in 3 V. m. 1, Dittersdorff in 2 V. m. 1, Herold in 2 V. m. 1, Marschner in 2 V. m. 1, Mendelssohn in 2 V. m. 1 verschiedenen Werken und Hopffer, Hopp und Thomas je einmal vertreten.

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 39. Hrn. von Bülow's Geständnisse. [Ein neues Lebenszeichen von S(elmar) B(aggo).] — Beurtheilungen (Neue Sing- und Spielsachen (?) von C. G. P. Grädener [Op. 38 und 39 und dessen „warme Claviermantille", wie die wunderbar witzige Bezeichnung jener Clavierbegleitung lautet, zu Bach's Violoncellsoli, sowie von A. Niemann [Op. 12].) — Nachrichten.

Echo No. 39. Bericht der Commission des 1. deutschen Musikertages über Musikunterricht auf der Elementarstufe. Ausgearbeitet von Dr. R. Benfey. — Kunstnachrichten. — Beilage: Berichte und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 39. Recensionen (Compositionen von Em. Krause [Op. 30 und 31], S. Jadassohn [Op. 40] und G. Wolff [Op. 11]). — Briefe von C. Tausig. (Aus der „N.-Y. M.-Z.") — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 40. Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die in voriger Nummer angezeigte Brochure „Richard Wagner's Lehr- und Wanderjahre", welche durch Missverständniss einen Verleger gefunden hatte, ist von diesem zurückgezogen worden.

* Das Petersburger Conservatorium beabsichtigt eine Opernclasse mit einem stehenden Theater einzurichten.

* G. W. Cusins' Oratorium „Gideon" fand jüngst auf dem Musikfest zu Gloucester Anerkennung.

* Die Symphonieconcerte der Dresdener Hofcapelle lassen als Novitäten des kommenden Winters eine Symphonie von H. Berthold, das Orchesterscherzo von Goldmark und das Vorspiel zu Rheinberger's Oper „Die sieben Raben" erwarten. Den ihr in voriger Saison von anderer Seite gemachten Vorwurf einer gar zu conservativen Programmaufstellung scheint die Direction durch die Wahl von Wagner's „Faust"-Ouverture beantworten zu wollen.

* Dem verstorbenen Pianisten Gottschalck wird im Centralpark zu New-York eine Statue errichtet werden.

* Den Charakter gewisser englischer Concertunternehmungen bezeichnend ist das Programm eines Concertes des Dir. Rivière im Coventgarden-Theatre zu London, in welchem auf Mozart's „12. Messe" und Rossini's „Stabat mater" Jullien's „Army Quadrille" folgte.

* Das New Theatre Royal zu Belfast, dessen Bau 13000 L. St. kostete, wurde am 25. Sept. eröffnet.

* Das in musikalischen Angelegenheiten rührige Zürich hat für nächsten Winter u. A. auch eine zweimalige Vorführung der Schumann'schen „Faust"-Musik projectirt. Die Faust-Partie wird der treffliche Leipziger Baritonist Hr. Gura singen.

* In Pest soll von Neujahr ab ein neues Musikblatt unter Redaction des dortigen Hrn. Victor Fellegi erscheinen. Nach der uns gewordenen Mittheilung haben die namhaftesten in Ungarn lebenden Componisten dem Unternehmen ihre Mitwirkung bereits zugesagt, wonach es sich um ein Organ à la „Musikalische Gartenlaube" zu handeln scheint.

* „Flor de Tausig" ist eine neue, in Berlin in den Handel gekommene Cigarrenmarke.

* Nachdem Wagner's „Rheingold" und „Walküre" bei ihrer am 20. und 25. Sept. im Münchener Hoftheater stattgehabten Aufführung den stürmischen Beifall des äusserst zahlreichen Auditoriums erhalten hatten, wurde am 28. Sept. daselbst das „Rheingold" wiederholt.

* Der Director des nach ihm benannten Strampfer-Theaters in Wien hat von den A. Lortzing'schen Erben das Aufführungsrecht der einactigen Oper „Die Opernprobe" von Lortzing erworben.

* Bernhard Scholz' „Morgiane" ging am 27. Sept. zum ersten Male im Hoftheater zu Wiesbaden in Scene und hatte Erfolg; der Componist wurde in üblicher Weise am Schluss der Vorstellung gerufen.

* Reyer's „Herostrat" wird in nächster Zeit in der Grand Opéra zu Paris zur Aufführung gelangen.

* Charles Grisar hat eine neue von Cadol gedichtete einactige Operette „Memnon oder die menschliche Weisheit" componirt.

* In Rom ist der Bau eines neuen grossen Theaters, welches den Namen „Vittorio Emanuele" führen wird, projectirt. Man hofft den neuen Musentempel bereits im Laufe des nächsten Jahres eröffnen zu können.

* Vicini's „Gian Maria Visconti" und Sardi's „Eleonora da Roma" gingen kürzlich mit günstigem Erfolg in Scene, erstere Oper im Teatro Riccardi zu Bergamo, letztere zu Messina. Eine weitere italienische neue „Giovanni di Napoli" betitelte Oper von dem Maestro Feretti harrt noch ihrer ersten Aufführung.

* Der in der Pariser Theaterwelt unter dem Namen Gardel bekannte Sohn des Componisten Hervé wird demnächst mit einer Operette, „Ni ni, c'est fini", als Componist debutiren.

* Laut Theateranzeige wurde Mozart's „Idomeneus" am 30. Sept. „zum ersten Male" (?) in Hannover aufgeführt.

* Ambr. Thomas arbeitet seine für die Pariser Opéra comique bestimmte Oper „Psyché" für die dasige Grand Opéra um.

* In Berliner Zeitungen taucht eine Nachricht auf, nach welcher die Leipziger Stadttheater-Direction eine Serie Wagner-Vorstellungen, analog den kürzlich daselbst stattgehabten Mozart-Vorstellungen, beabsichtige. Vor der Hand gehören wir noch zu den Ungläubigen.

* „Le Domino noir" erlebte am 19. Sept. die 800. Vorstellung in der Pariser Opéra comique.

* In Berlin arbeiten gegenwärtig 23 verschiedene Theater mit und ohne Erfolg an langem Fortbestand.

* Eine neue komische Oper à la Offenbach von Thompson „Cinderella the Younger" kam am 28. Sept. im Gaiety-Theatre zu London zur Aufführung.

* Wagner's „Meistersinger" werden in Copenhagen zur Aufführung vorbereitet.

* M. Samuel David, der unlängst zu Rom einen Compositionspreis davontrug, vollendete eine vieractige lyrische Oper: „Die Maccabäer".

* Der gräflich Hochberg'sche Quartettverein (die HH. Schiever, Franke, Wolff und Hausmann) wird im Laufe des Octobers in verschiedenen Städten Sachsens concertiren.

* Anscheinend um die den Gesangsleistungen der Fr. Lucca während ihres kürzlich abgethanen Leipziger Gastspieles gegenüber abfällig ausgefallenen kritischen Stimmen in den Augen des Leipziger Publicums in Etwas abzuschwächen, wird letzterem ein Urtheil der „Voss. Ztg." über die Pagen-Partie der berühmten Sängerin durch die „L. N." mitgetheilt.

* An Stelle des aus dem Joachim'schen Quartett geschiedenen Hrn. Schiever (Viola) wird Hr. Rappoldi treten, welcher bereits schon des Ersteren Nachfolger als Lehrer an der Berliner Hochschule der Tonkunst geworden ist.

* Signor Mario wird nach bereits erfolgtem Abschied von der Bühne kommendes Frühjahr an der Oper zu Madrid auftreten.

* Als definitiven Nachfolger A. Rubinstein's in seiner Stellung als Director des St. Petersburger Conservatoriums bezeichnet man den als Componist wohl accreditirten Hrn. v. Asantschewsky.

* Hr Carl v. Radecki hat Stellung als Lehrer der Theorie und des Gesanges an der Musikschule zu Carlsruhe angenommen.

* Bottesini ist als Operndirigent nach Cairo berufen worden.

Gestorben. In London starb am 28. Sept. Cipr. Potter, der hochbetagte Director der dortigen Akademie für Musik.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: A. Cebrian, Symphonie zur Erinnerung an den Krieg 1870—71. — Peter Cornelius, Trauerchöre für Männerstimmen, event. für Alt- und Männerstimmen, Op. 9, und Drei Chorgesänge für Frauen- und Männerstimmen, Op. 11. — F. v. Holstein, Sechs Lieder für gemischten Chor, Op. 26. — Ad. Jensen, Alla marcia — Canzonette — Scherzo, für Pianoforte, Op. 42. — Franz Lachner, Requiem für Solostimmen, Chor und Orchester, Op. 146. — J. Raff, 4. grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 158. [Wo bleibt der Vorgänger?] — C. Reinecke, Drei Clavierstücke, Op. 113.

Briefkasten. *C. C.* in *D.* Weber's Cantate „Kampf und Sieg" ist bei Schlesinger in Berlin erschienen. Die Partitur kostet 4 Thlr. netto. Die Partitur des „Freischütz" ist kürzlich zu dem beispiellos billigen Preis von 2 Thlr. in der „Edition Peters" erschienen. — *A. A. Th.* in *B.* Wir können Ihnen leider keinen Erfolg bei Einsendung Ihres Septettes versprechen. Vor der Hand muss noch das Beethoven'sche jeden Winter der Bequemlichkeit halber herhalten. — *F. G.* in *N-Y.* Wir befürchten, dass Sie Ihrem nächsten Brief gleich eine Gypsbüste Ihrer werthen Person einschliessen werden, und bitten Sie deshalb dringend um weitere Beilegung des Betrags für deren Retourreise. — Ihre andere Absicht macht uns ebenfalls schwüle Augenblicke; die Post kann auch in diesem Falle ohne Ihre Unterstützung existiren.

Anzeigen.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Lieder und Gesänge

[341.] mit Pianofortebegleitung von

Robert Franz.

Op. 2. Schilflieder von Nic. Lenau. Ngr.

1. Auf geheimem Waldespfade . 5
2. Drüben geht die Sonne scheiden 5
3. Trübe wird's, die Wolken jagen . 5
4. Sonnenuntergang, schwarze Wolken ziehn 5
5. Auf dem Teich, dem regungslosen 5

Op. 3. Sechs Gesänge.

6. **Der Schalk** . . . . . . $7\frac{1}{2}$
7. **Die Farben Helgolands** . . 5
8. **Frühling und Liebe** . . . 5
9. **Frühlingsliebe** . . . . . . $7\frac{1}{2}$
10. Der Sommer ist so schön . . $7\frac{1}{2}$
11. Ach wenn ich doch ein Immchen $7\frac{1}{2}$

Op. 8. Sechs Gesänge.

12. **Der Bote** 5
13. **Meeresstille** 5
14. Durch den Wald im Mondensch.
15. Das ist ein Brausen und Heulen. 5
16. Treibt der Sommer seine Rosen . 5
17. **Gewitternacht** 10

Op. 38. Sechs Lieder von H. Heine. Ngr.

18. **Frühling** . . . . $7\frac{1}{2}$
19. Der Schmetterling ist in die Rose 5
20. **Childe Harald** 5
21. **Sag mir!** 5
22. Güldne Sternlein schauen nieder 5
23. **In der Fremde** 5

Op. 39. Sechs Lieder von H. Heine.

24. **Frühlingsfeier** . . . . . . $7\frac{1}{2}$
25. Es ragt in's Meer der Runenstein 5
26. Das Meer erstrahlt 5
27. Wandl' ich in dem Wald . . . 5
28. Mir fehlt das Beste 5
29. **Altes Lied** . . . . $7\frac{1}{2}$

Op. 41. Sechs Gesänge.

30. Leise zieht durch mein Gemüth 5
31. Ach wo komm ich da hinüber? 5
32. Wohl waren es Tage der Sonne 5
33. **Stille Liebe** 5
34. **Lehre** 5
35. Du grüne Rast im Haine . . $7\frac{1}{2}$

[342.] Soeben erschien im unterzeichneten Verlage:

Franz Lachner.

Op. 146. **Requiem** (lateinisch und deutsch) für Solostimmen, Chor und Orchester. Partitur 7 Thlr. — Clavierauszug $3\frac{1}{2}$ Thlr. — Chorstimmen à $17\frac{1}{2}$ Sgr. — Solostimmen 20 Sgr. — Orchesterstimmen $7\frac{1}{2}$ Thlr. netto.

Partitur und Clavierauszug stehen den Herren Musikdirectoren gern zur Ansicht zu Diensten.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.
Leipzig und Weimar, Septbr. 1871.

Robert Seitz,
Grossherzogl. Sächs. Hofmusikalienhandlung.

[343.] Neueste Compositionen
von

Louis Köhler.

Op. 199. **„Dreissig kleine melodische Unterrichtsstücke für Clavierschüler“.** Heft $\frac{1}{3}$ . . à 10 Ngr.
Op. 201. **„Sonatine“** für Pianoforte . . . 15 „
(Verlag von J. P. Gotthard in Wien.)

[344.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

Musikalien, musikalischen Schriften etc.

bestens empfohlen.

Im Verlage von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erscheint bis Mitte October:

[345.] **Band I**
der

Gesammelten Schriften u. Dichtungen
von

Richard Wagner

mit folgendem Inhalte:

Einleitung. — Autobiographische Skizze (bis 1842). — Das Liebesverbot. Bericht über eine erste Opernaufführung. — Rienzi, der letzte der Tribunen. — Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze. 1) Eine Pilgerfahrt zu Beethoven. 2) Ein Ende in Paris. 3) Ein glücklicher Abend. 4) Ueber deutsches Musikwesen. 5) Der Virtuos und der Künstler. 6) Der Künstler und die Oeffentlichkeit. 7) Rossini's „Stabat Mater“. — Ueber die Ouverture. — Der „Freischütz“ in Paris. 1) „Der Freischütz“. An das Pariser Publicum. 2) „Le Freischutz“. Bericht nach Deutschland. — Bericht über eine neue Pariser Oper. (La Reine de Chypre, von Halevy.) — Der fliegende Holländer.

Gr. 8. Preis 1 Thlr. 18 Ngr.

Bestellungen auf diesen einzelnen Band sowohl, als auch auf die vollständige Gesammtausgabe können schon jetzt in jeder Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung angebracht werden.

[346.] In meinem Verlag erschienen soeben:

Joachim Raff,

Op. 158. Viertes grosses Trio (Ddur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. Preis 4 Thlr. 10 Sgr.

Op. 163. Suite für das Pianoforte, complet in einem Hefte. Preis 1 Thlr. 20 Sgr.

Einzeln: No. 1. Präludium. 10 Sgr. — No. 2. Allemande. 10 Sgr. — No. 3. Romanze. 10 Sgr. — No. 4. Menuett. 10 Sgr. — No. 5. Rhapsodie. $7\frac{1}{2}$ Sgr. — No. 6. Gigue. $12\frac{1}{2}$ Sgr.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.
Leipzig und Weimar, September 1871.

Robert Seitz,
Grossherzogl. Sächs. Hofmusikalienhandlung.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig erschienen soeben:

Ludwig van Beethoven,
Gelegentliche Aufsätze

[347.] von

Ferdinand Hiller.

Elegant geheftet Preis 20 Ngr. Elegant gebunden 1 Thlr.

[348.] Im Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschienen:

Weihnachtslieder.

Ein Cyklus für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

Text und Musik
von

Peter Cornelius.

Op. 8. 25 Ngr.



[357.]

Nova No. 2

der

C. Luckhardt'schen Musikalienhandlung
in Cassel.

	Thlr.	Ngr.	Pf.
Beethoven, Op. 7. Trio für Pianofte., Viol. und Cello, bearbeitet von F. Gust. Jansen	2	7	6
Czerny, Carl, Op. 807. Neue Studien, Heft 1	—	25	—
Eschmann, J. Carl, Op. 19. Drei kleine Clavierstücke: Capriccio — Blumenstück — Liebeslied	—	15	—
— — Op. 40. Album deutscher Volkslieder. Für Pianoforte. Erste und zweite Hälfte à 1 Thlr.	2	—	—
Felix, Op. 72, Pariser Einzugsmarsch	—	12	6
— — Op. 81. Elegie für Pianoforte	—	7	6
— — Op. 82. Trauermarsch	—	7	6
Häser, Carl, Op. 37. Drei Gesänge für Männerchor:			
Nr. 1. Ständchen . . . . . Part. u. St.	—	10	—
Nr. 2. Gott ist die Liebe . . . „ „ „	—	7	6
Nr. 3. Alles mein . . . . „ „ „	—	7	6
— — Op. 56. Mailiedchen. Lied für eine Sopran- oder Tenorstimme	—	7	6
— — Op. 57. Lieder von Franz Schubert, in komischer Bearbeitung für Männerchor:			
Nr. 1. Der Wanderer. Part. u. St.	—	20	—
Nr. 2. Am Meer. „ „ „	—	15	—
Häser, Jos., Op. 10. Die Boten. Lied für Bariton, mit Pianofte.	—	5	—
Henkel, Dr. G. A., Op. 31. 4 Kriegslieder für Männerchor. Part.	—	10	—
Nr. 1. Trompete von Gravelotte. Nr. 2. Hurrah, Germania. Nr. 3. Der Freiheit eine Gasse. Nr. 4. Treu schlag dem wackeren Zernicke.			
Liebe, L., Op. 34. Nr. 4. Abendlied für 1 Singstimme.	—	5	—
— — Op. 52. Nr. 3. Trennung, Lied für eine Singstimme	—	7	6
— — Op. 56. Nr. 2. Leb' wohl. Lied für eine Singstimme	—	7	6
— — Op. 56. Nr. 3. Komm bald. Lied für eine Singstimme	—	5	—
Mayer, Charles, Op. 129. Galopp brillant, arrangirt für Pfte. zu 4 Händen von F. Gust. Jansen.	—	27	6
— — Op. 163. Deux pièces de Salon. Rêverie-Nocturne. Gage d'amitié. Arrangirt für Pfte. zu 4 Händen von F. Gust. Jansen	—	25	—
Rundnagel, Carl, Op. 10. Zwölf Vorspiele für die Orgel	—	20	—
— — Op. 15. Zwölf Orgelstücke	—	15	—
Schumann, Rob., Op. 78. Vier Duetten für Pianoforte und Violine oder Cello, übertragen von F. Gust. Jansen:			
Für Pianoforte und Violine	—	25	—
„ „ „ Cello	—	25	—
— — Dasselbe für Pianoforte zu vier Händen	—	25	—
— — Op. 107. Vier Gesänge: Herzeleid. Die Fensterscheibe. Gärtner. Im Wald. Für Pianoforte allein übertragen von Louis Liebe	—	15	—

In meinem Verlage erschien soeben mit Eigenthumsrecht:

Edm. Singer, Tägliche Uebungen für die Violine, um die Gelenkigkeit und Unabhängigkeit der Finger zu befördern.
Heft 1. Thlr. 1. = Fl. 1. 48 Xr.

[358.]

Stuttgart. **Theodor Stürmer.**

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

[359.]

Für Geiger.

Ferd. David, Dur und Moll.

25 Etuden, Capricen und **Charakterstücke** in allen Tonarten für die Violine allein oder mit Pianofortebegleitung, zur höheren Ausbildung in der Technik und im Vortrage. Op. 39. Zwei Hefte.

	Thlr.	Ngr.
I. Heft. Für Violine allein	2	—
Dasselbe mit Pianofortebegleitung	5	—
Dasselbe. Die Pianofortestimme allein	3	—
II. Heft. Für Violine allein	1	20
Dasselbe mit Pianofortebegleitung	4	10
Dasselbe. Die Pianofortestimme allein	2	20
Am Springquell. Charakterstück für die Violine mit Begleitung des Pianoforte (aus Obigem, No. 6)	—	20

[360.] In meinen Verlag ging über:

Virtuos und Dilettant.

Ideen

zum

Clavier-Unterricht und über reproductive Kunst.

Von

Dr. Carl Fuchs.

Mit Notenbeilage.

Zweite vermehrte und veränderte Auflage.

Pr. 10 Ngr.

Leipzig, Ende September 1871. **E. W. Fritzsch.**

[361.] Verlag von **Rob. Forberg** in Leipzig.

Joachim Raff.

Op. 113. Ungarische Rhapsodie für Pianoforte 1 Thlr.

Op. 114. Zwölf zweistimmige Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1—3 à $27\frac{1}{2}$ Ngr.—1 Thlr. Nr. 1—12 à 5—$12\frac{1}{2}$ Ngr.

Op. 115. Deux Morceaux lyriques pour Piano 20 Ngr.

Op. 116. Valse-Caprice pour Piano à 2 mains 20 Ngr., à 4 mains 20 Ngr.

Demnächst erscheint in meinem Verlage:

[362.]

L'Allegro,

il Pensieroso ed il Moderato.

Oratorische Composition

von

Georg Friedrich Haendel

mit ausgeführtem Accompagnement bearbeitet von

Robert Franz.

Partitur, Clavierauszug und Stimmen.

Leipzig, Anfang October 1871.

F. E. C. Leuckart,
Constantin Sander.

☛ *Dieser Nummer ist gratis für die Abonnenten auf das laufende 4. Quartal eine Claviercomposition („In das Album der Fürstin M.") von Rich. Wagner beigelegt. (Dieses Musikstück ist daher nur durch Bezug des ganzen Jahrganges oder des 4. Quartals desselben zu erlangen.)*

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 13. October 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:

E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 42.

Aus der Dissertation „Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst".

Von Dr. Carl Fuchs.

(Fortsetzung.)

[Siehe die Nummern 36—39 des vorigen Quartals.]

§. 10.

Vom Grunde des Gefallens an musikalischer Phonetik.*)

Indem wir nun mit der Betrachtung der musikalischen Phonetik beginnen, unterscheiden wir die vocale von der instrumentalen Phonetik, entsprechend dem Umstande, dass in den ursprünglichsten, durch den Spieltrieb hervorgerufenen Musikformen ausser der Vocalität des eigenen Leibes auch schon Instrumente zur Verwendung gelangen, deren Erfindung gleichfalls noch als in den engeren Kreis des natürlich Menschlichen gehörig betrachtet werden kann. Unter Voraussetzung nun einer eigentlichen Kunst der Phonetik unterscheide ich für beide, die vocale und die instrumentale, eine monogene, eine homogene, eine heterogene, die repräsentative des modernen Claviers, und eine universale Phonetik. Unter der monogenen verstehe ich das Vocal- oder Instrumentalsolo, ohne Begleitung oder mit einer unbedeutenden, nur im Verhältniss zur Solostimme polyphonen, in sich selbst aber homophonen, nur als Folie dienenden Begleitung; desgleichen die des Claviers, wie es vor Liszt gebaut und von den Componisten hingenommen wurde, und die des modernen Claviers, sofern es nicht repräsentativ (s. unten) gebraucht wird; unter der homogenen für die Vocalmusik die Verbindung von Stimmen derselben Altersclasse und des nämlichen Geschlechtes: Männerquartett, Frauenterzett, Knabenchor u. s. f., für die instrumentale: Verbindung von Instrumenten gleichen Materials: Streichquartett, Blechmusik u. dgl.; unter heterogener für das Vocale den gemischten Chor; (hier ist die vollständige Mischung von Knaben- mit Männer- und Frauenstimmen nach dem Beispiel von Haydn's „Schöpfung" noch nicht wieder versucht) — für das Instrumentale: Verbindungen von Instrumenten verschiedenen Materials bis hinauf zum Orchester. Nur scheinbar monogen ist unter Umständen die Phonetik des modernen Claviers (Flügels) im Solovortrage, dasselbe muss als ein Instrument *sui generis* angesehen werden, da es das einzige ist, dessen Phonetik in umfassendem Sinne repräsentativ für andere, orchestrale Instrumente oder für die Vocalität werden kann; durch die Kunst des Anschlages werden die Klangfarben des Orchesters wie des Gesanges auf demselben für die Imagination wiedergegeben und von den Componisten wird dies seit Beethoven mehr oder minder vorausgesetzt. Es ist bekannt, dass Liszt der indirecte Schöpfer des modernen Claviers und damit auch der repräsentativen Phonetik ist, welche jetzt in seinen Uebertragungen der Symphonieen Beethoven's für einen Spieler ihren schliesslichen Triumph gefeiert hat. Endlich müssen wir noch die universale Phonetik unterscheiden, welche die vocale mit der orchestralen, auch nebst der des Claviers als seinem Eigenklange nach verwendeten ver-

*) „Phonetik" und „Phonema" leiten sich ab von phoné (griech.): Stimme, Klang. Die Beziehung auf die Kunst, den Klang zu verwenden und zu gestalten, forderte den Kunstausdruck. Auch in dieses Capitel musste ich hineinziehen, was der Musiker dem Stoffe nach schon weiss, da die Gesichtspuncte andere als die bisherigen sind.

bindet. Das ausgeführteste Beispiel von Universalphonetik ist die Phantasie Op. 80 von Beethoven für Clavier, gemischten Chor und Orchester, — das grossartigste bekanntlich unter den rein-symphonischen Werken desselben IX[te] Symphonie. Ausserdem würde alle dramatische Musik, bei der es sich nicht um blossen Sologesang handelt, hierher gehören, wenn sie nicht als eigenes *genus* einer besonderen Betrachtung bedürfte.

Was nun die Stellung dieses Factors unter die metaphysischen anlangt, so rechtfertigt sie sich principiell aus der Betrachtung des Verhältnisses zwischen der Natur als Objectivation*) des Willens und der Musik, welches ich in aller Kürze §. 6 charakterisirt habe. Da nun aber der Klang das eigenthümlichste Element der Tonkunst ist, an welchem haftend wir den Ton selbst nur als eine intellectuelle Bestimmung erkannten, so haben wir volle Ursache, diese Stellung der Phonetik in unserer Tafel ausführlich zu erläutern. Dabei müssen wir einen Theil der Beobachtungen hierherziehen, welche sonst in jenes erste Capitel gehört hätten; andererseits wird diese Erläuterung mit der Untersuchung des Sinnes, welchen das Princip der Schönheit in Bezug auf die Phonetik haben kann, zusammenfallen.

Betrachten wir zunächst den Gesang. Die singende Menschenstimme steht in einem Verhältniss absoluter und durchgängiger Abhängigkeit von der Sexualität, welche der Leib des Singenden von der Natur empfangen hat, ihr Klang ist genau so individuell bestimmt, wie etwa die Farbe der Augen, der Haare, der Haut, wie die Fülle und Gestalt des Körpers, welche zu der geschlechtlichen individuellen Eigenheit desselben gehören. In höherem Grade aber als jede andere variable Eigenheit des Leibes zeigt die Stimme sich abhängig von der Zeugungsfähigkeit desselben, sei es, dass wir die Reife, sei es dass wir die volle Gesundheit des Leibes damit meinen. Eine Reihe von pathologischen Thatsachen, wie der Eintritt der dem Inhaber in bestimmter Eigenthümlichkeit verbleibenden Stimme mit der Mannbarkeit, ihr Erlöschen mit der Blüthe des Körpers, ihr Schonungsbedürfniss bei allen sexuellen Vorkommnissen besagen es auf das Deutlichste, dass der Stimmklang die unmittelbare und untrügliche Kundgebung der individuellen Geschlechtlichkeit an das Ohr ist; und wie letztere wiederum die Grundlage der Geschlechtsliebe ist, so reden hundert Dichterstellen von dem Stimmklange des oder der Geliebten als dem Diener oder gar Stifter der Liebe. Nun ist aber der Leib nach Schopenhauer nichts weiter als die Erscheinung (Objectivation) des individuellen Willens zum Leben: nackt ist er die volle Sichtbarkeit dieses Willens, der sich durch die Einzelnheiten seiner Sexualität, wie im Thierreich nach Arten, so in der Menschenspecies individuell-verschieden charakterisirt; und da nach der Seite des Hörbaren der Stimmklang mit dieser Sexualität identisch ist, so ist er überhaupt zunächst weiter nichts als die Hörbarkeit des Willens zum Leben. Der Alltagsdienst des Stimmklangs ist die Sprache, und wenn der durch den Willen des Sprechers gesteigerte Vocalismus der Sprache in gefühlsmässig belebter Rede, wenn besonders die reinen Empfindungslaute dem Spieltrieb auch in der That die Entdeckung der freien Vocalität (der Möglichkeit, die Stimme ausserhalb ihres Sprechdienstes zu verwenden) sehr erleichtert, da von dem einen zu der anderen nur noch ein Schritt ist, so bin ich (gegen Gervinus) doch der Ansicht, dass es durch die Sprache selbst und in ihr niemals zum Gesange kommen kann: die Musse, der Spieltrieb, der Einfall, die Stimme auch einmal so zu versuchen, können erst diesen einen Schritt thun, der die Stimme wirklich gesanglich und tonal verwerthet; danach thut die niemals unthätige Vernunft erst den Schritt zurück, die freie Vocalität künstlerisch wieder mit der Sprache zu verbinden, ohne welche sie gleichsam unheimlich in der Luft schwebt. Denn das Vermögen überhaupt, seinen Willen phonetisch zu äussern, theilt der Mensch mit dem Thier, sogar mit dem Unbewussten, zu dem er hinabsteigt, wenn er seinen Gesang ohne Verbindung mit dem Worte, seinem specifisch menschlichen Vorzuge, ertönen lässt.

Diese Betrachtung kommt aber sehr wesentlich gerade dem Wagnerischen sogenannten Recitativ, welches eigentlich Recitation heissen sollte, und seiner mannichfachen Verwendung zu Gute, da sie den Gesang als mit der Sprache aufs Allernächste verschwistert erkennt. In ihrer höchsten Steigerung erst kann wiederum diese Ineinsbildung von Sprache und Gesang Melodie werden, und der Affect, der den Text beseelt, das Gesprochene selbst, muss, ehe Melodie eintreten kann, ein ebenso starkes Interesse des Zuhörers in Anspruch nehmen können, wie dasjenige, welches durch eine gesungene Melodie die Stimme als musikalisches Phonema für sich in Anspruch nimmt, wenn anders nicht gegen alle Vernunft das Interesse am Gesang dem an dem Text (oder der dramatischen Situation) widersprechen, und es für recht gelten soll, dass das eine den reinen und gebildeten Sinn gerade so viel langweile, wie das andere ihn unterhalten will. Freilich ist es ein alter, aber darum wie ihrer manche, nicht minder crasser Irrthum, durch die Amme Gewohnheit genährt und erstarkt, dass der Text ohne inneren, d. h. im Affect begründeten Zusammenhang neben der Musik herlaufen dürfe, wie das Schaf neben dem Schlächter, den es nicht kennt.

Als Phonema aber kann der Gesang nur zu dem Willen des Hörers sprechen, und keine künstlerische Verwendung könnte hieran etwas ändern, auch wenn sie es wollen könnte.

Wodurch unterscheidet sich nun das Künstlerische vom nackt- und zufällig Natürlichen in Bezug auf

*) Objectivation des Willens heisst bei Schopenhauer der Eintritt der Handlungen (Acte) desselben in die Erscheinung, also in das Da-sein für uns, für ein betrachtendes (anschauendes) Subject, wonach also Objecte ohne ein Subject nicht denkbar sind. Ebendaber ist nicht der Wille selbst Object, weil wir zwar uns „eine Vorstellung von ihm machen“, er aber wesentlich nicht Vorstellung und von ihr ganz frei und unabhängig ist.

Vocalität? d. h. wodurch erhebt die Kunst das Gefallen an der Menschenstimme über das Niveau der geschlechtlichen Begehrung, wenn man von der Mitwirkung der übrigen Factoren des Kunstgenusses absieht und, wovon hier allein die Rede ist, das Phonetische im Auge behält? Dies kann denn allerdings nur geschehen durch die Schönheit der Stimme, auf welche der Componist rechnet, während die Erhebung des zu Leistenden über das Niveau der Alltäglichkeit übrigens gänzlich in seiner Hand, d. h. in der genialen Verwendung der übrigen Factoren und in seiner Geschicklichkeit liegt, diesen Factoren die günstige Gelegenheit zu ihrer Bethätigung (durch die Textur cf. §. 8) zu bereiten.

Objective Schönheit ist, wie wir §. 2, Schopenhauer folgend, erörtert haben, deutlicher Ausdruck bedeutsamer Ideen im Platonischen Sinne des Wortes.

Um sofort dem Missverständniss vorzubeugen, als gäbe es nun einen Ritt in das Land der Confusion oder, was dasselbe sagen will, der Hegelei, d. h als würde hier mit dem Worte „Idee" der von jenem Philosophaster ihm untergeschobene, durch desselben Unverstand ins Unverständliche hinaufgeschraubte „Begriff des Begriffs" gemeint, bei dessen Meinung schon, wie Schopenhauer sagt, dem Deutschen der Kopf anfängt, zu schwindeln, und ihm wird, als solle er mit dem Luftballon aufsteigen; so setze ich hierher einen kurzen Abriss der Schopenhauerisch-Platonischen Ideenlehre, wie ich ihn in jener Arbeit vom Jahre 1866 verfasst habe:

„— Die Objecte aller Künste sind nach Schopenhauer die Ideen der Dinge nach dem Platonischen Begriffe, d. h. nicht etwa Reflexionen, bestimmte Gedanken, Gesichtspuncte oder Vorsätze, sondern die inneren Wahrnehmungen derjenigen Gestalten und Formen der Naturdinge, welche Jeder gewahr werden würde, wenn unsere Anschauung nicht in die Formen des Raumes und der Zeit gebannt und dadurch die Ideen (man könnte das Wort übersetzen: die Mustervorstellungen der Dinge) in eine Vielheit von Erscheinungen (und Begebenheiten) auseinandergezogen wären, die wohl jede den Stempel der ihnen zu Grunde liegenden Idee an sich tragen, deren keine jedoch das Bild ihrer Gattung vollständig unserer Anschauung überliefert. (Die in der Natur auftretenden Gattungen der Dinge, z. B. der Thiere, der Pflanzen, nennt Schopenhauer das empirische Correlat ihrer Ideen, d. h. das was im Gebiet der alltäglichen Erfahrung in nothwendiger Unvollkommenheit, aber auch in nothwendigem, unzerreissbarem Zusammenhang jenen ewigen Mustern entspricht.) Am fasslichsten ist dieser Sachverhalt bei der Betrachtung der bildenden Künste: es konnte der Natur bei der Hervorbringung ihrer zahllosen Individuen nicht gelingen, jedem Einzelnen das ganze Wesen seiner Gattung mit auf den Weg zu geben, nur hier und da bringt sie eine schönere, d. h. das Wesen der Gattung reiner, deutlicher, vollständiger ausdrückende, nirgends aber eine vollkommen schöne Erscheinung zu Stande. Durch den Schleier hindurch, den Raum und Zeit und die durch ihr Dazwischentreten unserer Wahrnehmung vorgeführte Vielheit der Erscheinungen unserem Sinne vorhalten, nunmehr die wahren, einheitlichen, unverkümmerten Gestalten der Dinge, ihre Ideen, gewahr zu werden, ist zunächst das Privilegium — sie an irgend einem Material darzustellen, die Aufgabe des schaffenden Künstlers. Er stellt der Natur gegenüber ein Abbild des in seiner reinsten Gestalt ihm erschienenen Gegenstandes hin, welches, wo nicht die Natur selbst (denn der ganze Chorus der ewigen Idee ruht wiederum in ihrem Schoose), so doch jede einzelne mit dem Kunstwerk gleichnamige Erscheinung an Schönheit und Vollkommenheit übertrifft. Die Ideen sind demnach die durch den Künstler im Gemüthe, wo nicht vor aller Erfahrung, so doch über alle Erfahrung hinaus concipirten, im Kunstwerk dem empfänglichen Laien zu erkennen gegebenen höchst vollkommenen anschaulichen Vorstellungen der ihnen gleichnamigen Naturdinge. —"

Diese Lehre von den Ideen ist bisher fast ausschliesslich auf die Dinge im Raum, und demgemäss auf Malerei und Plastik angewendet worden. Indem ich eine, wie mir scheint, völlig zwanglose Uebertragung derselben auf Dinge in der Zeit vornehme, ist meine Meinung, dass, wie in der Plastik und Malerei die eine Form unserer Anschauung, nämlich die der äusseren, der Raum anders erfüllt und verwendet wird, als es die gleichnamige empirische Erscheinung jemals thun könnte, so auch in der Musik das Entsprechende in der Zeit geschieht, um eine ideale Offenbarung eines Dinges zu geben, welches sonst nur in der empirischen Zeit an der Reihe von Einflüssen, die es erleidet, und seinen Reactionen auf dieselben erkannt wird, nämlich das menschliche Gemüth, wobei freilich der Beweis zu leisten übrig bleibt, dass Töne, besser: Klänge zu dem Gemüthe in Beziehungen stehen, die sie zu einem geeigneten Material für solche Offenbarung machen. Diesen Beweis trete ich so eben an und bemerke im Voraus noch, dass die Beziehungen zwischen dem Marmor, der Farbe, der Helligkeit, dem Schatten einerseits und den Dingen, zu deren Darstellung sie in Plastik und Malerei verwendet werden andererseits, auch gar nicht so unmittelbar, eng und selbstverständlich sind, wie es uns scheinen kann, weil wir sie längst auszuführen gewohnt sind. Die Producte auch dieser Künste sind in viel höherem Grade als man gemeiniglich glaubt, geistig oder wie man sagt „subjectiv"; und dass sie der täglichen Welt der Erfahrung so wesentlich näher ständen, als die Musik, ist eigentlich eine ziemlich naive Annahme, zumal auch weil die Musik der realen Welt wiederum viel näher steht, als man aus missverstandenem Jeanpaulismus zu glauben pflegt.

Ein menschlicher Körper, den wir nach einem uns gleichsam *a priori* durch eine „Anticipation" bekannten Ideal schön nennen, ist es dadurch, dass er eine deutlichere Kundgebung der (Platonischen) Idee der (körperlichen) Menschheit an das Auge ist, als vulgäre Leiber dies sein können. So ist denn eine schöne Menschenstimme im Gegensatz zu vulgären Stimmen, als Hörbarkeit der Sexualität, d. i. des körperlichen Willens des Singenden, zugleich eine deutlichere Offenbarung des körperlich ausgesprochenen Wesens der Menschheit an das Ohr, als vulgäre Stimmen es sein können. Sie muss also nicht eine Schönheit des Hörbaren, sondern kann schlechtweg Hörbarkeit des Schönen heissen. Aber da es nun ferner eine Idee der Menschheit überhaupt im Platonischen Sinne, welchem Schopenhauer in seiner Kunstphilosophie principiell getreu bleibt, nicht geben kann, sondern die eine, ungetheilte (geschlechtfreie) Menschheit nur ein negatives Ideal ist (weswegen sie

auch als Mythus vorkommt), so bleibt noch die Frage übrig, wenn Schönheit doch Offenbarung einer Idee, d. i. Annäherung an die höchste Normalvorstellung von einem natürlichen Gegenstande sein soll, — von welchen „Ideen" (immer im Platonischen Sinne, und nie in modern-hegelnder Sinnlosigkeit) denn nun Schönheit der Menschenstimme eine Offenbarung an das Ohr sein könne? Es ist nach meiner Meinung die Idee oder das Ideal der speciellen Erscheinungsform der Menschheit, d. i. des Geschlechtes und der Altersstufe, welchen der Inhaber der schönen Stimme jedesmal angehört: dieses Ideal repräsentirt er durch seinen Stimmklang; die Individualität steigert sich in seinem Falle, während sie sonst nur Bruchtheil des echt und ganz und würdig Menschlichen ist, zu einem Typus desselben für das Ohr, welches natürlich ebenso gut „anzuschauen" vermag, wie das Auge, nur dass man bisher noch nicht davon gesprochen hat: unsere Heilige, Cäcilia, würde auch blind den Himmel offen gesehen haben. Daher ist auch der Sinn, in welchem wir das Schönheitsprincip, welches ursprünglich das Sichtbare betrifft, hier verstehen, kein übertragener, sondern wir nehmen nur eine Ausdehnung desselben auf die dem Sichtbaren völlig gleichartige Sphäre des Hörbaren vor. Die griechische Sculptur hat uns für jede der Stufen menschlichen Alters in beiderlei Geschlecht, die noch des Gesanges fähig sind, ideale Repräsentanten hinterlassen und beabsichtigte oder meinte doch mit ihren Bildungen auch nichts Anderes als die Idealisirung der Menschengestalt, da ihre Götter, die sie im Marmor schuf, ja nichts weniger als dogmatische Vorstellungen waren; ich glaube deshalb ohne Weiteres zwischen dem metaphysischen Werthe schöner Menschenstimmen als idealer Repräsentanten ihres Alters und Geschlechts und dem dieser plastischen Göttergestalten eine Parallele ziehen zu dürfen und sage: der Vorzug einer schönen weiblichen jugendlichen Discantstimme ist für das Ohr ebenso bedeutsam, wie die Gestalt der Aphrodite es für das Auge ist, d. h. sie offenbaret ihm die Platonische Idee der Jungfräulichkeit in demselben Grade, wie ein jugendlicher Leib von hoher Schönheit sie dem Auge offenbaren würde; ebenso verkündet eine sonore Frauen-Altstimme die Idee der Weiblichkeit (Fraulichkeit, wenn das Wort erlaubt ist) nach Art der Gestalt einer Niobe; in demselben Sinne ist ein vorzüglicher Tenor ein musikalischer Apollo, ein Bass von tiefster Tongewalt nichts Anderes als ein Herkules; durch sie sprechen zu uns die Ideen blühender Jünglingskraft und voller Männlichkeit in einer verklärten, über den Bereich der Begehrung gehobenen Sprache, die aber doch das Menschliche nicht verleugnet. — Das Ideal einer ungetheilten, d. h. geschlechtfreien Menschheit, als ein wesentlich religiöses (da die Annäherung an dasselbe nur durch Entsagung, durch Verleugnung des natürlich-Menschlichen, durch freiwilliges Leiden ins Werk gesetzt werden kann) hat eine mythische Personification in der christlichen Gestalt der (geschlechtlosen) Engel erhalten: was ihm im Gebiet des Menschlichen einigermaassen genau entspricht, ist das Kindesalter mit seiner noch nicht entwickelten Geschlechtlichkeit, und nicht anders ist es zu verstehen, dass die Kinderstimme ihre ausschliessliche Verwendung in der religiösen Musik oder sonst in irgend einem transscendentalen Sinne gefunden hat; der Kindergesang wird daher nicht ohne guten Grund stets mit „Engelstimmen" verglichen. Bei Erwachsenen gehört die erhabene Neutralität des Ausdrucks, die schönen und gut geschulten Kinderstimmen von selbst eigen ist, zur Kunst des Vortrages. Im weltlichen Gesange wird allerdings die Schönheit der Stimme mit ihrer bezeichnenden Kraft für Alter und Geschlecht des Inhabers vom grossen Haufen im Sinne des subjectiv und vulgär geschlechtlich Hinreissenden missverstanden und mag hie und da die Opernhäuser füllen; dem edleren Hörer ist sie jene Verkündigung einer reinen, vom Beschämenden freien, ohne Begehrung begrüssten Menschlichkeit, aber beiderlei Hörer doch erwarten erfahrungsmässig vom Sänger eine kraftvolle, von der Sängerin eine reizvolle Erscheinung oder sind doch doppelt entzückt, wenn der Träger der schönen Stimme auch für das Auge ein schöner Körper ist — Beweis genug, dass Jeder den Zusammenhang der vocalen Phonetik mit dem unbewussten Willen voraussetzt, der im Gesange frei vom Dienst des Lebens ausströmt, mag auch die Rechenschaft in Begriffen bei den Allermeisten hierüber ebenso undeutlich sein, wie sie für den Genuss selbst unnöthig ist. Kein Zweifel also, dass die vocale monogene Phonetik, die wir bis hieher im Auge hatten, nicht mit dem Intellect, sondern mit dem Willen des Hörers verkehrt.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

W. A. Mozart, „Don Giovanni". Partitur. Erstmals nach dem Autograph herausgegeben unter Beifügung einer neuen Textverdeutschung von Bernhard Gugler. Breslau (jetzt Leipzig), F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

Die thätige Verlagshandlung, welche seit Ostern 1870 nach Leipzig übergesiedelt ist, hat durch die nach dem Autograph herausgegebene „Don Juan"-Partitur sich ein grosses Verdienst erworben. Jeden Mozart-Verehrer wird es mit Freude erfüllen, endlich eine correcte, nach dem Original gewissenhaft verglichene Partiturausgabe der Oeffentlichkeit übergeben zu sehen. Denn dass alle früheren Ausgaben die Originalhandschrift nicht benutzt haben, ist nunmehr schlagend erwiesen worden; und wenn in den gangbaren Partituren so zahlreiche Unrichtigkeiten sich vorfinden, so sind diese nicht etwa als Druckfehler anzusehen, sondern die Vorlage, nach welcher gedruckt wurde, war untreu und ungenau. Es ist daher sehr interessant, den Ausführungen des Herausgebers über diesen Punct in der Vorrede zu folgen und die Grundsätze, nach denen derselbe

bei der Redaction der Partitur verfuhr, ausführlich dargelegt zu lesen. Es lässt diese Vorrede einen Einblick thun in das gründliche und umfassende Studium alles dessen, was zu einer solchen Arbeit erforderlich ist. Namentlich ergeht sich der Herausgeber des Weiteren über Mozart's Schreibgewohnheiten, über seine Verwendung der Vortragszeichen und Aehnliches. Vielleicht dürfte dieser Punct hier und dort Bedenken erregen, weil unter den heutigen Musikern mancher ältere, noch bis auf Mozart reichende Brauch entweder in Vergessenheit gerathen ist, oder nicht mehr richtig verstanden wird. Allein die klaren Ausführungen des Herausgebers über diesen Punct sind von der Art, dass bei der Vertrautheit desselben mit älteren Manuscripten überhaupt an der Richtigkeit seiner Behauptungen sich nicht zweifeln lässt. Denn Mozart gebraucht manche Zeichen etwas anders, als die Neueren, und sogar etwas anders, als manche seiner Vorgänger und Zeitgenossen; er ist, obwohl ihm weniger Zeichen zu Gebote standen, als wir heutzutage verwenden, in specieller Vorschrift der Nüancirungen kaum weniger sorgfältig als die Neueren, und in diesen Vorschriften gibt sich oft eine grosse Feinheit kund, namentlich auch, wo verschiedene Instrumente gleichzeitig verschiedene dynamische oder andere Zeichen haben. Wenn man dergleichen Unterscheidungen für Flüchtigkeiten oder Nachlässigkeiten Mozart's gehalten hat, der es bei eiligem Schreiben keineswegs genau genommen habe, so kann wohl nicht an Zufall gedacht werden, wenn die nämlichen Unterscheidungen so oft und so consequent vorkommen.

Den allgemeinen Betrachtungen der Vorrede lässt der Herausgeber zu einzelnen Stellen der Partitur noch specielle Bemerkungen folgen, in denen man den gründlichen und scharfsinnigen Kritiker erkennt, als welchen wir ihn bereits in seinen Arbeiten zu „Cosi fan tutte" kennen gelernt haben. Wir finden dort alle speciellen „Don-Juan"-Fragen behandelt, z. B. die Echtheit oder Unechtheit der Posaunen im zweiten Finale, die Aenderungen, Nachträge und Kürzungen u. s. w.

Diese neue Partiturausgabe bietet uns nun den „Don Juan" in seiner ursprünglichen Gestalt, soweit der Kritik dies möglich war, und vollständig mit der authentischen Reihenfolge der Musikstücke. Die Nachträge hat der Herausgeber da eingefügt, wo sie erwiesenermaassen hingehören; über ihre Bedeutung ist in den Anmerkungen der Partitur gesprochen. Jedenfalls ist diese Anordnung für den praktischen Gebrauch (anstatt umzublättern) sehr zweckmässig. Die scenischen Anordnungen des Dichters sind vollständig aufgenommen, auch mehrere, die Mozart selbst hinzugefügt. Wenn künftige Aufführungen diese scenischen Anordnungen und Bemerkungen genau benutzen, so wird die Darstellung an vielen Stellen eine andere werden und mit der alten, nach dieser Richtung hin fehlerhaften Uebersetzung oft in Conflict gerathen. Erwünscht wäre es gewesen, wenn diese scenischen Vorschriften mit übersetzt worden wären.

Unbedenklich lässt sich behaupten, dass diese neue Partiturausgabe zu den gediegensten Leistungen auf dem Gebiete der musikalisch philologischen Kritik zählt und sicher von allen Mozart-Verehrern freudig begrüsst werden wird. Zu wünschen bleibt nur noch, dass die Bühnen und deren musikalische Leiter dieselbe für künftige Aufführungen so benutzen, dass dem Werke endlich sein gutes Recht zu Theil wird.

Der Partitur ist auch eine neue, vom Herausgeber gefertigte Textübersetzung beigegeben. Die Herstellung einer Uebersetzung zu einem bereits unter einer Composition stehenden Text ist weit schwieriger, als man gewöhnlich glaubt. Eine solche Uebersetzung kann nicht nach demselben Maassstabe beurtheilt werden, als eine Uebersetzung überhaupt, wo der Uebersetzer freie Hand hat und nur Sprachkenntniss und Geschmack braucht. Der deutsche Text soll sich bei der Uebersetzung eines Textes zu einer musikalischen Composition in seinem Bau an die in den Noten vorliegende musikalische Declamation so genau anschmiegen, dass man die „Uebersetzung" gar nicht merkt, vielmehr glauben könnte, die Musik sei ursprünglich auf die deutschen Worte componirt. Das ist besonders bei Mozart schwer, dessen Melodien mit einer so bewunderungswürdigen Naturwahrheit sprechen. Die Schwierigkeit wächst aber noch bedeutend durch eine Reihe anderer Rücksichten. Der Text soll sangbar sein; Worte mit vielen Consonanten kann man nicht brauchen. Oft muss die Endsylbe eines Wortes unter einer bestimmten Note mit einem Vocal ausgehen, während die meisten deutschen Wörter mit einem Consonanten schliessen; noch öfter muss ein an sich passender Satz umgeändert werden, weil zwei mit dem nämlichen Consonanten aneinandergrenzende Wörter in einer bestimmten Gesangstelle sich nicht vernehmbar trennen würden; manchmal muss der Sänger an einer bestimmten Stelle ein *a* oder wenigstens *o* erhalten; ein ander Mal nöthigen kurze, rasch auf einander folgende Noten zu einer ganz besonderen Berechnung der Construction und der Wörter, damit der Sänger nur überhaupt aussprechen könne.

Bei Mozart sind ferner zahlreiche musikalische Malereien vorhanden, welche, wenn sie verstanden werden sollen, verlangen, dass ein italienisches Wort genau an derselben Stelle durch das gleichbedeutende deutsche übersetzt werde; oft ist die musikalische Declamation eines Wortes so bezeichnend, dass sie sich in der Uebersetzung nicht verwischen darf. Ferner hat man bei Bildung einer Verszeile immer die Wiederholungen zu beachten, welche häufig modificirt auftreten, sodass eine Zeile für das erste Vorkommen ganz passend und doch in Rücksicht auf Repetition unbrauchbar sein kann. Zu dem Allen kommt, dass der Reim nicht wegfallen soll, und selbstverständlich muss die Uebersetzung den Sinn des Urtextes möglichst treu wiedergeben.

Bei so verschiedenen Anforderungen darf es daher nicht befremden, wenn eine Uebersetzungsaufgabe niemals vollständig zu lösen ist.

Tritt man nun mit Beachtung aller dieser Rück-

sichtnahmen an die Beurtheilung der neuen Gugler'schen Uebersetzung, so wird man zu der Ueberzeugung gelangen, dass sie die oben berührten Puncte in höchst anerkennenswerther Weise zur Geltung gebracht hat. Und dies lässt sich nur dann gründlich und unparteiisch beurtheilen, wenn man die neue Uebersetzung mit der Partitur in der Hand vergleicht, nicht aber einzelne Sätze und Phrasen aus dem Zusammenhange herausnimmt und darnach beurtheilt. Referent will nicht verschweigen, dass ihm hier und dort einzelne Wendungen nicht völlig gelungen scheinen; allein bei der grossen Schwierigkeit der Sache und den vielfachen Anforderungen treten weniger gelungene Einzelnheiten gegen die Vortrefflichkeit des Ganzen in den Hintergrund. Mag der alte Text auch manches Gute und Gelungene aufzuweisen haben, dieser Einsicht kann man sich ohne Zweifel nicht verschliessen, dass in demselben der leichte, heitere, oft treffende und nicht selten graziöse Charakter der italienischen Worte fehlt, der volle und reiche Klang der Worte verkümmert ist und den Sängern Widersprechendes in Sinn und Situation in den Mund gelegt wird.

In der Gugler'schen Uebersetzung ist auf die natürliche Declamation in hohem Grade Rücksicht genommen; daher schon von dieser Seite die neue Bearbeitung die allgemeine Beachtung verdient, die ihr denn auch durch die Aufführung auf dem Hoftheater zu Schwerin zu Theil geworden. Durch die vielen flüchtigen und schlecht übersetzten italienischen und französischen Opern und überhaupt durch einen gewissen Opern-Jargon ist übrigens der Sinn für richtige Gesangsdeclamation dem Publicum abhanden gekommen, sodass man diesen wichtigen Punct völlig übersieht und dafür empfindungslos geworden ist.

Die neue Uebersetzung folgt dem italienischen Original genau und berücksichtigt die gesanglichen Bedürfnisse des Sängers. Und wenn auch hier und dort die Uebersetzung mancher Verse nicht ganz streng dem Wortlaut folgt, oder mancher Reim mit unterläuft, der dem Einen oder Anderen missfallen sollte — denn welche Uebersetzung dürfte sich wohl der Tadellosigkeit rühmen — so verschwinden doch diese kleinen Ausstellungen gegen die vielen anderen Vorzüge im grossen Ganzen. Die Uebersetzung der Secco-Recitative ist meisterhaft, denn sie gibt genau den Ton wieder, der im Original angeschlagen ist. Rühmende Anerkennung verdient auch die Verlagshandlung, die Mozart's unsterbliches Werk in so splendider Ausstattung erscheinen liess.

Emanuel Klitzsch.

Biographisches.

Jean Becker und der Florentiner Quartettverein.

(Mit Portraits.)

Wenn von irgend einem künstlerischen Institute behauptet werden kann, dass es sich ausschliesslich und allein durch seine innere Tüchtigkeit, durch das rastlose, edelste Streben jedes einzelnen seiner Glieder nach unscheinbarem Anfange einen Weltruf erobert hat, so gilt dies im vollsten Wortsinne von dem Becker'schen oder Florentiner Quartett.

Bei seiner Gründung (vor fünf Jahren) wenig beachtet, wird der Becker'sche Quartettverein gegenwärtig in jeder halbwegs namhaften Musikstadt Europas an erster Stelle genannt, ja die Mehrzahl der Kenner und Liebhaber der Kunstgattung hat den „Florentinern" den Preis vor allen ähnlichen Genossenschaften älterer und jüngerer Zeit zuerkannt.

Indem wir es hier unternehmen, den Lesern des „Musikalischen Wochenblattes" eine Skizze der Entwickelungsgeschichte des Florentiner Quartettvereins, sowie seine eigenthümliche künstlerische Bedeutung in kurzen Zügen vorzuführen, haben wir uns vorerst mit dem Primgeiger, zugleich Leiter des ganzen Unternehmens, Jean Becker, eines Nähern zu befassen.

Die Antecedentien dieses Geigers liessen kaum einen so baldigen Abschluss seiner Künstlerlaufbahn als Solovirtuos erwarten.

Geboren am 11. Mai 1836 zu Mannheim, zeigte Jean Becker schon in frühester Kindheit ein so entschiedenes Talent für das Geigenspiel, dass der in dieser Kunst nicht unerfahrene Vater den Fingerzeig des Schicksals nicht unbeachtet liess und selbst die erste systematische Anleitung des Knaben auf der Violine übernahm.

Weiter widmeten sich zwei Mitglieder des Mannheimer Orchesters, Hildebrand und Hartmann, der Ausbildung Jean Becker's; das Meiste und Wesentlichste seiner Herrschaft auf der Geige verdankt er aber dem aus der belgischen Schule hervorgegangenen Violinisten Rettenus, welcher Concertmeister in Mannheim war. Denn wenn Becker später auch noch in Paris einige Alard'sche Saloncompositionen unter Anleitung ihres Autors studirte, so blieb doch fortwährend und hauptsächlich die treffliche Lehre Rettenus' — nach Becker's eigenem Bekenntniss — in ihm thätig und wirksam. Den theoretischen Unterricht empfing er von Vincenz Lachner.

Im Alter von 11 Jahren liess sich Becker bereits in seiner Vaterstadt als Concertspieler hören. Er erweckte schon damals durch seine Leistungen so grosse Theilnahme, dass man ihn durch Verleihung einer Mozart-Medaille auszeichnete.

Nachdem er seinen Cursus bei Rettenus beendet hatte, lebte er einige Zeit in Paris.

Sein dortiger Aufenthalt wurde durch die Berufung des jungen Geigers als Amts-Nachfolger seines Lehrers beim Mannheimer Orchester abgebrochen. Eine besondere Anerkennung seines Talentes wurde ihm während seines Wirkens als Concertmeister in seiner Vaterstadt durch die Grossherzogin Stephanie von Baden zu Theil, welche ihm den Titel eines Kammervirtuosen verlieh.

Im Jahre 1859 gab Becker seine Stellung in Mannheim auf. Es verlangte ihn hinaus in die W

nach einem grösseren Wirkungskreise. Er wandte sich zunächst wieder nach Paris, liess sich daselbst mit grossem Erfolge in drei eigenen Concerten hören und besuchte dann in Folge besonderer Einladung London, um in den Monday-popular-Concerts aufzutreten. Die ausgezeichneten Leistungen des jungen Künstlers machten in der brittischen Hauptstadt solches Aufsehen, dass schon ein paar Monate später die „Illustrated London News" sich veranlasst fanden, ihren Lesern (in der Nummer vom 28. April 1860) das Portrait und eine biographische Skizze Jean Becker's vorzuführen.

Anfangs 1860 erschien Becker von Neuem in Paris. Von dort aus begab er sich nach Deutschland und liess sich namentlich in Cassel, Leipzig und Dresden hören. Ein Engagement als Concertmeister bei der alten „Philharmonic Society" rief ihn hierauf für eine Saison nach London. Seit dieser Zeit besuchte er fast alle europäischen Länder. In jugendlichen Jahren (ungefähr bis zu seiner ersten Londoner Reise) vertrat Becker, wie dies so häufig bei Solospielern der Fall ist, vorzugsweise die virtuose Richtung, in der er bei seiner natürlichen Anlage, technische Schwierigkeiten aller Art mit Leichtigkeit zu überwinden, auf ungewöhnliche Weise excellirte. Doch mit Beginn des reifen Alters erwachte in ihm mehr und mehr der Sinn für das Ernste und Gediegene. Aus Ueberzeugung und innerem Bedürfniss strebte er darnach, ein Interpret der wahren, echten Kunst zu werden, und fortan wandte er seine Kräfte ausschliesslich dem Schönen und Edlen zu. Die veränderte Richtung des Künstlers entnehmen wir schon deutlich einem in der Pariser „Illustration" erschienenen höchst anerkennenden Artikel über Jean Becker — vom 25. April 1863.

In dem (wieder von einem Portrait Becker's begleiteten) Aufsatze wird der Künstler nicht nur wegen seiner eminenten Technik, seines schönen Tones und edlen Vortrages einem Joachim, Vieuxtemps, Sivori an die Seite gestellt, sondern es werden auch das Verdienst und der glänzende Erfolg betont, den sich Becker durch drei in Paris gegebene historische Concerte erworben; endlich wird auf die Reichhaltigkeit und Gediegenheit seines Programms hingewiesen, welches neben den üblichen Saloncompositionen eines Alard, Mayseder, Habeneck mit besonderer Vorliebe die Meisterwerke eines Bach, Beethoven, Spohr etc. dem Publicum vorführe. Aus dem angezogenen Artikel erfahren wir beiläufig noch, dass Becker ein Jahr vorher in Folge seiner ausgezeichneten Mitwirkung an der Eröffnung der holländischen Popular-Concerte zum Ehrenmitgliede des in diesem Lande bestehenden „Vereins zur Hebung der musikalischen Kunst" ernannt worden war.

Immer lebhafter verlangte es nun Jean Becker, seine aufrichtige Begeisterung für die edle Tonkunst, sein Streben nach immer grösserer Popularisirung des wirklich Bedeutenden, Ernsten und Tiefen nicht nur als Solist, sondern auch als guter (Ensemble-)Musiker zu bethätigen, und vor Allem war er darauf bedacht, ein Streichquartett zu gründen. Hierzu fand er endlich Gelegenheit in Florenz. Er erwählte dort im Jahre 1866 zu seinen Genossen zwei Italiener, Masi und Chiostri, für die zweite Violine und Bratsche, sowie den deutschen Violoncellisten Hilpert, einen Schüler Friedrich Grützmacher's, des allbekannten Violoncellmeisters.

Der Augenblick der Gründung dieses Quartettvereins wurde epochemachend nicht blos für die Geschichte Jean Becker's, sondern für jene der Kunstgattung überhaupt. Becker erfasste nämlich seine Aufgabe mit höchstem Ernst, er intendirte mit seinen Genossen den vollendeten, den idealen Quartettvortrag. Als Charaktermerkmale des letzteren erachtete Becker höchste Klangschönheit und Reinheit des Tones, möglichst erreichbare Klarheit der Darstellung (sorgfältigste Durchbildung des Details bei ungehinderter Ausarbeitung ins Grosse), eine wahrhaft demokratische Unterordnung jedes Spielers unter das Ganze der Composition (Abweisung aller virtuosen Uebergriffe), endlich in der Auffassung der Tonwerke einfachen, prunklosen, männlichen Ernst, natürliche Wärme, aber mit strenger Fernhaltung aller weichlichen Gefühlsschwelgerei und falschen Sentimentalität.

Dem vorgesteckten Ziele wusste Jean Becker in kürzester Zeit überraschend nahe zu kommen. Vorerst sorgte er für die vorzüglichsten alt-italienischen Instrumente (von Josef Guarneri, Amati und Maggini), durch deren herrlichen Wohl- und Einklang jenes so lästige „Kratzen" und „Scharren" (ein charakteristischer Beiklang der Saiteninstrumente, welcher im Orchester durch starke Besetzung verschwindet, „sich verklärt") auf ein Minimum reducirt wurde.

Zu der Schönheit des Tones trat die vollkommenste Reinheit, erzielt durch eine ganz neue, scrupulös über jede einzelne Production sich erstreckende Methode des Stimmens. Endlich verstand es Jean Becker, die jungen, strebsamen Männer, welche er sich als Quartettgenossen erwählt hatte, in den anhaltendsten und eifrigsten gemeinsamen Studien so trefflich anzuleiten und für den angestrebten Zweck zu begeistern, dass bald ein „Ensemble" hergestellt wurde, welches den höchsten Anforderungen eines fein durchgebildeten und einheitlich vollendeten Zusammenspiels entsprach.

(Schluss folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Dresden.

Der Ausgang der todten Saison zu Dresden hat in diesem Jahre etwas Komisches. Noch vor wenig Wochen Todtenstille, als glaubte man gar nicht an den kommenden Winter! Und kaum pfeift der erste Vogel vom ersten Concert — („der Vogel, der da sang, dem war der Schnabel hold gewachsen": es war Impresario Ullman!) — so bricht auch unmittelbar die Concertfluth herein. Ausser der Caravane des genannten Vaters der

Künstlerreclame stehen Clavierconcerte bevor von Georg Leitert, Frl. Doris Böhme, Hrn. Pabst, Hrn. Ratzenberg, Hrn. Bendel; ferner Quartette des Jean Becker'schen Vereines und einer Nachahmung desselben, von dem Hrn. Schiefer (Schüler Joachim's) unternommen; nebstbei laufen die bewährten sechs Soiréen des Lauterbach'schen Quartettes und 3 Triosoiréen des Hrn. Rollfuss und Genossen fort, und nicht minder annoncirt die königl. Capelle ihre 6 Symphoniesoiréen. Letztere erweisen indess einen erfreulichen Fortschritt. Ich habe merkwürdiger Weise in meiner ersten Correspondenz für das „Musikalische Wochenblatt" damit begonnen, die Concertsaalfrage zu debattiren. Das spann sich denn so weiter, nicht ohne Animositäten gegen Ihren Correspondenten. Unterdess ward der „Gewerbesaal" fertig gestellt und zum Beethoven-Fest im verflossenen December inaugurirt. Dies ward nächster Anlass zur Untersuchung, ob die Capelle in dem kleinen Saal des Hôtel de Saxe zu verbleiben habe. Viele Erschwernisse, namentlich statutarische, standen der Uebersiedelung im Wege. Andererseits waren neudeutsche Instrumentalwerke durch die schlechten Dimensionen der Blech-Akustik so oft bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt worden — (die „Meistersinger"-Ouverture im Hôtel de Saxe 1865 wie im Theater 1868 haben ganz gute Musiker kaum wiederzuerkennen vermocht!) —, dass eine Abhilfe geboten, oder das Orchester auf Haydn und Mozart zu beschränken nöthig schien. Trotz mancher Opposition entschied man sich endlich für die Uebersiedelung. Hoffentlich begleicht die Theilnahme des Publicums, das wegen des wüsten Garderobegedränges im Hôtel de Saxe immer spärlicher kam, die event. Mehrkosten. Die Einnahmen sind ein integrirender Theil für den Capellfond und werden, unabhängig von der k. Intendanz, getrennt verwaltet. —

Bei der Ungeheuerlichkeit hinter einander etwa zwei Ouverturen und zwei Symphonien abzuspielen ohne Instrumental- noch Vocalsoli, ist es heuer noch verblieben. Wie sich hierbei das eine und andere Werk förmlich todt machen oder aufheben, wird man in Leipzig, Cöln, Hannover u. s. w. leicht beurtheilen. Hier „ist das nun einmal so". Und die Folge davon? Eine Ueberzahl der unbedeutendsten Virtuosenconcerte. Natürlich. Wer in Dresden pianisten, geigen oder singen will, kann sich hier an keine Concertdirection wenden, welche geeignet wäre, in ihren Abonnementconcerten dem Petenten einen Platz im Programm einzuräumen. Und ebensowenig kommen die Musiker der ersten Pulte der k. Capelle selbst ins Einzeltreffen der Programme. Also wer in Dresden ein Spohr'sches Concert spielen will, muss dies entweder a) am Clavier (!!) thun; oder b) ein Militair- oder ein ähnliches einprobig gefährliches Orchester mühsam suchen; oder c) die k. Capelle zur „Mitwirkung" in „seinem" Concert „erbitten". Dieser letztere Petent ist ein gemachter Mann: zahlt er doch nur etwa 30 Thlr. in den Wittwenfond und hat ein trefflichstes Concert zu Stande gebracht. Die Statuten aber gestatten allwinterlich nur vier dieser „Mitwirkungen"; wer zu spät kommt, erhält die bekannte abschlägige Antwort „laut Paragraph" X. — Nein, wie im Winter des Theaterbrandes 1869 Graf Platen ganz richtig verfuhr: Die k. Capelle gebe mit fortgeschrittenen Programmen 8—12 Concerte, in die jemalig die Mitglieder der k. Oper, der k. Capelle und auswärtige Kräfte mit Sololeistungen, hier und da wohl auch die vorhandenen Chöre einbezogen werden. Das wird die Concerte zur Höhe und Herrschaft erheben und uns einige Dutzend Virtuosenconcerte vom Halse halten.

Der Localwechsel hat vielleicht noch eine Folge: der Intendant wird den Sängern der Oper, die sich im Hôtel de Saxe nach allen Regeln der Rheumatik stets erkälteten, nunmehr gestatten können, Lieder zu singen. Wer weiss nicht und empfände es bei dem modernen Opernwesen nicht schmerzlichst, wie sehr unsere Operisten mit der Kunst gebrochen haben. Wer kennt die Liederliteratur und wer kann sie? Hat doch jüngst ein Heldensänger bei seiner „Aufwartungsvisite" (Gott seis geklagt!) nicht recht gewusst, was er an Liedern „wüsste". Und als Referent frug, ob er nichts von Franz „wüsste", meinte der edle Don, ich stände mit Franz Schubert auf so vertrautem Fusse, dass ich ihn schlichtweg „Franz" nenne. Er kannte von „ihm" „nur" die „Müllerlieder". Dass ein Robert Franz mit sammt vielen köstlichen Liedern existire, war dem berühmten Operisten noch nicht bekannt geworden. An unserer personalreichen Oper singen — so viel ich weiss — Hr. Scaria, Frl. Nanitz und Frau Otto-Alvsleben „Lieder". Das heisst, was man vom Kunststandpunct „Lieder singen" nennt. Und die Verfeinerung der Tonempfindung und des Ausdruckes durch das Lied für den dramatischen Gesang wird doch wohl Niemand bezweifeln wollen.

Aus dem Dresdener Opernleben sind nur „Euryanthe" und Dittersdorf's „Rothe Kappe" nennenswerth. Letztere gelang eminent nur dem Frl. Pichler (Soubrette und treffliebe, wenn auch kleinstimmige Sängerin.) Hr. Hellmuth (komischer Alter) liess jede Spur von Humor vermissen. „Euryanthe" war vortrefflich besetzt; Euryanthe: Frl. Zimmermann; Eglantine: Frau Kainz-Prause; Lysiart: Hr. Scaria; Adolar: Hr. Jäger. In keiner Stadt hat dieses wichtigste Werk Weber's einen so treuen Stamm verständnissinniger Verehrer wie hier; wennschon die Masse des Publicums mehr von einigen Details erstaunt, als von der theoretischen Bedeutung der Musik überzeugt wird. Und folgerichtig ist deshalb Dresden *quand-même* diejenige Kunststätte, wo das Verstehen der Wagner'schen Musikdramen am tiefsten Wurzel geschlagen hat, von dem anderswo vorkommenden lauteren Gefallen ganz abgesehen. Ob sich indess nicht jetzt Viele zum „Gefallen" an der Wagner-Musik auch anderswo bekehren werden, jetzt, wo einer der grössten Musiker von Altona (!) bewiesen hat, dass Wagner eigentlich gar nichts Neues geschrieben habe? — Hier ist dieses pöbelhafte Presserzeugniss selbst bei der Gegnerschaft auf Widerwillen gestossen. — Von hier ist nicht weit zu Dittersdorf. Dieser feine Kopf, der schon 1787 bewiesen hat, dass man trotz der stärksten Compositionsader auch theoretisch „schriftstellern" könne, ist neben dem Offenbach-Cultus von heuer eine Oase. Der liebenswerthe Humor, die naive Komik bei Dittersdorf vermögen trefflich darzuthun, wie weit herab die deutsche Publicistik wie die komische Operette gekommen sind, durch Travestie und Lust am Skandal. — Hr. Lauterbach erwarb sich das Verdienst, von Dittersdorf ein sehr beachtenswerthes Quartett ausgegraben zu haben. Jetzt möchte man wünschen, es brächte irgend ein Verein einmal die curiosen Programmsymphonien des wunderlichen Dittersdorf. Sie sind betitelt „Sechs Synfonien nach sechs Metamorphosen des Ovidii". Man kann sich nach den ungemein richtigen ästhetischen Arbeiten Dittersdorf's „Ueber die Grenzen des Heroischen und Komischen in der Musik" nicht wohl denken, dass aus seinen symphonischen Dichtungen (1792) nicht mindestens manche Anregung zu schöpfen wäre. — Die nächste Wiederbelebung der Oper wird „Tancred" von Rossini mit Frl. Nanitz sein. — Der Dresdener Orchesterverein hat seinen fleissigen Dirigenten Otto Kummer verloren. Er trat ins Privatleben zurück. Friedrich Reichel übernimmt den Verein.

Ludwig Hartmann.

Der Musikertag in Magdeburg.

(Schluss.)

Ein trüber Morgen folgte dem heiteren Tage, der Himmel hatte sich in Grau gehüllt. Es war ein Wetter zum Theoretisiren und Debattiren wie geschaffen. Um 8 Uhr begannen die Verhandlungen in der Loge aufs Neue, und der Saal füllte sich von Stunde zu Stunde. Vielerlei Anträge waren zum Austrag zu bringen, eigentlich blieb das Meiste unerledigt. Die Arbeit jenes Montag-Morgens wird aber keine verlorene gewesen sein, wenn es gelingt, den kommenden Musikertagen recht zahlreichen Besuch bedeutender Künstler und denkender Pädagogen zuzuwenden. Von einem Irrthum ist man während der letzten beiden Jahre zurückgekommen. Die Wahl von Commissionen, deren einzelne Mitglieder sich kaum jemals zusammenfinden konnten, war eines der schlechtesten Auskunftsmittel. Man hätte 1869 ebenso gut Garibaldi, den Sultan, den amerikanischen Präsidenten u. s. w. auf die Wahlzettel schreiben können, das Resultat wäre ganz dasselbe gewesen. Diesmal wurden die Anträge meistens als noch nicht spruchreif dem Ausschusse überwiesen, dessen Aufgabe es sein wird, sie dem nächsten Musikertage zu unterbreiten. „Der Mensch hofft immer Verbesserung"; kein Wunder, dass fast alle Wünsche in dem einen zusammenfliessen: vorhandene Uebelstände zu beseitigen. Von unten angefangen: der Musi-



Der Florentiner Quartettverein.

Enrico Masi. Friedrich Hilpert. Jean Becker. Luigi Chiostri.

unterricht soll schon in der Volksschule ein obligatorischer Lehrgegenstand sein (Benfey); der Gesangunterricht auf den höheren Schulen ist gründlich zu reorganisiren (Engel) *); in den Seminarien ist eine zeitgemässe Organisation des Musikunterrichts dringend geboten (Rein); eine zeitgemässe Dotirung der Stadtmusikdirectoren, besonders künstlerisch sorgfältige Ausbildung aller Blasinstrumente, ja die Gründung eines Reichsconservatoriums zu gleichen Zwecken ist anzuregen (C. F. Kahnt) **); die Gründung von Concertverbänden ist in kleineren Städten anzubahnen (Dr. Zopff); man muss dahin wirken, dass ein geeignetes Tantième-Gesetz erlassen und durchgeführt werde (Eichberg); in jeder grösseren Stadt sollen sich die Musiker vereinigen nach Maassgabe g l e i c h e r Statuten (Billert), und endlich: es werde eine Staatsbehörde creirt zur Förderung und Ueberwachung künstlerischer Pflege der Tonkunst, sowie zur Unterstützung hervorragender kunstfördernder Institutionen (Dr. Alsleben). Ich bin mir schuldig, zu bemerken, dass die Fassung dieser Anträge nicht mein Werk ist! Viel auf einmal und darunter Schweres, ja Unausführbares. Die „Staatsbehörde" collidirt überall mit Bestehendem, sie wäre am Platze, wenn wir *tabula rasa* hätten, wenn wir uns auf freiem Felde befänden; wie die Sachen einmal liegen, wird sie wohl im weiten Felde, im unermesslichen Reiche der frommen Wünsche verbleiben. Trotz aller Bedenken, welche namentlich in Hrn. Lessmann einen beredten Vertreter fanden, wurde dem Referenten (Dr. Alsleben) doch schliesslich gestattet, den Antrag im Namen des Musikertags an geeigneter Stelle *quasi* zur Berücksichtigung zu überweisen. Ueber den Erfolg dieses vereinzelten Schrittes wolle man sich keinerlei Illusionen hingeben! „Alles schon dagewesen!" wird lächelnd der Hr. Decernent im Ministerium sagen und das Actenstück — zu den übrigen legen.

Von tief eingreifender Bedeutung war ein Antrag der HH. Alsleben und Eichberg: Der zweite Musikertag beschliesst: alle zwei Jahre ist ein Musikertag zu berufen; es wird ein ständiger Ausschuss ernannt u. s. w. Etliche Hitzköpfe träumten davon, diesen Punct zu einer Art Cabinetsfrage auszuspinnen, man wusste nur nicht gleich, ob es besser sei, bald den Himmel zu stürmen, oder erst die Hölle aufzuwiegeln. Und so zwischen Himmel und Hölle gediehen allerlei luftige Pläne, die endlich in der Stunde der Entscheidung in einen Compromiss aus- und verliefen; nach meiner Ansicht das Klügste, was überhaupt geschehen konnte. Man einigte sich dahin, einen geschäftsführenden Ausschuss für die nächste Zusammenkunft (1873) zu wählen. Die Mitglieder des Directoriums vom Allgemeinen deutschen Musikverein gehören dem Ausschusse *eo ipso* an. Sehr natürlich, denn ohne die Mitwirkung dieses Vereins würde ein Musikertag vorläufig noch ein gar klägliches Ding sein. Auf den Vorsitz wurde von jener Seite aus triftigen Gründen verzichtet; dieses Amt fiel Hrn. Dr. Alsleben zu, und mich erwählte man zum Stellvertreter. Ich bin also, da es zunächst noch gar nichts vorzusitzen gibt, zum stellvertretenden Geschäftsführer des geschäftsführenden Ausschusses ernannt worden! Nach der Stimmenzahl rangiren die übrigen Mitglieder wie folgt: Rebling, Eichberg, Billert, Thadewaldt, Dr. Zopff, Mendel. Durch Cooptation wurden gewonnen die HH. Sachs (München) und Posse (Elberfeld).

Die Sonne musste bereits hoch im Mittag stehen — sehen liess sie sich nicht —, als wir aus den hitzigen Debatten in die kühle Herbstluft gelangten. Nur eine kurze Frist war uns gegeben, um dem angegriffenen Sprechmechanismus durch etwas Flüssiges wieder aufzuhelfen. Bald nach zwei Uhr entführte ein Extrazug Alles, was da tagte, Herren und Damen, Männlein und Fräulein nach dem Friedrich-Wilhelms-Garten. Hier bewies der Kirchenchor, dass er nicht nur vortrefflich zu singen versteht, sondern auch den liebenswürdigen Wirth zu machen weiss. — Wir waren als seine Gäste zu einer Tasse Mocca gebeten und liessen es uns wohl sein im Grünen, bis Sturm und Regendrohung zur Flucht nach dem Saale nöthigten. Die Theatercapelle half die Zeit durch Ausführung eines gut gewählten Programms kürzen, aber der Himmel hatte doch manchen dicken Strich durch die Rechnung gemacht. Ich entdeckte einen kleinen Berg, aus Stimmbüchern bestehend: Sopran, Alt, Tenor und Bass, man hatte uns Eins singen wollen; um diesen Genuss sind wir durch Wind und Wetter betrogen worden. Noch mehr, die jugendliche Damenwelt schien sichtlich geneigt, ein Tänzchen zu wagen, die Versuchung war gross, als das Orchester einen „classischen" Walzer intonirte, aber dabei musste es — leider — sein Bewenden haben. Es geht das Gerücht in der Leute Mund herum, die Musiker wären im Allgemeinen schlechte Tänzer; dem griesgrämigen Himmel sei also Dank, dass er eine erneute Bestätigung zu verhindern sich gnädig bemühte!

Gegen 6 Uhr langten Wirth und Gäste wieder in Magdeburg an. Alles zerstreute sich, um dann abermals vereint nach der „Harmonie" zu strömen, wo um ½8 Uhr das zweite (letzte) Kammermusik-Concert seinen Anfang nahm. Goldmark's Suite für Violine und Clavier, aus früheren Veranstaltungen des Allgemeinen deutschen Musikvereins im besten Andenken, machte den Anfang und bot den Ausführenden, Frl. Hertwig und Hrn. Heckmann, Gelegenheit, neue Lorbeeren zu erringen. Hr. Leopold Müller sang drei interessante Lieder von Lassen, Hartmann und Rubinstein. Hartmann's Ballade: „Mir träumt von einem Königskind" schien mir das bedeutendste zu sein. Für Rubinstein war der Sänger wegen der geschmacklosen Weise, in welcher er das oft wiederkehrende „Gut Nacht" vortrug, kein geeigneter Dolmetscher; wer weiss, ob nicht ein Anderer Lassen's „Blauen Augen" auch nützlicher gewesen wäre. Frl. Breidenstein hatte drei Pianofortestücke von Rheinberger, Rubinstein und Bülow gewählt, nicht gerade in glücklicher Stunde. Bülow's Walzer Op. 18, No. 1, an sich schon etwas angekränkelt durch des Gedankens Blässe, erschien in Folge der eigenthümlichen Art zu rhythmisiren unter den Händen der Dame nicht gesünder. Frl. Klauwell erfreute durch ein paar Lieder von Brahms und Lassen; mit des ersteren „Salima" hatte sie nicht vermocht, sich ausreichend zu verständigen, desto bessere Wirkung erzielte sie durch Lassen's: „Vöglein, wohin so schnell?" Frl. Hertwig spielte zwei Stücke von Raff, von denen besonders die Valse-Caprice zündete. Des Beifalls Menge und Wärme veranlassten die treffliche Künstlerin, noch Air und Gavotte von Silas mit freigebigen Händen hinzuzufügen. Jetzt kam Hr. Müller aus Lemberg an die Reihe, man war auf das Beste gefasst, denn die Leistungen der vorhergehenden Tage hatten ihm die volle Sympathie der Hörer gesichert. Dem „schönen [etwas düsteren] Stern" von Hans v. Bülow folgte der helle Sonnenschein: drei Lieder von Franz. Stürmischen Bitten nachgebend, wiederholte Hr. Müller das letzte („Waldfahrt"). Der eminente Erfolg giftete den Namensvetter, er liess sich verleiten, angebliches allgemeines Verlangen vorschützend, zwei Lieder zu singen, für deren Wahl und Vortrag keine Rüge zu scharf wäre.

Welcher Unterschied zwischen den beiden Künstlern! Der Eine ein Mann, der Andere ein Geck! Der Eine mit jeder Faser seines Wesens deutsch, der Andere verwelscht, der Eitelkeit und schauspielerischen Affectation fast hoffnungslos verfallen. Der Eine singt, und es klingt jeder Ton wie lautere Wahrheit, dem Anderen möchte man unablässig zurufen: „O lüge nicht!" Wir rathen Hrn. Müller aus Speyer zur schleunigen Um- und Einkehr: denn auf dem von ihm gewählten Wege wird er für die Kunst verloren gehen, und das müsste man seiner hübschen Stimme wegen tief bedauern. In die Begleitung der Gesänge hatten sich die HH. Richter aus Magdeburg und F. Stade aus Leipzig getheilt. Rubinstein's Trio Bdur (Op. 52) vereinigte noch einmal das Trifolium Hertwig, Heckmann, Grützmacher, und somit schloss auch der letzte Abend in der würdigsten Weise.

Vorbei ist nun Spiel und Gesang. Die Instrumente wandern in den Kasten, der Blüthner wird vorsorglich unter Verschluss gebracht, die Damen hüllen sich in Tücher und Mäntel. Manche gehen hinweg, Viele bleiben; sie wollen noch ein gemüthliches Stündchen verplaudern. Ich benutze die Pause, um ein wenig in dem Almanach des Allgemeinen deutschen Musikvereins zu blättern, welcher es nun bereits bis zum dritten Jahrgange gebracht hat. Ein sauberes, stattliches Büchlein mit anregendem Inhalt. Zuerst

*) Dieser Antrag war der einzige, über den die betreffende Commission sich schlüssig gemacht hatte. Der Referent, Hr. Prof. Müller-Hartung, hatte die Herren Collegen veranlasst, sich schriftlich zu äussern.

**) Dieser sehr wichtige Antrag wurde zurückgezogen. Hoffentlich taucht er beim nächsten Musikertage wieder auf.

beleuchtet Hr. R. Prölss einige Sätze aus „Händel und Shakespeare" von Gervinus. Der lesenswerthe Artikel gibt mehr, als der bescheidene Titel vermuthen lässt. — O. D. liefert einen Beitrag zur Beethoven-Feier: Beethoven und Mozart im biographischen Roman. Der Verfasser sieht in den belletristischen Machwerken (mehr triste als belle!) nur eine Bekräftigung des Satzes: der Deutsche verstehe es nicht, seines Volkes grosse Männer zu ehren. Die Spitze des Angriffs gilt der Rau'schen Art biographischer Romane, die eigentlich nichts weiter als eine Unart ist, aber von gar Vielen für etwas Rechtes gehalten wird. Warum Elise Polko nicht auch ihr redlich verdientes Theil bekommt, ist mir ein Räthsel. Sie hat auf diesem Gebiete trotz der knappen Novellenform nicht weniger Unheil angerichtet, als ihr vielbändiger Cumpan. Aber man erweist diesen Erscheinungen wohl zu viel Ehre, wenn man ihretwegen die ganze Nation unter Anklage bringt. Wo es ein Geschäftchen zu machen gibt, wo sich ein Profitchen herausschlagen lässt, da ist kein Name zu heilig, da gilt keine Pietät. Stirbt heute Einer, fallen morgen die Raben über ihn her, jeder in seiner Weise, aber allzumal sind sie Sünder, nämlich Schacherer. Zwischen dem Roman-Heribert und der Novellen-Elise und jenem Cigarrenhändler, der neuerdings „Tausig-Cigarren" fabricirt, ist gar kein Unterschied. Was würde der früh geschiedene Meister sagen, wenn er sein Bild auf dem Deckel einer Zehntelkiste sehen und die prahlerische Unterschrift lesen müsste: Flor de Tausig de Partagas y Ca. Calle de la Industria Habana. „Calle de la Industria!" das ist der grosse, weite Platz, auf welchem eine gewisse Menschengattung sich zeitlebens bewegt. Geschäft! Geschäft! einzig und allein das Geschäft! Leben, Freundschaft, Enthusiasmus, — alles pures Geschäft. Und so etwas muss Tausig passiren, der ein abgesagter Feind alles Schwindels war!

Der Almanach enthält weiter ein interessantes Capitel aus F. Stade's werthvoller Arbeit: „Ueber den Inhalt der Musik". Es folgen lehrreiche Betrachtungen über das Verhalten der deutschen Presse zu den Wagner'schen Opern „Das Rheingold" und „Die Meistersinger". Der Verfasser hat sich nicht genannt. Kein Geringerer als Wagner selbst schrieb „Eine Erinnerung an Rossini", für deren Veröffentlichung ihm alle diejenigen dankbar sein sollten, welchen daran gelegen ist, das so geflissentlich verzeichnete Bild des Schwans von Pesaro zu corrigiren. An die reichhaltige Chronik der Ereignisse schliesst sich ein Verzeichniss wichtiger Erscheinungen des Musikalienhandels während der letzten Jahre. Die biographische Studie „Hector Berlioz" wird den Verehrern des „französischen Beethoven" erwünscht sein. Der Rest des Buches (XXV S.) gibt in gedrängter Kürze einen Bericht über die vielseitige, verdienstliche Thätigkeit des Vereins im Jahre 1869.

Der Almanach bildet, — und das ist zunächst sein Zweck — einen Theil der Beneficien, welche den Mitgliedern der Genossenschaft zufallen. Die Verlagshandlung C. F. Kahnt (Leipzig) vermittelt die Zusendung desselben, von ihr sind auch die Statuten des Vereins zu beziehen. Ich empfehle Jedem, sich diesem gut organisirten Ganzen einzufügen. Der völlige Anschluss aller bestehenden Vereine ist nur noch eine Frage der Zeit.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich zwei Wünsche aussprechen: man wolle künftighin auf den Programmen die Verleger der Tonwerke angeben und den Abdruck der Gesangstexte so einrichten, dass das störende Umwenden der Blätter vermieden wird.

Ich lege Almanach und Festprogramm bei Seite und folge der Einladung, in einem kleinen Kreise fröhlicher Menschen ein Fläschlein oder zwei (oder mehr!) leeren zu helfen. Solcher Kreise gab es so viele, dass der weite Saal ebenso gefüllt war, wie am Tage zuvor. Wir werden uns stets der aufopfernden Liebenswürdigkeit erinnern, welche dem Musikertage von Seiten der Magdeburger entgegengebracht wurde. Eine bessere Wahl konnte nicht getroffen werden. Geeignete Localitäten, vorzügliche Kräfte, empfängliche Gemüther, die es verstanden, in den diesjährigen Kalender drei neue Festtage einzuschalten. Möchte uns auch im Jahre 1873 ein glücklicher Treffer beschieden sein! Natürlich wurde nicht blos getrunken, sondern auch geplaudert. Kühne Redner rührten das Spiel, um sich Ruhe zu verschaffen, und liessen Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges hoch leben. Auch ich ergriff, ehe die Stimmung erkaltete und der Wein sich erwärmte, das Wort, und brachte den in grosser Zahl anwesenden Damen einen Toast, dem man wenigstens das Eine nicht nachsagen kann, dass er ungereimt gewesen wäre. Ein paar freundliche Blicke hat er mir eingetragen, dess glaube ich sicher zu sein.

Die Stunden verflogen, die Kreise lichteten sich, das Fest ging zu Ende. Weil nun der Abend einmal angebrochen war, wurde mir der sofortige Aufbruch schwer, und ich fand glücklich zwei gleichgestimmte Seelen zu einem „feinen Collegium". Und nach einer Weile waren wir gar die letzten drei von der ganzen Compagnie. Wir füllten die Gläser noch einmal und tranken sie aus auf ein freundliches Gedenken und ein fröhliches Wiedersehen.

Draussen lag die Welt im tiefsten Schlaf, es war kühl, dunkel und still. Noch ein Händedruck, ein letztes Ade! und Jeder zog seines Weges. Das ist des Menschen Bestimmung!

Wilhelm Tappert.

Leipziger Berichte.

Leipzig. Mit dem 1. Abonnementconcert im Gewandhaus am 5. d. M. hat nun die eigentliche Saison für das hiesige Musikleben begonnen. Allen Anzeichen nach wird sich das letztere gerade in dem bevorstehenden Halbjahr besonders reichhaltig entfalten. Zunächst dem Gewandhaus darf man sich von der „Euterpe" unter der künstlerischen Leitung zweier für ihre Kunst so begeisterter Männer, wie der HH. Volkland und Svendsen, eine glänzende Deckung des durch Zeitverhältnisse im letzten Winter Unterbliebenen versprechen; weiter sind unsere Hoffnungen auf den rastlos thätigen Riedel'schen Verein, von dessen für die kommenden Monate projectirten hervorragenden Thaten das „M. W." bereits Kunde zu geben im Stande war, gerichtet; dazu kommen sechs Symphonieconcerte der gut bestellten Büchner'schen Capelle, ein oder (wenn die Zuhörer für die in kleinem Kreislauf sich bewegenden, oft nur auf Privatneigung basirenden Programme sich wieder dankbar genug erweisen) zwei Serien Kammermusikabende im Gewandhaus, die noch vortrefflicheren Quartettproductionen im Riedel'schen Verein, die stehenden Concerte des Universitätsgesangvereins der Pauliner, der Singakademie etc. etc. Manche neue Composition, manche für das hiesige Publicum oder überhaupt neue Leistung reproductiver Kunst kann neben dem durch wirkliches Verdienst, neue Edition oder Gewohnheit Geheiligten Platz finden, — wird aber die Ausbeute nach dieser Richtung hin dem Streben der Gegenwart annähernd gerecht werden? Wir wollen es wenigstens hoffen und aus dem Umstand, dass gleich in dem obenerwähnten 1. Gewandhausconcert ein für die Meisten bis dahin wohl unbekanntes grösseres Werk, das Concerto-Symphonie national hollandais für Pianoforte von dem noch nicht verstorbenen Hrn. H. Litolff, zum Vortrag gelangte, auch bei unserem berühmtesten und einflussreichsten Concertinstitut auf unserem Wunsche günstige Absichten schliessen. — Um nun aber speciell auf dieses erste Gewandhausconcert einzugehen, so ist zuerst der Ausführung der den Anfang bildenden Ddur-Suite vom alten Sebastian und der den Abend abschliessenden Cmoll-Symphonie von Beethoven zu gedenken. Mit besonderer, von pietätvoller Vorbereitung zeugender Feinheit ging die des Bach'schen Werkes vor sich. Das einzige Bedenken müssen wir gegen die coquettirende Pianissimoausarbeitung einiger Stellen aussprechen; namentlich haben wir den Ausgang des Air dabei im Sinn, der für entfernter Sitzende zuletzt sogar ganz unvernehmbar wurde. In dem dabei betheiligten Violinsolisten erkannten wir unschwer Hrn. Concertmeister David. — Dass bei Vorführung der Beethoven'schen Cmoll-Symphonie durch das Gewandhausorchester zufolge der alljährlichen Wiederkehr und der Vortrefflichkeit dieses Tonkörpers von technischen Mängeln derselben nicht gut die Rede sein kann, wird man zugeben. Eine andere Frage ist, ob die von Mendelssohn datirende Tradition der geistigen Verlebendigung in allen Puncten und in alle Zukunft zu acceptiren sei? Eine dynamisch ungleich feinfühliger schattirte, in Tempo und Rhythmik freiere und trotzdem in ihrer Berechtigung von

Feind und Freund anerkannte Ausführung dieses Werkes aus jüngster Zeit — wir meinen die vor einigen Monaten in Berlin von R. Wagner geleitete — dürfte hierauf die genügendste Antwort geben. — In den Solisten des Abends machten wir zwei neue, wenn auch gegensätzlich berührende Bekanntschaften. Ein Frl. Cora Fehrmann aus Richmond (Virginia) sang eine Arie von Rossi und je ein Lied von Schumann und Schubert. Ein wenig ausgibiges, dabei noch unausgeglichenes Altorgan und ausserdem ein beträchtliches Deficit an Vortragswärme verhinderten trotz der Abwesenheit unkünstlerischer Manieren und fehlerhafter Intonation ein rechtes Gefallen an diesen Gaben. Besserer, ja sogar ausgezeichneter Art waren die Claviervorträge des Hrn. Th. Leschetitzki aus St. Petersburg. Eine mit allen Attributen der Vollendung ausgestattete Virtuosität paarte sich hier, soweit die gewählten Compositionen — das oben erwähnte zwar durchgängig geistreiche, jedoch im Ganzen nicht erwärmende Litolff'sche Concert, das Hmoll-Scherzo von Chopin und zwei unbedeutendere Stücke des Vortragenden — die karge Gelegenheit boten, mit fein musikalischem Schliff und machte diese Bekanntschaft zu einer höchst erfreulichen. — —.

Leipzig. Am 7. d. wurde an unserer Bühne, und überhaupt zum ersten Male, die neue dreiactige Oper „Gudrun" mit Text und Musik von dem durch mehrere Lehrbücher bekannt gewordenen Berliner Theoretiker und Kritiker Aug. Reissmann aufgeführt. Eine eingehendere Würdigung dieses Werkes bleibt für die kritische Rubrik dieser Blätter aufgespart und soll dort um so genauer erfolgen, als mehrere Stimmen, gleichviel ob aus eigenem Unverstande oder irgendwoher inspirirt, der Reissmann'schen Oper die principielle Bedeutung eines Beweistückes gegen die Wagner'schen Theorien des musikalischen Dramas vindicirt haben. Hier sei nur soviel registrirt, dass das Publicum sich dem Componisten beifällig zeigte, insofern als nach den Actschlüssen, nach einzelnen Nummern applaudirt, Reissmann am Schlusse gerufen wurde. Von dem einmaligen Anhören der Oper aus ein abschliessendes Urtheil über dieselbe zu fällen, muss als voreilig umsomehr zurückgewiesen werden, als ein den unmittelbaren Eindruck hauptsächlich bestimmender Factor des ganzen Kunstgewebes, die Instrumentation, total und unverkennbar missrathen ist. Das Orchester zeigt nicht nur kein Colorit, sondern klingt im Gegentheil ganz verschwommen, nur selten tritt, was der musikalischen Intention nach hauptsächlich sein soll, auch wirklich hervor: und damit wird fast der ganzen Composition ihre Wirkungsfähigkeit allen denen gegenüber, die der Klang zuerst zur Empfänglichkeit treibt, abgeschnitten. Als ein in dieser Beziehung charakteristisches Urtheil mag es gelten können, dass von allen Nummern der umfangreichen Partitur die eine des dritten Actes, welche vom Orchester verschont und eben a capella gesungen wird, den meisten Applaus erhielt. Reich ist die Oper an schönen Ensemblesätzen, wir nennen aus dem ersten Acte nur die Ballade „König Hetel herrscht" etc. in Emoll — allerdings etwas zu lang — das kanonische Quartett „Weil ich Dich liebe wahr und treu" in Ddur und das Finale „Wenn sie muss backen und spinnen" (Fmoll). Wenn guter Vocalsatz und reizende Stimmführung mehr als ein technischer Factor wären, so würde Reissmann's Oper einen Preis verdienen. Der Natur der Dichtung nach, die in Bezug auf Stimmungsgehalt und Ausdruck ganz unbedingtes Lob verdient, gehört die Oper nicht in die Reihe eigentlich dramatischer spannungs- und leidenschaftsvoller Bühnenwerke. Bei deutschen Lesern setzen wir die Bekanntschaft mit der „Gudrun"-Sage voraus. In engem Anschlusse an diese hat Reissmann eine Reihe ansprechender Scenen gestaltet, die in mehr epischer Aufeinanderfolge das Leid der gefangenen Königstochter schildern. Zum Handeln treibende und conflicterregende Motive fehlen. So bleibt selbst der eigentliche dramatische Höhepunct, die Ankunft des Befreiers und Gatten, Herwig's von Seeland, im Bereiche lyrischer Wirkungskraft. Dass nach dieser wirklich empfindungsvollen Scene noch ein ganzer dritter Act an den nicht mehr zweifelhaften Ausgang der Fabel verwendet wird, bleibt ein ökonomischer Missgriff, der denn auch den Componisten gezwungen hat, zur halbwegen Aufrechterhaltung des Interesses sehr äusserliche Mittel — Kampfscene mit Musik etc. — in Anspruch zu nehmen. Im Uebrigen zeigt die ganze scenische Anlage der Oper keine unkünstlerischen Zuthaten. Nur No. 9 des ersten Actes bleibt ein ganz entbehrlicher Prunk- und Festchor, der auch musikalisch schwach zu nennen ist. Ein anderes an die primitiven Anfänge der Oper und deren Entstehung aus einer bunten Reihe von Schau- und Hörgenüssen erinnerndes Glied des Werkes ist das Ballet. Da diese unglückliche Nummer in dem bereits gedruckten Clavierauszuge nicht enthalten ist, sind wir sofort bereit, dieselbe den bekannten poesievollen Intentionen unserer künstlerisch gesinnten Opernleitung zuzuschieben, die auch diesmal wieder durch die kostbarsten Regieeinfälle — Wäscherinnen z. B. waren ganz wie Balldamen vom Hofe gekleidet und tanzten ziemlich cultivirten Pas — auf ihre geistige Verwandtschaft mit den Koryphäen unter den Schaubudendirectoren anspielte. Die beschäftigten Sänger und Sängerinnen, fast alle ersten Kräfte unserer Bühne, voran Frau Peschka-Leutner als „Gudrun", gaben sich um ihre höchst schwierigen Partien alle Mühe, das Ensemble war stellenweise unter dem Werthe, den die Generalprobe gestattet, und erinnerte an die schlechtesten Zeiten des vergangenen Sommers. —.

Concertumschau.

Berlin. Musikdirector Bilse's Concerte im Concerthause: Am 4. Oct.: „Tannhäuser"-Marsch von R. Wagner, Cmoll-Symphonie von Beethoven, Ungarische Rhapsodie von F. Liszt etc. — Am 8. Oct.: Ouverture zu „Euryanthe" von Weber, Türkischer Marsch von Beethoven, Ungarische Rhapsodie von F. Liszt, Abendlied von Schumann etc. — Am 9. Oct.: „Hebriden"-Ouverture von Mendelssohn, Ouverture Nr. 3 zu „Leonore" von Beethoven, Ouverture zu „Ilka" von Doppler, Ouverture zu „Loreley" vom M. Bruch etc.

Breslau. 1. Abonnementconcert der Theatercapelle am 5. Oct.: Cmoll-Symphonie von Beethoven, Adagietto aus der Suite von J. Raff, Ouverture zu „Ruy Blas" von Mendelssohn etc. — Wohlthätigkeitsconcert in der St. Elisabethkirche am 9. Oct.: Orgelcompositionen von J. S. Bach und Ad. Fischer, Arien von Händel, S. Bach, Mendelssohn und Rossini.

Cassel. Geistliches Concert am 1. Oct., veranstaltet vom Hoforganisten Hrn. C. Rundnagel: Orgelcompositionen von S. Bach, G. Merkel und Lux, Chöre aus dem 12. und 14. Jahrhundert und von M. Hauptmann, ausserdem verschiedene Vocal- und Instrumental-Solovorträge.

Chemnitz. 3. geistliche Musikaufführung in der St. Jacobikirche am 5. Oct.: Chor von J. Otto, „Der Gang nach Emmahus", geistliches Tonstück für Orchester von Ad. Jensen, Requiem für die gefallenen Krieger von C. Reinecke, Adagio für Violine von L. Spohr, Männerchöre von M Hauptmann und A. Seelmann, Kaiser-Te deum von Fr. Schneider.

Leipzig. 2. Gewandhausconcert: Symphonie in Esdur von Mozart. Zwei Märsche für Orchester von J. Joachim. Ouverture zur „Stummen von Portici" von Auber. Vocalsoli von Frau Peschka-Leutner. Violoncellvorträge des Hrn. E. Demunck aus Weimar.

Mittweida. Aufführung des „Elias" von Mendelssohn unter Leitung des Cantor Hrn. Seyrich. — Ein dortiger referirender Enthusiast schreibt mit unumstösslicher Logik: „Ja Mendelssohn wird und muss für alle Zeiten leben, so lange seine herrlichen Tondichtungen von Mit- und Nachwelt gesungen werden".

Stralsund. Oeffentliche Prüfung des Gymnasiums mit Chören von W. Taubert, A. E. Grell, H. G. Nägeli, F. Möhring und R. Dornheckter („Der 100. Psalm").

Utrecht. Grosses Concert unter Direction des Hrn. Coenen am 2. Oct. mit der Ouverture „Zur Weihe des Hauses" von Beethoven, der Einleitung zu Bruch's „Loreley", der 4. Symphonie von Mendelssohn und der Jubel-Ouverture von Weber, sowie mit Pianofortevorträgen des Hrn. Th. Ratzenberger und Gesangssolos des Frl. Dérasse. Der Hr. Pianist scheint in Holland die zwei letzten Buchstaben seines Namens glücklich wiedergefunden zu haben.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Die Direction des Victoria-Theaters wird dem Vernehmen nach demnächst in die Hände des Hrn. Hermann Hendrichs übergehen. Als Grund hierfür wird angegeben, dass Hr. Behr, der bisherige Director dieses übrigens immer sehr gut besuchten Theaters, einen Gagenetat aufstellte, der mit den Cassenverhältnissen der Bühne nicht vereinbar war. — **Bremen.** Hr. Capellmeister Alexander wurde für eine weitere Reihe von Jahren engagirt. — **Breslau.** In der „Grossherzogin von Gerolstein" (am 5. d. M.) trat ausser der bereits mehrfach erwähnten kaiserl. russ. Hofschauspielerin Frl. Laura Schubert noch Frl. Marie Widemann vom herzogl. Hoftheater zu Dessau gastirend auf. — **Brüssel.** Im Théâtre de la Monnaie wird in der Zeit vom 15. bis 20. d. M. Frau Patti einige Vorstellungen geben. — **Cöln.** Am 6. d. M. („Troubadour") debutirte im Thalia-Theater Frl. Singer aus Wien. — **Frankfurt a. M.** Im Thalia-Theater trat am 1. d. M. Frl. Emilie Schröder vom Münchener Actientheater als Galathea auf; am 5. d. M. gastirte in derselben Rolle Frl. Herold. — **Homburg.** Frau Patti ist im Ganzen vierzehnmal während der Saison hier aufgetreten und hat dafür ein Honorar von 72000 Frcs. (!) erhalten. — **New-York.** Hrn. Theod. Wachtel's erstes Auftreten im Stadttheater (als Postillon) war von glänzendem Erfolg begleitet. — **St. Petersburg.** Anfangs December wird Frau Pauline Lucca hier ein längeres Gastspiel eröffnen. Der Tenorist Perotti (eigentlich Prott) ist für die hiesige Italienische Oper engagirt und wird demnächst debutiren. — **Stettin.** Am 6. d. M. („Don Juan") gastirte Hr. Wilhelm Richter im hiesigen Stadttheater.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 7. Oct.: 1) „Dem die Sternenheere", altböhmisches Lied aus dem 14. Jahrhundert, gesetzt von Zwonarz. 2) „Wachet auf" von Kittau. Am 8. Oct.: „Gloria" aus der Ddur-Messe von Hummel. — **Dresden.** Kreuzkirche am 7. Oct.: 1) „Die Gerechten werden ewig leben", Motette von X. 2) Graduale („Convertere Domine") von C. G. Reissiger. Am 8. Oct.: „Soweit der Sonne Strahlen glänzen", Cantate von A. Bergt. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 8. Oct.: 1) Messe in C und 2) Graduale („Sancta Maria") von Mozart. 3) Offertorium („Populi timete" von Salieri. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 4. Oct.: 1) Messe von Wittassek. 2) Graduale (Contr'altsolo) und 3) Offertorium (Tenorsolo) von X. Am 8. Oct.: 1) Messe von Preindl. 2) Graduale („Ave Maria", Sopransolo) und 3) Offertorium (Baritonsolo) von Anton Burger. — c) Dominicanerkirche am 8. Oct.: Messe in F (No. 4) von L. Rotter. 2) Graduale (Flötensolo mit Chor) von Anton Richter. 3) Offertorium (Basssolo) von Joseph Wolf. — d) Pfarrkirche in der Alservorstadt (Minoriten-Ordenskirche) am 8. Oct.: 1) Nelson-Messe von J. Haydn. 2) Graduale (Contr'altsolo) und 3) Offertorium (Sturmchor) von Eybler. — e) Pfarrkirche zu Mariahilf am 8. Oct.: 1) Messe von Kempter. 2) Graduale von L. Weiss. 3) Offertorium von H. Proch. — (f Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 8. Oct.: 1) Messe, 2) Offertorium und 3) „Tantum ergo" von R. Führer.

Opernübersicht.

(Vom 1. bis 7. October.)

Leipzig. Stadtth.: 1. Zauberflöte; 4. Fidelio; 7. Gudrun (Reissmann). — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 1. und 7. Mignon; 3. Margarethe; 4. Lustige Weiber von Windsor; 5. Oberon; 6. Lohengrin. Louisenstädt. Th.: 1. Troubadour; 2. und 5. Weisse Dame; 7. Don Juan. Walhalla-Volksth.: 1. Barbier von Sevilla; 6. Verlobung bei der Laterne. Vorstädt. Th.: 4. Troubadour. Victoria-Th.: 1., 2., 4., 5. und 7. Indigo und die vierzig Räuber. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 1 Orpheus in der Unterwelt; 7. Perichole. — **Bremen.** Stadtth.: 1. Figaro's Hochzeit; 4. Robert der Teufel; 6. Waffenschmied. — **Breslau.** Lobe-Th.: 3. Zaubergeige, Schöne Galathea; 5. Grossherzogin von Gerolstein; 7. Verlobung bei der Laterne. — **Chemnitz.** Stadtth.: 2. Nachtlager von Granada; 6. Margarethe. — **Cöln.** Thalia-Th.: 1. Jüdin; 3. Schöne Galathea; 4. Alessandro Stradella; 5. Figaro's Hochzeit; 6. Troubadour; 7. Freischütz. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 2. Lohengrin; 4. Figaro's Hochzeit; 6. Euryanthe. — **Elberfeld.** Stadtth.: 1. Barbier von Sevilla; 6. Alessandro Stradella. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 1. Oberon; 3. Zampa; 4. Margarethe. Thalia-Th.: 1. und 5. Schöne Galathea; 7. Favoritin. — **Hamburg.** Stadtth.: 1. Jüdin; 2. und 5. Figaro's Hochzeit; 3. und 6. Czaar und Zimmermann; 4. Freischütz; 7. Liebchen auf dem Dache (Conradi). — **Hannover.** Königl. Hofth.: 1. Don Juan; 3. Stumme von Portici; 5. Idomeneus. — **Magdeburg.** Stadtth.: 2. Jüdin; 5. Figaro's Hochzeit; 7. Hugenotten. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 4. Lustige Weiber von Windsor. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 1. Walküre („Nibelungen", 1. Theil); 5. Joseph in Egypten. — **Nürnberg.** Stadtth.: 1. Undine; 5. Flotte Bursche. Schöne Galathea; 6. Nachtlager von Granada. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 4. Alessandro Stradella; 6. Jüdin. Královské zemské ceské divadlo: 3. Svatojanské proudy (Rozkosny); 7. Linda ze Chamounix. Letni divadlo: 7. Princezna Trebizondská. — **Stettin.** Stadtth.: 1. Martha; 4. Maurer und Schlosser, Loreley (Mendelssohn); 6. Don Juan. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 1. Feensee (Auber); 3. Figaro's Hochzeit; 5. Rigoletto. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 1. Tannhäuser; 4. Wildschütz. — **Wien.** K. k. Hofoperuth.: 1. Stumme von Portici; 2. Don Juan; 4. Margarethe; 5. Tannhäuser; 7 Favoritin. Carl-Th.: 5., 6. und 7. Prinzessin von Trebisonde.

Aufgeführte Novitäten.

Abert (J. J.), Cmoll-Symphonie. (Baden-Baden, letzte Matinée für classische Musik am 28. Septbr.)

Berlioz (H.), Carnevals-Ouverture. (Berlin, Concert von Bilse.)

—— Sylphentanz. (Ebendaselbst.)

Bruch (M.), Vorspiel zu „Loreley". (Ebendaselbst. Utrecht, Concert unter Leitung des Hrn. Coenen.)

Jensen (Ad.), „Der Gang nach Emmahus", geistliches Tonstück mit Orchester. (Chemnitz, 3. geistliche Musikaufführung in der St. Jacobikirche.)

Joachim (J.), Zwei Märsche für Orchester. (Leipzig, 2. Gewandhausconcert.)

Langer (B.), Festouverture. (Chemnitz, Eröffnung des Stadttheaters.)

Raff (J.), Adagietto aus der Orchestersuite. (Breslau, 1. Abonnementconcert der Theatercapelle.)

Reinecke (C.), Requiem für die gefallenen Krieger. (Chemnitz, 3. geistliche Musikaufführung in der St. Jacobikirche.)

Umlauff, Offertorium für Chor und Orchester. (Wien, gottesdienstliche Musikaufführung in der St. Ulrichkirche.)

Journalschau.

Echo No. 40. Die Musik in dem Oberammergauer Passionsspiel. — Kunstnachrichten. — Beilage: Berichte und Notizen.

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik No. 9. Die dritte Generalversammlung des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins zu Eichstätt. — Vereinsnachrichten. — Notizen.

Musica sacra No. 10. Umschau. — Literarische Anzeigen. — Die Taktstriche in den Einzelstimmen alter Kirchenmusik.

Neue Berliner Musikzeitung No. 40. Recensionen (Compositionen von Ed. Kremser [Schilflied], E. Lassen [Festcantate], C. Reinecke [35 Kinderlieder] und G. Hasse [Op. 6]). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 41. Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger (Compositionen von J. Rheinberger [Op. 55], W. Czerwinski, A. Kapeller und L. Scherf).

Zeitschrift für katholische Kirchenmusik No. 9. Mittheilung der Red. über einen Sieg des Hrn. A. Bruckner als Orgelspieler. — Urtheile über die medizäische Choralausgabe. — Feuilleton: Die himmlische Musik.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Dass die in Deutschland gebildeten „Wagner-Vereine" zur Förderung der Bayreuther Aufführungen auch in Amerika Interesse erregen, davon zeugt eine der neuesten Nummern der „New-Yorker Musikzeitung" mit dem vollständigen Abdruck der Statuten des Leipziger Vereins obigen Namens. Wir zweifeln nicht, dass auch von jenseits des Oceans warme Theilnahme an dem grossartigen Unternehmen zu erwarten steht.

* Die Wiener Philharmonische Gesellschaft wird im nächsten Winter u. A. zur Aufführung bringen: Sinfonie fantastique von Berlioz, Suite No. 2 von Esser, Symphonie in Gmoll von R. Fuchs, „Tasso" von Liszt, Wald-Symphonie von Raff, Trauermarsch von Schubert-Liszt, Symphonie No. 2 von Schumann, Ouverture zu „Richard III." von Volkmann, Huldigungsmarsch von Wagner.

* Das Leipziger Concertinstitut „Euterpe" hat unter anderen Novitäten auch das weltliche Oratorium „Kain" von M. Zenger, das Vorspiel zu der Oper „Die sieben Raben" von Rheinberger und eine neue Ouverture von Svendsen auf seine diesjährigen Programme gesetzt. Wegen einer weiteren neuen, ganz besonders interessanten Composition schweben die Unterhandlungen noch.

* F. Lachner's eben erschienenes Requiem wird die erste Aufführung im Leipziger Gewandhaus erfahren. Es steht zu vermuthen, dass der Componist nach der Gewohnheit der letzten Jahre auch dieses Kind hier selbst aus der Taufe heben wird.

* In einem Berliner musikalischen Fachblatt lesen wir mit einiger Verwunderung, dass R. Schumann's „Genovefa"-Ouverture eine ernst ersonnene und kunstvoll durchgeführte, freilich nicht sehr anziehende Composition sei.

* Die Tonic Sol-Fa Association in London veranstaltete am 4. Oct. ein Concert mit 4000 Vocalisten und brachte Werke von Händel, Haydn, Graun, Mendelssohn etc. zur Aufführung.

* In einem süddeutschen Blatte lesen wir, dass die Carlsruher Hofbühne die Aufführung von R. Wagner's „Tristan und Isolde" beabsichtige.

* Aug. Reissmann's Oper „Gudrun" ist nach dreijähriger Vorbereitung endlich am 7. d. Mts. auf der Leipziger Bühne zur Aufführung gelangt. Ausser dem heute gebotenen Bericht über dieses Vorkommniss werden wir in der nächsten Nummer noch eine aus anderer Feder stammende und heute nur wegen Mangel an Raum zurückgelegte Beurtheilung dieses Werkes bringen, damit die geehrten Leser dann um so leichter beurtheilen können, inwiefern die in den „Signalen" freundschaftlichst dargelegten Grundsätze des Hrn. Reissmann: „dass eine organische Weiterentwickelung der Kunst nur im Anschluss an die ewig gesetzmässigen Formen derselben möglich ist; dass diese nicht negirt, aber auch nicht copirt werden dürfen, dass sie vielmehr im Lichte der neuen Zeit angeschaut, mit dem Geist derselben erfüllt werden müssen" lebensfähig und zur Ausführung gebracht worden sind.

* In Quedlinburg kam am 7. d. M. eine neue Oper, „Der Zauberring" betitelt und vom dortigen Musikdirector A. Schröder componirt, zur Aufführung.

* In den Folies-Marigny zu Paris ging am 1. October eine neue von Méricourt gedichtete und von Rougnon in Musik gesetzte Operette, „Le Prince charmant", mit Erfolg in Scene.

* Verdi hat für seine „Aïda" von dem Verleger Riccordi in Mailand 60,000 Frcs. erhalten.

* Braga's „Reginella" hatte bei ihrer ersten Vorführung in Lecco glänzenden Erfolg. Der Componist wurde nicht weniger als 24 Mal gerufen, der Dichter 10 Mal. Welches Feuer der Begeisterung gegenüber dem deutschen Publicum, wo der Componist im glücklichen Falle des Applaudirens noch Mühe hat, einen Antheil desselben auf sich zu einem Erscheinen auf der Bühne zu beziehen!

* Das Archiv der Musikschule „San Pietro a Majello" zu Neapel erwarb jüngst von der Wittwe Rossini's die handschriftliche Originalpartitur von dessen 1818 componirter Oper „Riccardo e Zoraïde".

* Das Théâtre italien zu Paris wird am 15. Novbr. mit Verdi's „La Forza del destino" wieder eröffnet werden.

* Die Reisetruppe des Dir. Mapleson wird in London eine kurze Reihe Aufführungen italienischer Opern veranstalten.

* Der Componist und kgl. Musikdirector Jean Vogt hat, wie man aus Berlin meldet, „einen Ruf nach Amerika erhalten und bereits auch angenommen". In welche Stellung, ist damit nicht gesagt.

* Ein seltenes Amtsjubiläum, nämlich das fünfzigjährige, feierte am 8. d. M. der Organist an der Kirche zu Neustadt-Dresden, Hr. Ed. Eckersberg.

* Die bereits vielfach gebrachte und als verfrüht erwiesene Nachricht, dass Hr. Hoforganist A. Bruckner in Wien bei dem Concurrenzspiel in London als Sieger hervorgegangen sei, scheint sich schliesslich noch bewahrheitet zu haben.

* Für das Talent der jetzt an allen Strassenecken genannten Marie Monbelli lässt Hr. Ullman einige dasselbe rückhaltlos anerkennende Worte des competenten Hrn. Joachim Raff in einer gedruckten Zuschrift sprechen. In dem uns ebenfalls zugegangenen Programm der nun bald beginnenden Engros-Concerte finden wir neben dem als Bestandtheil desselben schon erwähnten Schumann'schen Quintett als Nummern von grösserem Belang Bruchstücke aus Op. 130 und 131 von Beethoven.

* Der ausgezeichnete Pianist Prof. Dionys Pruckner aus Stuttgart hat sich zu einem mehrmonatlichen Aufenthalt nach New-York begeben.

* Im Czechischen Nationaltheater zu Prag ging am 3. Oct. eine neue romantische Oper „Svatojanské proudy" (so heissen die Stromschnellen oberhalb Königssaal) ohne entschiedenen Erfolg in Scene. Die Musik von R. Rozkosny wird gelobt, dagegen soll der Text von Rüffer gar nichts taugen.

* Die Pianoforteprofessorin am Brüsseler Conservatorium, Mme. Camille Pleyel, hat aus Gesundheitsrücksichten ihre Stellung aufgegeben; zu ihrem Nachfolger wurde Hr. August Dupont ernannt.

* Der durch seine weiten Concertreisen zu grossem Renommée gelangte Violoncellvirtuos Feri Kletzer ist vor Kurzem nach Deutschland gekommen und beabsichtigt zunächst ein grosses Concert im Leipziger Gewandhaus zu veranstalten.

Auszeichnung. Jul. Benedict in London hat vom König von Portugal für einen demselben gewidmeten Marsch den Christus-Orden erhalten.

Gestorben. In Clermont starb kürzlich der in Frankreich und Belgien durch kirchliche Werke bekannt gewordene Componist und Pianist L. C. Ermel.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: F. v. Flotow, „Sein Schatten". Komische Oper in 3 Acten. Clavierauszug mit Text. — C. G. P. Grädener, Liebeslieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung, Op. 56. — E. Hopffer, „Frithjof". Grosse Oper in 3 Acten, Op. 14. Clavierauszug mit Text. [„Die Musik ist edel, maassvoll und classisch", in solch versprechender Weise beginnt eine Besprechung über dieses Werk, welche die Verlagshandlung den Geschäftsfreunden mittheilt. Unsere Leser verweisen wir lieber auf den bez. Berliner Musikbrief.] — J. Raff, 3. grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 155. [Auf unsere Frage in der vor. No. hat schnellstens die betr. Anzeige der renommirten Firma Bote & Bock Rede gestanden.] — J. Rhein-

berger, Vier Hymnen für Mezzosopran mit Orgel- oder Pianofortebegleitung, Op. 54. — H. Urban, Ouverture zu Schiller's „Fiesco". — „J. Schuberth's kleine Musikzeitung" nennt sich eine am 1. d. M. in ihrer ersten Nummer erschienene Musikzeitschrift. Die Verlagshandlung motivirt ihre Entstehung folgender Weise: „Unsere verschiedenen Etablissements und die aus denselben hervorgehenden eigenen Verlagsunternehmungen machen es wünschenswerth, ein Organ zu besitzen, durch welches nicht nur unser Verlag, sondern auch alle besseren neuen Publicationen des In- und Auslandes sofort zur Kenntniss der Musikfreunde und des Musikhandels gelangen" etc. Den Widerspruch in diesen Zeilen auf sich beruhen lassend, können wir jedoch nicht unser Befremden darüber auszusprechen unterlassen, dass gerade in dieser Probenummer von keinen eigentlichen Novitäten, sondern nur von billigen Ausgaben classischer (?) Werke Notiz genommen wird.

In Sicht: A. Dietrich, Morgenhymne aus dem Schauspiel „Elektra", Concertstück für Männerchor und Orchester, Op. 24. — W. Freudenberg, Chaconne und Fuge für Pianoforte zu vier Händen. — G. F. Händel, L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato, oratorische Composition in Bearbeitung von Rob. Franz. — F. Kiel, Vier Märsche für Orchester, Op. 61.

Briefkasten. *W. J.* in *D.* Musiker oder Musikliebhaber? Im Uebrigen freundlichen Dank für das Anerbieten. — *Dr. Th. H.* in *W.* Der zu späte Eingang macht den Ausfall erklärlich. Für die prompte Erfüllung unseres dringlichen Wunsches dankbare Anerkennung. — *S. F.* in *C.* Vielleicht kommen noch Preise für anerkannt schwache Compositionen auf. Wir werden uns dann Ihrer erinnern. — *G. F.* in *R.* Wenn Sie Ihren Verein mit zu Grundelegung unserer Statuten ins Leben rufen wollen, so können wir Ihnen Abdrücke der letzteren gleich von dem betr. Stereotypsatz liefern. — *V. H. S.* in *W.* Sie wollen sich nach eingehender Beschäftigung mit der deutschen Orthographie nochmals mit Ihrem „Anliegen" an uns wenden. Bis dahin haben sich die näheren Details desselben hoffentlich überlebt.

Anzeigen.

[368.] Soeben erschienen in meinem Verlage

Neue Männerchöre

von

Attinger, L., Op. 8. Drei Lieder aus „Gaudeamus" von J. V. Scheffel, für vierstimmigen Männerchor. Part. u. Stimmen 1 —
Stimmen einzeln à — 5

Müller, Richard, Op. 22. Vier geistliche Lieder für Männerchor.
No. 1. „Bleibe, Herr, o sieh uns flehen". Partitur und Stimmen . . . . — 7½
„ 2. „Wenn es Nacht schon im Thale". Partitur und Stimmen . . . . — 10
„ 3. „Wer auf Gott, den Herrn, vertraut". Partitur und Stimmen — 7½
„ 4. „Sei stark, mein Sohn, durch Jesum Christ". Partitur und Stimmen — 10
Stimmen einzeln à — 1¼

Tauwitz, Eduard, Op. 93. Drei Lieder von Heinrich Pfeil, für vierstimmigen Männerchor. Inhalt: 1. Gut Sang. — 2. Unterm Lindenbaum. — 3. Wanderlied am Morgen. Partitur und Stimmen . . . . — 15
Stimmen einzeln à — 2½

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikhandlung.

Leipzig und Weimar, den 1. October 1871.

Robert Seitz,
Grossherzogl. Sächs. Hofmusikalienhandlung.

[369.] Verlag von **H. Pohle,** Hamburg.

Joh. Seb. Bach.

Sechs Sonaten für Violoncell
mit **Clavier-Begleitung** (nebst Fingersatz- und Bogenstrichbezeichnung) versehen von

Carl G. P. Grädener.

1. Heft. 3 Sonaten in G, Dmoll und C. 1 Thlr.

Grädener sagt in seiner Vorrede zu diesen Sonaten unter Anderem: Die Art des Accompagnements selbst aber beruht auf folgenden Ansichten des Bearbeiters: „Eine blos und lediglich harmonische Begleitung würde dem Bach'schen Grundwesen und Stil einen durchaus fremden Stempel aufdrücken, ja eine breite und dicke Accord-Unterlage, **wie sie wohl versucht ist,** den Componisten wie den Spieler leicht erdrücken. So blieb Zweierlei: entweder zu versuchen, in bescheidener aber möglichst Bach'scher Weise leicht zu contrapunctiren, oder — denn nicht aller Orten ist's vergönnt, dem allenthalben ganz und in der Fülle sich aussprechenden Meister auch nur ein Tüttelchen selbstständigen Stimmparts hinzuzudichten — nach Kräften discret und wenig störend zum Apparat des Harmonischen zu greifen" etc.

[370.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

Musikalien, musikalischen Schriften etc.

bestens empfohlen.

[371.] Verlag von **Rob. Forberg** in Leipzig.

Hiller, Ferd., Ständchen. Albumblatt für Pianoforte zu zwei Händen. Dritte Ausgabe. 15 Ngr.
—— do. für Pianoforte zu vier Händen. 15 Ngr.
—— do. „ Pianoforte mit Violine. 15 Ngr.

Für

Clavierlehrer und Spieler.

[372.] **Edition Peters.**

Die bisher in der Edition Peters nur in ganzen Bänden herausgegebenen, von Louis Köhler mit Fingersatz versehenen Clavier-Sonaten, Stücke und Variationen von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Weber, welche in den Conservatorien zu Leipzig, Berlin, Cöln, Wien etc. beim Unterricht benutzt werden, sind jetzt, auf allgemeinen Wunsch, auch

in einzelnen Nummern

erschienen. Der Preis jeder Sonate ist **5 Sgr.**

[373.] **„Berühmte Arie"**

von

Antonio Lotti.

„Pur dicesti" für Sopran. 10 Ngr.

Von Frl. Regan allerwärts mit grossem Beifall gesungen, erschien in der Sammlung von Gesängen „Singen und Sagen".

Verlag von **J. P. Gotthard** in Wien.
(Auslieferung in Leipzig bei R. Forberg.)

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Lindner, E. O., Geschichte des deutschen Liedes im XVIII. Jahrhundert. Nachgelassenes Werk. Herausgegeben von *Ludwig Erk.* Mit 83 musikalischen Beilagen. Gr. 8. geh. Preis 3 Thlr. 10 Ngr.

Marx, A. B., Musikalische Compositionslehre, praktisch-theoretisch. Vierter Theil. Vierte, unveränderte Auflage. Gr. 8. geh. Preis 3 Thlr. 15 Ngr. [374.]

Verkauf einer Notenstecherei.

Der Unterzeichnete beabsichtigt seine älteren und neueren Notenstempel, Schriften und Zahlen in fünf verschiedenen Grössen, worunter Cursiv und Egyptienne, Rostorale, Grabstichel, Ambose etc. im Preise von 140 Thlr. zu verkaufen.

Für Musikhändler und Notenstecher, welche sich etabliren wollen, kann es gar nichts Vortheilhafteres geben.

Geehrte Anfragen übernimmt **Moritz Wenck,**
[375.] Musikdirector in Leipzig.

[376.] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Carl Reinecke.

Op. 113. Drei Clavierstücke.
No. 1. **Toccata.** 20 Sgr. No. 2. **Walzer.** 15 Sgr.
No. 3. **Gondoliera.** 15 Sgr.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikhandlung.
Leipzig und Weimar, 1. October 1871.

Robert Seitz,
Grossherzogl. Sächs. Hofmusikalienhandlung.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Hierzu als Beilage ein Verlagsverzeichniss von **Rob. Forberg** in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 20. October 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22\frac{1}{2}$ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 43.

Inhalt:

Ungarische Musik in deutschen Meistern.

Von **Dr. Theodor Helm.**

(Fortsetzung.)

Der erste Anfang einer aufrichtigen und warmen Werthschätzung des Volksliedes fällt bekanntlich mit der Wiedergeburt unserer deutschen Nationalpoesie zusammen — also in die letzten Decennien des 18. Jahrhunderts. Zwar der erste Anstoss zur Erweckung eines tieferen Interesses für das zwei Jahrhunderte lang principiell verachtete und verschmähte Volkslied ging von England aus. Thomas Percy war es, welcher in seinem Buche *„Reliques of ancient English poetry"* — zuerst 1765 gedruckt — einen wahren Schatz der schönsten altenglischen Volkslieder und Balladen der Vergessenheit entrückte. Die Rückwirkung auf die bahnbrechenden dichterischen Geister unserer Nation war ausserordentlich. Sie äusserte sich vor Allen in Bürger und Goethe: nicht nur, dass diese Dichter nun selbst auf das Eifrigste nach den verloren gegangenen oder vergessenen Nationalgesängen — namentlich des deutschen Mittelalters — forschten, so waren sie es auch, die durch ihre eigenen Dichtungen den Geist des Volksliedes neu belebten, dasselbe als eine berechtigte Kunstgattung in die Literatur einführten und dadurch — namentlich auch in ihren späteren Nachfolgern Uhland, Hoffmann v. Fallersleben, Heine, Chamisso, Eichendorff u. s. w. — einen unberechenbaren Umschwung der Kunstanschauung auf jeglichem literarischen Gebiete vorbereiteten.

Das grösste Verdienst um die Sammlung und Popularisirung bereits fertig vorliegender Volkslieder erwarb sich bekanntlich der grosse Herder. Epochemachend für die Anerkennung des Volksthümlichen in der Dichtkunst wirkte er vorzüglich dadurch, dass sich sein Sammeleifer nicht blos auf die deutschen, sondern auf die nationalen Weisen aller Völker und aller Zeiten erstreckte. —

Mit dem Interesse für das Volkslied als Dichtung erwachte allmählich das Verlangen, die mit demselben von Alters her verbundene Weise kennen zu lernen. Die Bezeichnung „Volksmelodie" verlor ihren Beischmack des Rohen, Gemeinen, Unkünstlerischen.

So schnell ging das freilich noch nicht. Es wäre den Componisten des achtzehnten Jahrhunderts — nämlich vor Haydn — nicht im Schlafe eingefallen, die aufgefundenen Volksweisen in ihre eigenen Werke aufzunehmen oder in diesem Stile fortzucomponiren. Auch systematische Sammlungen von Volksmelodien sollten noch Jahrzehnte auf sich warten lassen. Aber die Volksmelodie war einmal wieder da, sie war gleichsam von den Todten erweckt worden, Jung und Alt konnte sie auf der Strasse, in der Herberge hören, sie wurde auch wohl schon im engsten Familienkreise regelmässig gepflegt; konnte, ja musste es da nicht geschehen, dass auch den grossen Meistern, welche die Tonkunst vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert hinüberführen und derselben einen neuen — eigentlich ihren ersten wahren — Frühling bereiten sollten, Etwas von dieser einfachen, natürlichen, treuherzigen Melodie im Ohre, im Herzen nachklang und wenn sie sich nur ans Schreibpult setzten, ihnen unmerklich immer mehr und mehr warmes Volksblut in die Feder floss, je mehr sie sich voll aussprechen und dem Herzen vor dem Verstande das Wort lassen wollten?

Der erste Meister, in welchem diese Erscheinung wahrhaft überraschend zur Geltung kommt, ist der grosse

Reformator der Instrumentalmusik: Joseph Haydn. Nicht als ob er das Volkslied, die Volksmelodie direct und unverändert in seine Compositionen eingeführt hätte, aber der Volkston, der Volksgeist erklingt nun zum ersten Male aus der exclusiven, bisher nur den Fachgelehrten zugänglichen Instrumentalmusik. Das Volk, die Masse erkannte sich wieder — wie in einem idealen Spiegel — in diesen ureinfachen, mitunter auf der Gasse aufgelesenen Motiven der Haydn'schen Symphonie: man denke z. B. an das Andante mit Paukenschlag. Mit Recht konnte der Meister seinen ackernden Landmann (in den „Jahreszeiten") dieselbe Weise — sich die Arbeit vergnüglicher zu machen — auf der Flöte spielen lassen. Das Motiv wurde ja gleich bei der ersten Aufführung von dem Volke als sein Ur-Eigenthum, sein eigenstes Fleisch und Blut reclamirt: dass es vielleicht doch zuletzt nur im Kopf Haydn's entsprungen, kam dabei gar nicht in Betracht.

Besonders wichtig für unser Thema, die allmähliche Entwickelung ungarischer Musik in deutschen Meistern darzustellen, wird uns Joseph Haydn dadurch, dass wir gerade nach dieser Richtung bei ihm ganz deutlich die ersten Keime und Anfänge entdecken. Wir wissen, dass Haydn volle dreissig Jahre — von 1760 bis 1790 — der fürstlich Esterhazy'schen Hauscapelle zu Eisenstadt als Director vorstand. Daselbst in stetem Wechselverkehr mit einem grossentheils aus ungarischen Musikern bestehenden Orchester, ausserdem durch die ihm zugewiesene eigenthümliche „Bedientenstellung" in seiner freien Zeit vielfach mit der niederen Classe in Berührung kommend, lernte der Meister frühzeitig den Reiz der national-magyarischen Volksmelodie kennen. Besonders konnte ihm die ausgelassene Lust, die elektrisirende Rhythmik der Friska nicht fremd bleiben: wurde irgendwo in der Umgebung ein ländliches Fest gefeiert, da durften die Zigeuner nicht fehlen — so verachtet sie auch sonst sein mochten —, die privilegirten Musiker des Landes waren sie schon damals; und wie klang gerade diese leidenschaftliche Friska unter den kecken Bogenstrichen dieser räthselhaften, wilden, braunen Gestalten! . . . Beobachten wir genau eines oder das andere gerade der am meisten übersprudelnden und fortreissenden Finales unter Haydn's Symphonien (und Quartetten — obgleich hier seltener), so können wir unmöglich den Einfluss der magyarischen Zigeunermusik verkennen. Zwar der eigentliche Charakter dieser Musik, das regellose, furiose Stürmen und Drängen, das fortwährende Abspringen in Gegensätze, das Grelle und Herbe findet sich bei Haydn nicht. Man könnte sagen, Haydn erfasste von der Zigeunermusik nur die eine Seite, die ihn anzog, d. i. das Neckische, Scherzhafte, die ausgelassene Lust; seine ihm angeborene süddeutsche oder eigentlich specifisch österreichische Treuherzigkeit milderte aber selbst hier alles Uebermass, das ungestüme Drängen auch in der Lust wird zum harmlos-heiteren Spiel, das nationale Element verwischt sich mehr und mehr — besonders in der Durchführung der ursprünglich volksthümlichen Melodie — und wird eminent kosmopolitisch. Aber ein aufmerksames kritisches Ohr wird trotz alledem in diesem grossen, fortreissenden Zug der Violinen — das entschiedene Dominiren der ersten Geigen ist höchst charakteristisch — sowie in diesen selbst im lebhaftesten Tempo markant festgehaltenen Zwei- und Vierviertel-Rhythmen*), in mancher kühnen Synkope den zigeunerischen Ursprung — wenn auch wie aus weiter Ferne — heraushören.

(Fortsetzung folgt.)

Aus der Dissertation „Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst".

Von Dr. Carl Fuchs.

(Fortsetzung.)

Die Stellung der Phonetik unter die metaphysischen Factoren des Kunstgenusses dürfen wir daher wohl von hier ab als völlig gesichert betrachten und es dem Leser überlassen, sich zu überzeugen, dass sie dieser Stellung durch die übrigen Arten der Phonetik nicht wieder verlustig gehen kann: wir müssen uns aber die Bedeutung und den metaphysischen Werth dieses Factors wegen seiner bereits erwähnten elementaren Wichtigkeit nach allen Seiten klar machen und dehnen deshalb unsere Betrachtung, von nun an ohne defensiven Hintergedanken, auf die übrigen Arten seiner Verwendung aus.

Wenn die einzelne Stimme durch Schönheit idealer Ausdruck des Geschlechts und der Altersstufe ihres Inhabers ist, so wird die Sociabilität der Stimmen verschiedener Altersstufen oder auch einander näherstehender Stimmencharaktere desselben Geschlechtes als eine vielseitigere oder allseitige gleichzeitige Offenbarung der Ideen von Mann oder Weib, und zugleich als eine anschauliche Bürgschaft der Homogeneität des specifisch männlichen oder weiblichen „Willens" in allen seinen Erscheinungsformen angesehen werden können, eine Bürgschaft, welche gegenüber dem Reichthum an Unterschieden in der durch geistige Eigenschaften mitbedingten Persönlichkeit erwünscht ist, da diese Unterschiede besonders im männlichen Geschlecht die Sympathie zwischen Mensch und Menschen erschweren: in singender Vereinigung verschwinden diese Divergenzen, und die scharf ausgeprägte, gleichsam repulsive Persönlichkeit wird schon durch die blosse Möglichkeit harmonischen Zusammenwirkens mit anderen Specialitäten persönlichen Willens auf das Gebiet menschlich gemeinsamer Regungen zurückgerufen. Ich beziehe mich hiefür nicht auf die Herzlichkeit des Verkehrs zwischen Solchen, die oft gemeinschaftlich singen, da für die Erklärung

*) Andere Taktarten weist das Haydn'sche Symphoniefinale höchst selten auf; man denke nur einmal an die zwölf Londoner Symphonien.

derselben hier immer das Maass abzuziehen wäre, in welchem das Singen ihnen eben nur die Gelegenheit zu persönlichem Verkehr und Ausgleich wird, wohl aber halte ich das soeben Ausgeführte für den tieferen Grund und für eine Erleichterung edlerer Intimität, wie man solche bei Sangesgenossen öfter vorfindet. So weit die homogene vocale Phonetik. Die Sociabilität endlich der Männer- mit den Frauenstimmen, also die heterogene vocale Phonetik, dehnt diese anschauliche Bürgschaft der Willens-Identität auf das Verhältniss der beiden Geschlechter zu einander aus, wie verschieden auch in beiden die Richtung und der Ausdruck des Willens sei, und wie stark auch sowohl die nothwendigen wie auch die rein conventionellen Schranken seien, die zwischen Mann und Weib aufgerichtet sind: der Chorgesang vereinigt sie zu reiner und harmloser „Freude" — ich meine hier noch nicht: an der Kunst, sondern an einander, und von ihm lässt sich im philosophischen Sinne einer menschlich wünschenswerthen Befreiung von diesen conventionellen Schranken sagen:

„Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode frech getheilt" —

aber auch in Betreff der nothwendigen Schranken zwischen Geschlecht und Geschlecht, der natürlich entstehenden zwischen Angehörigen verschiedenen Alters, Geschlechts und Naturells ist der blosse Umstand, dass sie als Stimmencharaktere alle sich sociabel mit einander erweisen, eine anschaulich eindringliche Erinnerung daran, für Sänger und Zuhörer, dass wir immer Alle zu der einen grossen Menschenfamilie gehören und derselbe ewige Wille uns trägt, und zwar eine Erinnerung der Art, dass sie nicht leicht im Sinne wilder Geschlechtsvermischung missverstanden werden kann, und so darf es wiederum von dem gemischten Chorgesang heissen:

„Alle Menschen werden Brüder,
Wo Dein sanfter Flügel weilt."

Schopenhauerisch gesprochen, ist demnach die Sociabilität der schönen Menschenstimmen verschiedener Altersstufen und Geschlechter eine Vermehrung der Einsicht in „das grosse Wort" (die „Mahabharata") der brahmanischen Religion: *Tat twam asi*, „Das bist Du!" d. h. eine Erleichterung der Wiedererkenntniss des eigenen Wesens im fremden Individuo über die persönlichen Unterschiede hinweg und doch ohne diese verkannt zu haben; er ist hiernach also das klingende Aequivalent einer sehr bedeutsamen philosophischen Erkenntniss. Damit glaube ich denn zunächst den Werth vocaler Phonetik und die tieferen Gründe des Gefallens daran auf bestimmte Begriffe gebracht zu haben. Indem wir mit unserer Betrachtung nun zu der instrumentalen Phonetik übergehen, fassen wir zuvörderst die reichste rein-instrumental musikalische Erscheinung, die heterogene Phonetik des Orchesters ins Auge, um von da aus nachher gleichsam in absteigender Linie die instrumentalen Erscheinungen von geringerer Ausdehnung zu betrachten und schliesslich auf die der absolut reichsten symphonischen, der universalen Phonetik zu kommen.

Was für die vocale Phonetik die Schönheit der Menschenstimme, ist für die instrumentale die Güte des Instruments, d. h. diejenige Veranstaltung, durch welche einem in der bewusstlosen Natur gegebenen Material sein Phonema in höchster Reinheit abgewonnen wird, und indem aus demselben Material verschiedene Instrumente geformt werden, die grösste mögliche Vielseitigkeit der phonetischen Aeusserung. In solchem Sinne ist es auch ganz gebräuchlich (und zutreffend), von „schönem Ton" eines Instrumentes zu sprechen, nur dass man statt Ton besser Klang sagte, den man in Wahrheit meint.

Es ist wiederum eine Anticipation, vermöge deren ein Jeder trüberen und reineren Klang gerade sowie trübe und reine Farben unterscheidet, ohne dass Klang oder Farbe ihm in der Erfahrung bereits rein vorgekommen wären. Ja noch gewisser als Reinheit der Farbe für das Auge, ist reiner Klang eine Anticipation, das „gleichsam *a priori*" vorhandene natürliche Ideal des Ohres, da reine Farbe in der Natur doch wenigstens vorkommt, z. B. an Thau und Regenbogen, reiner Klang aber nicht, wenigstens in der vernunftlosen Natur kein bis zur Tonalität (für den Intellect) reiner Klang, — tritt doch selbst die Menschenstimme im Bereich unserer ursprünglichst-natürlichen Erfahrung nur im Sprachton auf. Deswegen mag auch, um absolute Reinheit, Tonalität eines Klanges (kundgegeben in der Genauigkeit seines Tones) von einem derselben sehr nahe kommenden Grade zu unterscheiden, das geübte und bevorzugte Ohr eines Musikers erforderlich sein, wogege das gewöhnliche Ohr doch immer Klang von Geräusch recht wohl unterscheidet.

Wie nun die gesammte Phonognomie der Natur Objectivation des Willens für das Ohr, Hörbarkei Dessen ist, was Schopenhauer den Willen in der Natur nennt, so ist auch das einzelne an einem Materiat haftende Phonema Hörbarkeit des Willens auf derjenigen Stufe seiner Objectivation, welche dieses Material im Reiche der Natur und auf der Scala ihrer Gebilde einnimmt, Hörbarkeit also auch der besonderen Art und Richtung des Willens, wie er diesem Material innewohnt. Der Klang des Eisens z. B., vermöge dessen es sich ganz scharf von Silber, Kupfer u. s. f. für da Ohr unterscheidet, ist Hörbarkeit des Willens in der Natur auf der Stufe des Bewusstlosen, und der Richtung die der Wille bei dieser Objectivation einschlug, nämlich auf das Starre, Widerstandskräftige, Schwerfällige, und welches sonst die Eigenschaften des Eisens sind.

Wir nun vergleichen den wahrgenommenen Klang eines Materials mit Dem, was er (nach unserer Anticipation) sein und was (mit Hilfe des Intellects) aus ihm werden könnte. Wir wählen unter den Materialien solche, welche sich der Behandlung leicht unterwerfen; durch Verstand und Fertigkeit wird ihm die Gestalt oder mehrere Gestalten verliehen, durch welche es seinen Willen phonetisch reiner, deutlicher, vielseitiger,

sobald er mechanisch von uns activirt worden, zu äussern vermag, und gestalten somit das Phonema des Materials zugleich sinnlich wohlthuend und übersinnlich bedeutsam, d. h. zum schönen Klange; denn Wille, den es tönend verkündet, ist übersinnlich. In der Praxis muss dann das intellectuell Correcte, die verglichene genaue Tonalität zum schönen Klange hinzukommen, welches uns hier aber nichts angeht.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Ferdinand Krieger. Der rationelle Musikunterricht. Versuch einer musikalischen Pädagogik und Methodik für Künstler, Pädagogen und Musikfreunde. 181 Seiten. Leipzig, Moritz Schäfer.

Das Erscheinen dieses Werkes (des dritten Bandes musikalischer Lehrbücher aus genanntem Verlage) begründet der Verfasser mit der „hohen Bedeutung welche die musikalische Pädagogik und Methodik nicht blos auf dem Gebiete der Musik, sondern selbst in der allgemeinen Erziehung einzunehmen berechtigt ist". Der Inhalt zerfällt nach einer Einleitung in sechs Theile, nämlich: Lehrstoff, Lehrprincipien, Lehrgang, Lehrform, Lehranstalten, Lehrmaterial. Im ersten dieser Theile sind als Lehrgegenstände dargestellt: die Theorien (Elementartheorie, Physikalische Theorie, Theorie der Tonsetzkunst), die Nebenwissenschaften (Geschichte, Aesthetik, Methodik und Pädagogik, Literatur, Sprachen) und Praxis der Musik (Gesang, Instrumentalmusik), sowie Ziel und Umfang der Lehrgegenstände und Vertheilung des Lehrstoffes; im zweiten Theile: Grundsätze, welche sich zunächst auf die geistige Organisation des Eleven, sodann solche, welche sich auf den Lehrstoff und schliesslich solche, welche sich mehr auf den Musiklehrer beziehen; im dritten Theile: Lehrgänge für die allgemeine musikalische Bildung und für den speciellen Musikunterricht; im vierten Theile: Lehrform der beiden vorerwähnten Arten des Musikunterrichts; im fünften Theile: die Lehranstalten als allgemeine Musikbildungsanstalten (die zu Braunschweig und zu Nürnberg) und höheren musikalischen Lehranstalten (die Conservatorien zu Paris, Prag, Leipzig, Berlin, Stuttgart, Cöln, München, Frankfurt a. M. und die ehemalige Tausig'sche Schule zu Berlin), endlich im sechsten Theile: das Lehrmaterial (Gesang, Clavier, Orgel, Violine, andere Instrumente und Theorie der Musik) betrachtet. Es ist nicht zu leugnen, dass die Anordnung des Werkes eine ausgezeichnet durchdachte zu nennen, leider aber die Ausführung theilweise allzu aphoristisch gehalten ist, wenn damit auch nicht gesagt sein soll, dass die Brauchbarkeit nicht anzuerkennen sei und das vorgesteckte Ziel, „als Wegweiser in die wahre Lehrmethode der Musik zu dienen", nicht erreicht wäre. Besonders beachtenswerth ist das Capitel über „Elementargesangunterricht", welches eine vollständige Methode dieses Musikzweiges, auf den Accord gegründet, enthält. Aber sicherlich in der Ordnung würde es gewesen sein, Quellen, welche bei der Bearbeitung des Stoffes benutzt wurden, an den gehörigen Stellen anzugeben, damit selbst der Schein vermieden wäre, als wenn der Verfasser das Eigenthumsrecht auch für diese Artikel beanspruche. Dies gilt hauptsächlich für den unter „Geschichte der Musik" angegebenen Abriss. Derselbe ist fast durchgehends wörtlich nach der Tabelle in „Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik" von R. G. Kiesewetter, welche sich bis zum Jahre 1832 (als Epoche Beethoven und Rossini) erstreckt und vom Verfasser des „rationellen Musikunterrichtes" nur die Fortführung bis Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner erfahren hat. Bei „Höherer Clavierunterricht" ist der Stoff nach dem Anhange zu Plaidy's „Studien", bei „Orgelspiel" die Orgelschule von Ritter benutzt, und für die unter „Lehrmaterial" angegebenen Werke für Gesang und Orchesterinstrumente (ausschliesslich der Violine) ist das Verzeichniss der Schulen und Exercitien augenscheinlich Brähmig's „Rathgeber für Musiker" entlehnt. Suum cuique!

Trotz alledem ist das besprochene Werk jedenfalls ein solches, welches die Kenntnissnahme eines jeden Musikers verdient und gewiss in vieler Hinsicht anregend auch in ausserkünstlerischen Kreisen wirken wird, weshalb es hiermit bestens empfohlen sei.

E. W. S.

Biographisches.

Jean Becker und der Florentiner Quartettverein.

(Schluss.)

Nun verliessen die Künstler Florenz, um sich auswärts Anerkennung und Ansehen zu erwerben. Der Erfolg war überall, wenigstens soweit das tiefer musikalisch gebildete Publicum mitzusprechen hatte, ein eclatanter; wo immer das Florentiner Quartett auftrat, namentlich aber in den Hauptstädten Deutschlands, erregte das in solcher Vollendung kaum bei den Gebrüdern Müller beobachtete Zusammenspiel ungetheilten aufrichtigen Enthusiasmus.

Nirgends war der Triumph der Florentiner glänzender und überraschender, als in der österreichischen Metropole, und da es Ihr Wiener Correspondent ist, der diese Skizze ausarbeitet, so werden Sie ihm wohl erlauben, dieselbe mit einem kurzen Ueberblick der Wiener Erfolge des Becker'schen Quartettes zu beschliessen.

Die Florentiner hätten die Zeit ihrer Ankunft in Wien kaum ungünstiger wählen können; sie erschienen

gegen Ende des Carnevals von 1868 und noch dazu in einem Augenblicke, in welchem bereits Joachim drei, Hellmesberger (von seinen angekündigten acht) sechs Quartettsoiréen vollendet hatte, somit das Publicum von diesem musikalischen Kunstgenre gleichsam übersättigt war.

Demgemäss war auch der Saal in der ersten Production schauerlich leer — das Auditorium bestand ausschliesslich aus Recensenten oder ausübenden Künstlern, somit Fachmännern; das eigentliche Concertpublicum blieb ferne.

Wenn nun aber irgend Jemand mit vollstem Rechte ausrufen konnte: „*Veni, vidi, vici*" — so waren es die Florentiner; das kleine Häuflein der Zuhörer des ersten Abends war begeistert, und am nächsten Tage verkündete die Kritik mit einer Einstimmigkeit sondergleichen, dass hier das Ideal eines Quartettes — was Tonreinheit, Wohllaut und Zusammenspiel anbelangt — in einer kaum erhörten Weise zur vollständigen Erscheinung gekommen sei.

Und nun offenbarte sich die Macht der Kritik wahrhaft überraschend: schon das nächste Concert war dreifach so stark besucht, als das erste; zu den folgenden Productionen drängten sich die Leute massenhafter, wie einst zu den Concerten der berühmtesten Virtuosen; in kürzester Zeit konnten die Florentiner zehn Concerte geben, und das Interesse des Publicums steigerte sich von Production zu Production — es war der grösste Erfolg, den fremde Künstler seit vielen Jahren in Wien errungen hatten.

Im Einzelnen gestaltete sich das Urtheil des Wiener Publicums über das Becker-Quartett ganz analog jenem der gebildeten Musikfreunde von allüberall. So ebenbürtig die vier Künstler im Ensemble einander gegenüberstehen, so bringt es doch die Natur des Quartettes mit sich, dass die erste Violine und das Violoncell sich am meisten geltend machen, und gerade diese Elemente, Kopf und Fuss des Quartettes, sind bei den Florentinern deutsch (Hilpert ist ein Nürnberger) und zugleich die bedeutendsten des Quartettvereins. Becker's Vorzüge wurden oben erwähnt; Hilpert aber erschien als der rechte Quartett-Violoncellist κατ' ἐξοχήν: ein Spieler voll Feuer und technischer Meisterschaft, der aber sein Instrument, immer dessen Bedeutung als tragender Grundpfeiler des Quartettes gemäss, mit männlichster Würde, ruhig und imposant, ohne den leisesten Beischmack jenes widerlichen Säuselns anderer Violoncellisten behandelt und gerade durch diesen Abgang jeder Affectation die grössten Wirkungen erzielt. Eine besondere Specialität Hilpert's bildet u. A. das Pizzicato: hierher gehörige Töne von solcher Kraft, Klarheit und Tonfülle (z. B. im Andante des Beethoven'schen C dur-Quartettes) hatte man in Wien noch von keinem anderen Violoncellisten gehört.

Mit anderen Quartettvereinen verglichen, wird man vielleicht das grossartigere Pathos Joachim's, das ungestümere sinnliche Feuer Laub's, die unter Umständen poesievollere und zärtlichere Cantilene Laub's und dem entsprechend auch den jeweiligen grösseren Impuls dieser Primgeiger auf ihre Quartettgenossen hervorheben können.

Aber die Prävalenz des Becker'schen Quartettes in der Totaldarstellung der Tonwerke bleibt unbestritten. Speciell mit unserem einheimischen (Hellmesberger'schen) Quartett verglichen, stellt sich besonders ein Grundunterschied heraus.

Die Intention der Florentiner ist eben mehr auf das Ganze der Compositionen, die des Hellmesberger'schen Quartettes auf das Einzelne gerichtet.

Bei Hellmesberger treten häufig die feinen Details viel schärfer und überzeugender hervor, bisweilen aber machen sie sich so breit, dass vor lauter Einzelnheiten ein harmonischer Gesammteindruck vermisst wird.

Dann trat in Hellmesberger's Productionen gar oft — wenigstens früher — die Persönlichkeit des Spielers bedenklich in den Vordergrund, daher man auch hier viel öfters Gelegenheit hatte, jenes viel bedeutsame „Ah!" im Publicum zu vernehmen, welches die Anerkennung einer gelungenen Einzelstelle ausdrückt. Bei den Florentinern aber wird das Auditorium unmerklich so fest und allgewaltig von dem Ganzen der Compositionen gepackt, dass es sich während des Spieles meist mäuschenstille verhält, um erst am Ende in einen um so stürmischeren, herzlicheren Beifall auszubrechen, der vorerst der Composition, dann der Ausführung gilt. Es verschwindet hier also so ziemlich alles Persönliche. Wenn sich die Florentiner vor einem Uebelstand in Acht zu nehmen haben, so ist dies die allzugrosse Betonung der formalen Schönheit des Vortrages, das übermässige Zurückdrängen des Charakteristischen hinter das „Schöne", mit einem Wort jenes „Abschleifen der Härten und Spitzen des Demants", das schon Robert Schumann mit Recht so gefährlich nannte. Die allzugrosse Gefühlsreserve der Florentiner, besonders ihres Primgeigers, bringt es u. A. mit sich, dass den Künstlern im Vortrage eines Beethoven'schen Adagios (in das gerade Hellmesberger seine ganze Seele hineinzulegen pflegt) scheinbar der Athem der Empfindung ausgeht: es ist dies aber nicht ein Nichtkönnen, sondern ein Nichtleisten aus — mitunter unbegründeter — Furcht, den momentanen Effect unkünstlerisch zu übertreiben.

Endlich würden nach unmaassgeblicher Ansicht des Schreibers dieser Zeilen einzelne Vorträge des Becker'schen Quartettes eine noch intensivere Wirkung hervorbringen, wenn die Künstler nicht beim Publicum zu viel voraussetzen würden. Zu diesen Bedenken veranlasst uns u. A. das principielle Nicht-Wiederholen der ersten Theile der ersten Quartettsätze einerseits, das Aneinanderhängen mehrerer ganzer Sätze ein ander Mal. Erstgenanntes Verfahren lässt die nur flüchtig und oberflächlich erhaschten Details der knappen Sätzchen Haydn's und Mozart's nicht in ihrer vollen Bedeutung hervortreten, während die andere Eigenart der Ausführung den breiten Periodenbau Beethoven's (besonders der letzten Werke) zum Theil über Gebühr

ausdehnt und daher dem Verständnisse ferner rückt. Uebrigens wollen wir mit diesen Worten das Verdienst der Florentiner gerade um die Popularisirung des letzten Beethoven durchaus nicht unterschätzt haben. Es ist vielmehr eine offenkundige Thatsache, dass kein anderer Quartettverein dem auf seiner höchsten, einsamen Höhe angelangten Beherrscher der Instrumentalmusik so viel neue Verehrer zugeführt hat, als jener des trefflichen Becker. Die unvergleichliche Klarheit und Durchsichtigkeit des Vortrages hat — für den tiefer musikalisch Gebildeten natürlich — das Anhören auch der complicirtesten und unzugänglichsten Sätze des letzten Beethoven zu einem mühelosen und dabei durch die fortwährend auf gleicher Höhe erhaltene, ja, sich steigernde Spannung des Hörers — wenigstens für Schreiber dieses — kaum mehr zu überbietenden Genusse gemacht.

Um speciell zu den Wiener Erfolgen der Florentiner zurückzukehren, so hatten sie sich durch die erste, überans glänzende Gastspiel-Campagne derart in der Gunst der Wiener festgesetzt, dass sie von nun alljährlich einen Cyklus von Quartettproductionen in der österreichischen Hauptstadt veranstalten konnten und der Besuch sowohl wie der Beifall des Publicums sich stets auf der gleichen Höhe erhielt.

Besondere Anerkennung fand der wahrhaft künstlerische Ernst, mit der die Künstler Jahr aus Jahr ein an die Erfüllung ihrer Aufgaben traten.

Man sollte denken, nachdem die Florentiner 1868 zehn Quartettsoiréen gegeben, in welchen sie dem Wiener Publicum die reichste Fülle des Schönsten aller Meister, aller Zeiten auf dem Gebiete der Kammermusik vorgeführt, müsse es ihnen nahe gelegen haben, ihr Programm gleich bei ihrem nächsten Besuche (Januar 1869) hauptsächlich aus denjenigen Tonwerken zusammenzustellen, mit denen sie bei ihrem ersten Wiener Triumphzuge (der rechte Ausdruck!) Furore gemacht hatten. So leicht machten es sich die Florentiner nicht, ja sie beflissen sich des direct entgegengesetzten Verfahrens.

Sie suchten fast ausschliesslich von ihnen noch nicht in Wien zu Gehör gebrachte Werke zu bieten: nur sieben Nummern ihrer Programme hatten sie bereits 1868 gespielt; diesen Reprisen aber standen zwölf Neuaufführungen gegenüber (wohlbemerkt: in sieben Abenden). Ganz ähnlich gestalteten sich die weiteren Quartett-Cyklen von 1870 und 1871.

Wie reich und mannichfach überhaupt das Becker'sche Repertoire, dafür möge das Verzeichniss der von ihnen blos in Wien aufgeführten Werke Zeugniss geben (wobei gleich zu bemerken, dass Streichquintette, Sextette etc. bisher von den Künstlern grundsätzlich ausser Spiel blieben; was wir hauptsächlich um Schubert's, Mozart's, Beethoven's, Brahms' Willen nur bedauern können: eine Association mit unserem trefflichen Popper wäre hier sehr zu empfehlen, ein ebenbürtiger Partner Chiostri's dürfte sich allerdings schwieriger finden). Wir hörten also von den Florentinern: Beethoven's Quartette in F, A und D Op. 18; F, E moll und C Op. 59; Es dur Op. 74, Es dur Op. 127, B dur Op. 130, Cis moll Op. 131, A moll Op. 132 (dieses fünf mal), F dur Op. 135, ferner die kleine Serenade in D Op. 8, mehrere Claviertrios und Duos (unter Mitwirkung des Hrn. Epstein und Frl. Joel), endlich die noch immer mystische grosse Fuge Op. 133, welche auch diesmal (1870) ungeachtet der vollendetsten Ausführung mehr aufregte, als einen reinen Genuss zu bereiten vermochte; — von Haydn fünf bis sechs der anziehendsten Quatuors; ausserdem die durch die Künstler berühmt gewordene Serenade, ein reizend einfaches Quartett-Andante; von Mozart die sechs Haydn gewidmeten Meisterwerke (G dur, D moll, Es dur, B dur, A dur, C dur) und das F-Quartett (König Friedrich Wilhelm II. von Preussen gewidmet); von Schubert die drei berühmtesten Quartette in A moll, D moll und G dur; von Schumann die drei Quartette Op. 41 und das Clavierquintett (mit Frl. Mehlig 1868 und Hrn. I. Brüll 1871); von Mendelssohn Quartette in Es dur Op. 12, A moll Op. 13, die drei Op. 44; von Cherubini Quartett in Es; von Spohr in D moll; von Volkmann Quartette in A moll, G moll, F moll, G dur; von Rubinstein in C moll; von Herbeck in F dur; von Vincenz Lachner in Es; von Rosenhain in D moll; von Gotthard Clavierquintett in Es; ausserdem einzelne Sätze von Rust, Hartog etc.

Wenn man auch die Pietät, Hingebung und das Verständniss der Künstler mehr oder minder als allen vorgenannten Werken gegenüber in gleicher Weise sich äussernd annehmen muss, so gelten doch mit Recht Beethoven's Quartette in F Op. 59, in B Op. 130, besonders aber in A moll Op. 132, dann die grossen Quartette Schubert's und Schumann's, Cherubini's Es-Quartett und die Haydn'sche Serenade als die Culminationspuncte ihrer Leistungen.

Der „Canto lydico“ in Beethoven's A moll-Quartett, dieses subjectivste und religiöseste aller Adagios, erhält durch die Florentiner eine Weihe und Verklärung, der Variationensatz in Schubert's D moll-Quartett, hauptsächlich vermöge des Wunderklangs der Instrumente, einen elementaren Wohllaut, deren Wirkung unvergleichlich genannt werden kann.

Was liesse sich weiter über dieses übermächtige Crescendo in Beethoven's F dur-Quartett (Op. 59, 1. Satz), über die keusche Zartheit des Gesanges und der Begleitung in der kleinen Haydn'schen Serenade, was über die unerreicht exacte Darstellung dieses Cherubini'schen Scherzos (aus dem Es-Quartett) sagen, dessen Trio unter den Händen der Florentiner glüht und sprüht, wie die Millionen Strahlenbündel des echten Nordlichts? —

Wir fürchten den Leser durch weitere Details zu ermüden und kehren daher noch einmal zum Gründer des Musterquartettes, zu Jean Becker, zurück. Mit Genugthuung kann der wackere Künstler auf die Leistungen seiner ureigenen Schöpfung, des Florentiner Quartettes, zurückblicken. Sein schönes Ziel, der wahren

Kunst einen immer grösseren Kreis von Jüngern und Verstehenden zu gewinnen, hat er in einem Grade erreicht, welcher seine kühnsten Erwartungen übertreffen mochte.

Es bleibt nur zu wünschen, dass Becker einen seinen Fähigkeiten und Leistungen entsprechenden Wirkungskreis zur allgemeinsten Bethätigung seines trefflichen Strebens, sowie zum Gewinne für die Kunst selbst demnächst finden möge.

Die Kunstwelt wird es gewiss mit Befriedigung zur Kenntniss nehmen, dass des Vaters eminente musikalische Begabung — auf einem anderen Gebiete — auf dessen noch kaum den Kinderschuhen entwachsene Tochter übergegangen scheint. In einem in Teplitz mit ihrem Vater, Jean Becker, und Fr. Hilpert gegebenen Concerte liess sich das dreizehnjährige Mädchen heuer zum ersten Male öffentlich als Pianistin hören und erregte nicht nur durch bedeutende Technik, sondern weit mehr noch durch ein ihrem Alter weit vorauseilendes durchdringendes Verständniss sehr schwieriger Tonwerke, wie des grossen B-Trios von Beethoven und des Dmoll-Trios von Schumann, allgemein Sensation. Möge denn das unausgesetzt edle Streben des Vaters auch in der Tochter fortleben, der Kunst zum Heile, den Kunstfreunden zur Freude und wahren Erbauung. —

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Wien.

(Schluss.)

Ausser der epochemachenden Wiederaufführung der „Meistersinger", die nun doch (mit Hrn. v. Bignio! als Hans Sachs, den hoffentlich Beck bald wieder ablösen wird, wenn ihm an seiner wahren Künstlerehre etwas liegt) auf dem Repertoire unserer Oper verbleiben sollen, haben wir nicht viele halbwegs bemerkenswerthere musikalische Bühnenereignisse zu verzeichnen. Zu den letzteren gehört gewiss nicht das sich im abgestandensten Rollenkreise bewegende Gastspiel der unfehlbaren Coloratur-Technikerin Murska (Martha, Lucia, Margarethe von Valois); eher noch die Einführung der liebenswürdigen Boieldieu'schen Oper „Die weisse Frau" ins neue Opernhaus, ein Werk, welches wie alle heiteren Spielopern in den neuen, weiten Räumen viel von seiner Wirkungskraft im Kärntnerthortheater einbüsste, aber noch immer wie ein frischer Gebirgsquell jede unverdorbene musikalische Natur erquickte*) und ganz vorzüglich gegeben wurde. Den Preis des Abends errang Hr. Walter, der in der Rolle des Georges Brown ganz am Platze war, sehr hübsch sang und spielte und allen Erinnerungen an Auder und Roger zum Trotz sich wiederholt lebhaften Beifall erwarb.

Die bisher einzige Novität der Saison war das mit fabelhaftem Prunk und Aufwand aller erdenklichen decorativen und maschinistischen Künste ausgestattete Ballet „Fantasca" von Paul Taglioni. Eine ausführlichere Besprechung fällt nicht in den Rayon des musikalischen Correspondenten NB. für ein Fachblatt. Es sei nur erwähnt, dass die Novität, mehr geeignet, Kinder und Kinderfreunde, als die blasirten Theaterhabitués zu „amusiren", unter eifrigstem Zusammenwirken aller Kräfte, über die unsere Balletdirection verfügt, präcis zusammenging und die Ausstattung 120,000 Fl. gekostet hat (!).

Der Moment erscheint uns nicht unpassend gewählt, einen Rückblick auf die abgelaufene Wiener Opernsaison zu werfen, über welche wir den Lesern des „Musikalischen Wochenblattes" (etwa vom April an) noch einen Bericht schulden.

Von diesem Zeitpuncte bis fast gegen den Schluss der Saison hin (15. Juni) blieb fast kein Abend im neuen Opernhause ohne Gastspiel. Das hat für das Publicum sein Interesse, aber auch sein Missliches und Deprimirendes, wenn man beobachten muss, welche unberufenen Geister mitunter auf den Brettern herumspuken; für die einheimischen Sänger ist es gewiss nicht aufmunternd, wenn sie ihre Leistungen wochenlang unbeachtet sehen, und endlich für jene Gattung Sterblicher, denen das Geschick das bittere Brot des Kritikers beschieden, gehört es gerade auch nicht zu den Annehmlichkeiten, Abend für Abend längst abgespielten Opern widmen zu müssen.

Die unaufhaltsam hereinbrechende Fluth von Gastspielen nahm ihren Ausgang ganz naturgemäss von der etwa vor einem halben Jahre auf den Culminationspunct gelangten Tenoristen-Noth. Der Moment war allerdings kritisch. Hr. Walter hatte seinen contractlich zugestandenen Urlaub angetreten; Hr. Müller, der von schwerer Krankheit genesene Liebling des grossen Publicums, wollte noch immer nicht „bühnenfähig" werden; bei Hrn. Labatt endlich, auf dessen Schultern seit einiger Zeit alle Heldenpartien jeglicher Richtung ruhten, war, wie ein leider nicht unbegründetes Gerücht verlautete, ein Hals-Polyp (!) im Anzuge, sodass der wahrhaft unermüdliche Sänger möglichst geschont werden musste. Gegenwärtig ist Hr. Labatt vollständig geheilt und seiner Wirksamkeit an der Wiener Oper zurückgegeben.

In dieser Zeit der schweren Noth fahndete die Direction nach allen auf welchem bedeutenderen Theater nur immer, wenn auch nur leihweise erringbaren Tenoristen, anfangs ohne Erfolg, da jede Bühne ihre Kräfte selber braucht; so war u. A. der für Wien schätzbare Aushelfer Hr. Gunz (sein Repertoire: Arnold, Ottavio, Chapelou, Erik) bereits wieder nach Hannover zurückberufen. Zwei im vollsten Wortsinne ephemere Gastspiele zweier nicht mehr jugendlicher, aber noch immer brauchbarer Kräfte, der HH. Ellinger (aus Pest) und Steger (nicht fix engagirt), welche beide, blos um den Eleazar in der „Jüdin" zu singen, telegraphisch nach Wien berufen wurden, legten das Uebel nur schonungslos vor Aller Augen dar, ohne ihm radical abzuhelfen. Als rettender Engel erschien jetzt ein Sänger, der mehrere Jahre (auch noch nach Eröffnung unseres neuen Operntheaters) der Wiener Bühne als ständiges Mitglied angehört hatte und gegenwärtig ohne Engagement sich befand: der Amerikaner Hr. Charles Adams. Da es sich vor Allem darum handelte, gewisse Opern überhaupt geben zu können, so war Hr. Adams der geeignetste Aushelfer. Hr. Adams ist nämlich durchaus Repertoiresänger: mit seinen sympathischen, aber etwas ausgetrockneten Stimmmitteln, seinem noblen Exterieur, seiner auf solider Schule aufgebauten, von Intelligenz erfüllten, aber immer ein bischen stereotyp-langweiligen Gesangsmanier versteht es dieser Tenorist nirgends, eine Partie eigentlich zu „schaffen", aber er verdirbt auch keine Rolle, er reicht überall anständig aus, und das Publicum kann sich jetzt doch wieder seinen „Propheten", „Faust", „Rigoletto", „Robert", „Tell", „Don Juan" u. s. w. anhören, da die Tenorpartie der betreffenden Opern nicht mehr gänzlich vacant ist oder sehr bedenklicher Weise auf zwei Augen steht.

Von neuen Rollen sang Hr. Adams in der verflossenen Saison nur eine einzige, aber eine der gewichtigsten: Wagner's Lohengrin.

Nach der Charakteristik, welche wir vorstehend von Hrn. Adams' Gesangsmanier, seinem Können und Wollen gegeben, werden die Leser mit uns ein unverblümtes Fiasco erwartet haben,

*) Einzelne antiquirte und banale Stellen muss man freilich mit in den Kauf nehmen.

indem Hrn. Adams für die poetische Figur des lichtumflossenen Gralritters vor Allem der Reiz innerlicher Jugendlichkeit, die Fähigkeit echt lyrischen Gefühlsausdrucks abging.

Gegen alle Erwartung errang Hr. Adams als Lohengrin seinen schönsten Erfolg; er hatte die Partie so eingehend studirt, verwendete besonders auf sein Spiel so viel Eifer, wusste sich so überraschend zum Beherrscher seiner fremdartig störenden Aussprache aufzuschwingen, dass man speciell bezüglich der dramatischen Momente (Erzählung des 3. Actes) dem Gaste sogar entschieden den Vorrang vor unserem dafür lyrisch überlegenen stabilen Wiener „Lohengrin", Hrn. Walter, einräumen musste.

In der gegenwärtigen Saison (anfangs August) versuchte sich Hr. Adams auch als „Rienzi", vermochte aber hier — so redlich er sich seiner Aufgabe annahm — im Ganzen nicht durchzudringen. Man that daher sehr wohl daran, die Partie bald an Hrn. Labatt zurückzugeben, so wenig auch dieser ein Tichatschek ist.

In den hier genannten „Lohengrin"-Vorstellungen waren übrigens nicht blos der Titelheld, sondern auch die weiblichen Hauptpartien in den Händen von Gästen. Die Elsa wurde von Frl. Emmy Zimmermann aus Dresden, die Ortrud von Frl. Therese Singer aus Wiesbaden gesungen. Frl. Zimmermann wirkte vor Allem durch ihre jugendlich blühende, wahrhaft edle Bühnenerscheinung, dann durch die in der Mittellage ungewöhnlich voll und warm ansprechende Stimme, endlich durch einen gewissen naturalistisch liebenswürdigen Spieleifer, der sich allerdings noch nicht zur künstlerischen Freiheit aufschwingen konnte, vielmehr momentan noch gar zu ängstlich an ein paar stereotypen mimischen Ausdrucksformeln (Herabgleiten der Arme u. s. w.) haften bleibt. Vom *a* angefangen spricht das entschieden zum Mezzosopran hinneigende Zimmermann'sche Organ schwer an und wird weiter hinauf schrill und gläsern. Dabei ist die Stimme noch ziemlich ungeschult, die Verbindung der Register vollzieht sich sehr unvermittelt, in der technischen Manier überwiegt noch der Naturalismus, Vortrag und Spiel entbehren (bei grosser Hingebung an die Sache) grösstentheils jenes unmittelbar überzeugenden Temperaments, welches z. B. fast alle Darstellungen der Frau Dustmann so ergreifend macht.

Als Elsa speciell hat Frau Dustmann bei uns keine Rivalin. Es war daher von dem nur so mässig dramatisch begabten Frl. Bosse keine glückliche Idee, das Wiener Publicum durch ihr Elsa-Debut im jetzigen August unwillkürlich zu Vergleichen aufzufordern.

Mehr zu Dank, als die Elsa, sang Frl. Zimmermann uns (nicht dem Publicum) die Wagner'sche Senta und die Gounod'sche Margarethe. In letzterer Rolle wäre der Erfolg Frl. Zimmermann's ganz unbestritten gewesen, wenn nicht die Erinnerung an die ausgezeichnete Darstellung unseres einheimischen Gretchen (Frl. Ehnn) die dramatischen und seelischen Schwächen des Gastes gar zu rücksichtslos aufgedeckt hätte. Ein Fehlgriff war es von Frl. Zimmermann, dass sie auch in Meyerbeer'schen und Verdi'schen Coloraturpartien auftrat, für welches Genre ihre Gesangstechnik keineswegs zureicht.

Die Durchführung der Alice-Partie (im „Robert") vermochte Frl. Zimmermann nur dadurch zu ermöglichen, dass sie sich die schwierigen Cadenzen nach Gutdünken zurechtlegte, sie kürzte, oder auch ganz wegliess. Als Leonore (im „Troubadour") sang Frl. Zimmermann mit gewissenhafterem Anschluss an die Partitur, aber der Misserfolg ward nun dadurch erst recht entschieden. Diese Leistung wimmelte von allerlei Intonationsfehlern, rhythmischen Schwankungen u. drgl., und die dramatische Haltung der Rolle war nicht dazu gemacht, die musikalischen Mängel vergessen zu machen. Für Verdi geht Frl. Zimmermann von vornherein das unerlässliche südlich-sinnliche Feuer ab.

Um zu der vorgenannten „Lohengrin"-Vorstellung zurückzukehren, so wurde die zweite weibliche Hauptpartie von Frl. Singer aus Wiesbaden gesungen. Frl. Singer, eine blutjunge Wienerin von nicht gerade einnehmendem, aber charakteristischem Aeusseren, hatte in der vorverflossenen Saison noch im alten Opernhause mit dem Gounod'schen Siebel vor dem Wiener Publicum recht glücklich debutirt, ohne früher jemals eine Note öffentlich gesungen zu haben. Der Sprung vom Siebel zur Ortrud (dass er überhaupt möglich, zeigt den Umfang der Stimmmittel der Sängerin) war allerdings gewagt, er gelang indess Dank der eminenten Bühnenbegabung dieses jungen Talentes.

Es war freilich nur Naturalismus, aber ein Naturalismus des Enthusiasmus für eine mit vollem Beruf ergriffene Laufbahn, und dergleichen wirkt in der Regel erquicklicher, als die automatenhafte Mustercorrectheit mancher routinirter Theaterdamen (Frl. Siegstädt z. B.). Die Stimme des Frl. Singer ist ein jugendkräftiger Mezzosopran, der sich nach der Höhe zu besser, als in der Tiefe entwickelt, obwohl der Sängerin auch eigentliche Altpartien (z. B. die von ihr diesmal gleichfalls in Wien gesungene Azucena) offen liegen. Das technische Können des Frl. Singer ist vor der Hand höchst bescheiden, Alles, was nur entfernt an Fiorituren u. drgl. mahnt, misslingt in der Regel. So sonderte sich Frl. Singer's grösste Anstrengung, die Selica, unwillkürlich in zwei völlig gegensätzliche Partien: die ungenügende musikalische Ausführung (im „Schlummerliede" hörten wir kaum einen Ton rein) und die vortreffliche dramatische, besonders schauspielerische Leistung.

Da das dramatische Moment an der Afrikanerin gewiss überwiegen muss, so war auch hier die Bilance des Singer'schen „Soll und Haben" eine durchaus günstige.

Nicht dasselbe kann von den Erfolgen eines zweiten Gastes gesagt werden, den uns ebenfalls Wiesbaden gesandt hatte, eines Frl. Löffler nämlich. Frl. Löffler verfügt über eine wohlklingende, durchgreifende Stimme, eine nicht uninteressante Erscheinung, sie scheint auch spielen zu können, und ihre Gesangstechnik steht mit jener des Frl. Singer ziemlich auf einem Niveau, mag die letztere sogar im Einzelnen übertreffen.

Nun gefiel aber Frl. Singer, während sich bei Frl. Löffler's Darstellungen kaum eine Hand rührte! — Der Grund liegt einfach darin, dass Frl. Singer lauter ihrem Naturell entsprechende, auf feuriges Temperament angelegte Rollen gewählt hatte, Frl. Löffler dagegen Mozart'sche, d. h. überwiegend rein-musikalische Partien. Für eine Pamina, eine Elvira reicht aller talentvoller Naturalismus nicht aus, wenn die solide Schulung fehlt.

Schon in der abgelaufenen Saison hatte Frl. Murska bei dem italienisch gesinnten Theile des Publicums ihre gewohnten Triumphe gefeiert. Dagegen hatte der vielgepriesene Hr. Sontheim, der heuer zum ersten Male im neuen Opernhause sang (Eleazar, Vasco, Masaniello), mit einem höchst prosaischen Stockschnupfen zu kämpfen, und aller Reclame zum Trotz erschien uns der Stuttgarter Stimmkrösus überhaupt sehr gealtert.

Eintagsgastspiele waren das rein nur momentan aushelfende des Frl. Groysz (aus Graz: Königin der Nacht, eine recht correcte, aber ziemlich provincialistische Leistung) und des Tenoristen Hrn. Schröter aus Schwerin. Letztgenannter Gast sang Méhul's Joseph. Der schön männlichen Niemann'schen Erscheinung entsprach nicht das dünne, nur die Töne *c—g* kräftig und sympathisch beherrschende Organ; Gesang und Spiel entbehrten nicht einer gewissen Intelligenz, genügten aber keineswegs den Anforderungen einer Wiener Residenzbühne.

Die künstlerische Perle unserer sämmtlichen heurigen Gastspiele — der verflossenen Saison nämlich, denn in der neu eröffneten würde entschieden Betz der Vorrang gebühren — war jenes des Baritons Hrn. Hill aus Schwerin.

Der Hauptvorzug dieses in Wien schon vor seinem Bühnenauftreten durch seine herrlichen Leistungen als Oratoriensänger (in dem Haydn-Jubiläum und der „Matthäus-Passion") bereits bestens accreditirten Künstlers besteht in einer zu seltenem harmonischen Einklang gesteigerten Verschmelzung des musikalischen mit dem dramatischen Elemente. Hrn. Hill's Intonation und technische Ausführung einerseits, seine Aussprache und Phrasirung andererseits sind als nahezu unübertrefflich zu bezeichnen. Dabei ist jede seiner Darstellungen nach wohldurchdachtem Plane, poetisch-einheitlich angelegt, immer den Kernpunct der Sache treffend und jede Apostrophe an das grosse Publicum mittelst willkürlicher Fermaten, forcirter Schlusscadenzen u. drgl. principiell verschmähend: Hr. Hill offenbart sich also auch dieser Richtung als ein ebenbürtiger Geistesverwandter des Hrn. Betz.

Die interessanteste Gastdarstellung war uns jene als Wagner'scher Holländer.

Hr. Hill, dessen in der Tiefe etwas hohle, in der Höhe schwer ansprechende, nur in den Mitteltönen ausgibige und warm zu Herzen dringende Stimme sich mit Beck's Edelmetall gar nicht vergleichen kann, sang unmittelbar auf unserem heimischen Stimmkoloss hinauf die genannte Rolle mit bei jeder Vorstellung sich steigerndem, schliesslich grossartigem Erfolge, obgleich auch die Hill'sche Auffassung der so dämonisch-packenden Beck's gegenüber den Wienern anfangs sehr fremdartig, mehr reflectirt, als empfunden erschien.

Doch bald konnte man sich der grossartigen Einheit des von Hrn. Hill entworfenen Seelengemäldes nicht mehr entziehen. Während Beck's Holländer einen Abgrund wildester Verzweiflung eröffnete, alle menschlichen Leidenschaften entfesseln zu wollen schien, kehrte Hr. Hill die dumpfbrütende, hoffnungslose Resignation des unglücklichen Seefahrers heraus, er zeichnete einen Charakter, dem irdische Leidenschaften längst fremd geworden sind:

„Die düstre Gluth, die hier ich fühle brennen,
Sollt ich Unseliger sie Liebe nennen?
Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil" etc.

Diese Textworte bilden den Schlüssel der Hill'schen Auffassung, sie waren gleichsam die Centralsonne, welche ihre Radien in den kleinsten musikalischen Accent, die nebensächlichste mimische Bewegung des Darstellers warf.

Von Detaileffecten war eigentlich gar nicht mehr die Rede, wogegen man den tief ergreifenden Totaleindruck Tage lang nicht los werden konnte. Wunderschön, ganz im Geiste der Rolle sang Hr. Hill noch den Wolfram in „Tannhäuser", wogegen er als Jakob im Méhul'schen „Joseph" zu viel spielte und in der Partie des Mozart'schen Figaro an einem angeborenen Mangel viven Humors scheiterte.

Non omnia possumus omnes! oder um das Wort eines geistreichen deutschen Wanderlehrers zu wiederholen: „Mit der encyklopädistischen Vielwisserei ist in unserer Zeit nichts gethan; Einseitigkeit — Einseitigkeit im rechten Sinne ists, die uns Epigonen noth thut".

Dr. Theodor Helm.

Kürzere Berichte.

Leipzig. Das 2. Gewandhausconcert am 12. Oct. bot ein etwas untereinandergewürfeltes Programm: Mozart's Esdur-Symphonie (No. 3 der Breitkopf & Härtel'schen Ausgabe), Beethoven's Arie „Abscheulicher, wo eilst du hin", die Lieder „Die Rose" von Rich. Wagner (in der mangelhaften deutschen Uebersetzung) und „Widmung" und „Die Stille" von R. Schumann auf der einen, die beiden letzten Sätze eines sehr zopfigen, angeblich von J. Haydn componirten und ausserdem mit meisterhaft einen überwundenen Standpunct imitirenden Cadenzen versehenen Violoncellconcertes, eine seichte Rêverie von Vieuxtemps und eine etwas besser geartete Tarantelle von Piatti, beide Stücke ebenfalls in die Violoncellliteratur gehörend, sowie die „zur Erinnerung an den 13. (?) Mai verstorbenen D. F. E. Auber gespielte Ouverture zur „Stummen von Portici" auf der anderen Seite, mitteninne zwei nicht erwärmende oder sonst irgendwie anregende neue Märsche für Orchester von J. Joachim. Dem Hauptträger des Concertes, dem Orchester, ist für Ausführung des ihm anheimgegebenen Theiles auch das Hauptverdienst des Abends zuzusprechen. Innig und sinnig im Vortrag der Symphonie, dem Charakter der Märsche entsprechend maassvoll in der Wiedergabe dieser Neuigkeiten und auf seine Virtuosität pochend in der Excentirung der Auber'schen Ouverture, bewährte es sich sowohl als Ganzes, wie in seinen einzelnen Gliedern. — Die Vocalnummern trug Frau Peschka-Leutner vor. Da man hierorts bei Ausstellungen an den Gesangsleistungen dieser Dame von gewisser Seite mit der Bezeichnung „missgünstige Stimme Unverständiger" insultirt werden kann, so begnügen wir uns mit blosser Angabe des Factums. — Mit den oben genannten, unglücklich gewählten Violoncellstücken debutirte Hr. Ernst Demunck aus Weimar. Abgesehen von bei Doppelgriffen zu Tage tretenden Unreinheiten und, besonders auf den tieferen Saiten, etwas kleinem Ton zeugte das Spiel von einer nobeln Behandlung des Instrumentes und liess die getroffene Wahl der Musikstücke um so mehr bedauern. — —.

Leipzig, 18. Octbr. Nach langem vergeblichen Hoffen und Harren wurde uns gestern Abend endlich von der Direction des Stadttheaters Reissmann's Oper „Gudrun" bescheert. Wir sind der Direction von Herzen dankbar für dieses Geschenk, wenn auch die Stunden der Aufführung für uns weniger genuss- als lehrreich waren — lehrreich insofern, als Hr. Reissmann — auf musikalischem Gebiete bisher nur als Theoretiker und Historiker thätig — mit dieser Oper das gewiss — wenn auch nur seiner Curiosität wegen — nicht uninteressante Experiment gemacht hat, aus der grauesten aller grauen Theorien heraus ein blühendes, lebensvolles Kunstwerk schaffen zu wollen. Dass dieser Versuch vielleicht „nicht ganz" gelingen könnte, ahnten wir; dass er aber so vollständig misslingen, so vollständig die gänzliche Haltlosigkeit jener Theorie, wie die künstlerische Impotenz dessen, der ihn angestellt, *ad oculos* oder vielmehr *ad aures* demonstriren würde, wie wir es am gestrigen Abend erfahren, das hätten wir allerdings kaum vorauszusetzen und zu hoffen gewagt, und nur allein dem Umstande ist dieses gänzliche Misslingen zuzuschreiben, dass der Operncomponist Reissmann — zu seiner Ehre sei es gesagt — dem musikalischen Glaubensbekenntniss des Theoretikers Reissmann mit wirklich bewundernswerther Consequenz treugeblieben ist. Hr. Reissmann ist bekanntlich Hanslickianer vom reinsten Wasser, d. h. er vertritt, und zwar mit anerkennenswerther Entschiedenheit, die Ansicht, dass in der Musik nichts zu suchen und zu finden sei, als Tonformen, dass ein substantieller Gefühlsinhalt dieser Tonformen — auch bei den erhabensten Meisterwerken unserer Kunst — entweder gar nicht existire, oder doch nur eine sehr untergeordnete Geltung und Bedeutung beanspruchen könne, dass die Thätigkeit des musikalischen Geniessens und Schaffens ihre letzte Quelle nicht in den Empfindungen des Herzens habe, dass vielmehr der absolute Werth eines musikalischen Kunstwerkes, ähnlich wie bei der Bau- und Tanzkunst, lediglich auf einer den Sinnen wohlgefälligen, vom Verstande zu erkennenden und zu fassenden Regelmässigkeit und Angemessenheit der als „reine Form" sich darstellenden Tonreihen beruhe. Wohin es führt, wenn derartige, das innerste Wesen unserer herrlichen Kunst, ihre ersten und unantastbarsten Lebensbedingungen völlig negirende Theorien auch noch in die künstlerische Praxis übertragen werden, das zu erfahren, hatten wir, wie gesagt, während der gestrigen Aufführung genügende Gelegenheit. Eine Musik, die von vornherein nur darauf ausgeht, technisch correct sein zu wollen, die nur ihr ganzes Bestreben darauf richtet, formell Glattes, technisch Abgerundetes zu liefern, die absolut nicht darnach fragt: „Was sagen denn die Töne, die ich dem Hörer entgegenbringe?" — die fast jede Spur von Charakteristik, von Innerlichkeit, von Allem, was sich an unser unmittelbar empfindendes Herz wendet, principiell vermeidet, kann und wird in jedem Falle nichts Anderes erzeugen, als — Langeweile; — wie viel mehr aber nun hier, wo diese so veranlagte Musik einen lebendigen, vor unseren Augen sich abspielenden dramatischen Vorgang begleiten und (wenigstens haben wir den künstlerischen Zweck aller Opernmusik bisher immer so aufgefasst) zugleich auch illustriren soll! — Nach dem Anhören der Reissmann'schen Oper liegt in der That die Frage nahe, warum denn der Autor den so unendlich complicirten Apparat der Bühne und des Dramas überhaupt in Bewegung gesetzt habe? Denn von einem Bezuge seiner Musik zur Handlung, von einer irgendwie eigenthümlichen und charaktervollen, in die Situation einführenden Färbung, kurz von einer inneren Verbindung derselben mit den Worten und dem dramatischen Vorgange kann fast durchgehends nicht die Rede sein; vielmehr tragen, wie wir bereits oben andeuteten, — allerdings ganz entsprechend der vom Theoretiker verfochtenen Ansicht — die Tongebilde des Componisten vorwiegend die Signatur des absolut Nichtssagenden, Verwässerten, Inhaltslosen. Wozu dann aber neben der Musik noch das Drama? Um zu zeigen, dass man die Gesetze des „reinen Satzes" zu beherrschen, dass man einen regelrechten vierstimmigen Kanon zu schreiben, dass man sogar ein gut klingendes Sextett zu Stande zu bringen, auch alle Stimmen desselben tadellos und fliessend

zu führen wisse, — um Alles dies, — weiter aber auch Nichts, weiter gar Nichts — zu zeigen, dazu bedarf es wahrlich nicht einer dreiactigen Oper, bedarf es nicht des Aufwandes so vieler kostbaren Kräfte, so vieler kostbaren Zeit. Dergleichen Proben rein technischen Könnens würden weit passender in den Sälen unserer Conservatorien, als auf der Bühne eines grossen deutschen Theaters abgelegt! — Die ödesten, dürrsten Partien der Oper sind unstreitig die Recitative; — natürlich, — denn gerade im Recitativ soll und kann ja der Componist durchaus weiter nichts geben, als den zur Tonsprache verdichteten, potenzirten Wortausdruck; Wort und Ton stehen gerade hier in allernächster, unmittelbarster Beziehung zu einander. Eine Musik also, die jedes Ausdrucks baar ist, die nicht ausdrucksfähig sein will oder kann, wird im Recitativ zu allererst zur leeren, todten, ermüdend langweiligen Phrase herabsinken. Wir können es dem Autor nachfühlen, in wie arger Verlegenheit er sich — um der Treue gegen seine Principien willen — gerade bei Composition seiner Recitative befunden haben mag; gerade hier muss es ihm viel Mühe gekostet haben, so ausdruckslos und nüchtern zu schreiben, wie er es fertig gebracht. Weniger gross schon wird diese Mühe bei Abfassung aller übrigen, in festen Rhythmen sich bewegenden Musikstücke gewesen sein. Hier half ja der Fetischdienst der „geschlossenen Form". Ein Glück für den schaffenden, eine Oper schreibenden Componisten, — weniger für den, der diese Oper hören muss! — Denn leider sind ja die „Formen" des Autors nur leere, todte Schattenbilder, ohne Fleisch und Blut, ohne Leben und Bewegung. Rücksichtlich der Instrumentation vor allen Dingen und der Behandlungsweise des Orchesters geht der Componist mit seltener Enthaltsamkeit und Mässigkeit zu Werke. Farblosigkeit, öde graue Fläche ringsum! Möglichste Wirkungslosigkeit nach jeder Richtung hin scheint überhaupt dem Autor als vornehmste künstlerische Maxime zu gelten. Denn auch Rhythmus und Harmonie sind so ausgesucht gewöhnlicher und nichtssagender Natur, dass ihre oft wirklich unglaubliche Trivialität abstossend wirken würde, wenn sie nicht mitunter einen geradezu spasshaften Eindruck hervorriefe. Hundertmal gehörten, zu den verbrauchtesten und abgestandensten Phrasen herabgesunkenen Wendungen begegnen wir auf Tritt und Schritt, kaum irgendwo ist eine Spur zu entdecken von Fortgang und Entwickelung, von Steigerung und Gipfelung, von einer inneren Nothwendigkeit und Ursprünglichkeit, mit der man jene „Formen" sich heranbilden und wachsen sieht, und wenn es für uns noch eines Beweises bedurft hätte, dass die Musik, wenn sie eben „Musik" sein und als solche wirken soll, noch einen anderen als einen rein tonlichen Inhalt haben muss und in anderen Fällen auch wirklich hat, dass musikalische „Form" nur dann einen Werth hat, wenn sie aus dem in den Tönen liegenden Gefühlsgehalte unmittelbar und ursprünglich hervorwächst, — Hr. Reissmann würde uns mit seiner „Gudrun" in schlagendster, unwiderleglichster Weise diesen Beweis geliefert haben. — Schon die Ouverture der Oper kann als wahres Muster eines interesselosen, inhaltsleeren Musikstücks gelten. Das wühlt und wogt, windet und dreht, zieht und dehnt sich fort und fort, ohne Zweck und Ziel, ohne irgend welchen Grad von Theilnahme, Spannung, innerer Wärme beim Zuhörer erzeugen zu können. Man hört und hört doch auch nicht, man hört Töne mit dem äusseren Ohr, — das innere Ohr aber geht leer aus! Als sehr charakteristisch für die Gestaltungsweise des Autors muss uns gleich hier das Verhältniss erscheinen, in dem die langsame Einleitung und das Allegro der Ouverture zu einander stehen, oder vielmehr nicht stehen, — denn von einer inneren Beziehung des Einen auf das Andere, von einer inneren Verbindung der beiden Theile zu einem organischen Ganzen ist in der That blutwenig zu spüren. Wir haben bisher immer geglaubt, dass eine Einleitung das folgende Allegro vorbereiten, auf dasselbe hinführen, dass letzteres wie eine nothwendige Folge aus ersterer hervorgehen müsse. Hr. Reissmann scheint anderer Ansicht zu sein. Er schliesst seine Einleitung vollständig ab, — man ist fertig, man weiss nicht, ob und warum noch etwas kommen soll; allerdings hat man den Vortheil, bereits jetzt ein „abgerundetes" Musikstück vor sich zu haben. Dann beginnt das Allegro, und man begreift ebensowenig, warum gerade diesem Allegro eben diese Einleitung vorhergehen musste; nur der eine Erklärungsgrund bleibt übrig für die Nebeneinanderstellung der beiden Stücke, dass — es die landesübliche Ouverturenform einmal so verlangt habe! — Das Princip des „Abschliessens" cultivirt Hr. Reissmann überhaupt mit grosser Vorliebe; man merkt überall deutlich die redliche Absicht, vor Allem und zuerst Musikstücke in „geschlossener Form" liefern zu wollen, — alles Andere ist dem Autor augenscheinlich nur Nebensache, so auch insbesondere die Anforderungen an die musikalische Schreibweise, die etwa aus dem lebendig fortschreitenden Gange der Handlung sich ergeben könnten. Einen recht augenfälligen Beleg hierfür liefert eine Stelle in der zweiten Scene des ersten Acts. Die Frauen der Gudrun suchen die unglückliche, in Feindesland gefangene Königstochter zu trösten, indem sie ihr zurufen: „O lass nicht ab vom Hoffen! — Die Recken, die dir dienen, sie kommen in dies Land, zu rächen und zu sühnen den Tag von Wülpensand!" Als Gudrun den „Tag von Wülpensand" erwähnen hört (denselben Tag, an dem das Heer ihres Vaters Hettel geschlagen, der Vater getödtet, sie selber aber mit ihren Frauen als Gefangene an den Hof des Normannenkönigs geschleppt wurde), ruft sie, plötzlich aufspringend: „Vom Wülpensand! Ja recht! Singt mir das Lied vom Wülpensand! Dass neu der Hass entflamme, dass neu die Lieb erglüh!" Man sollte nun denken, dass dem plötzlichen, jähen Eindrucke, den die Erwähnung des „Tages vom Wülpensand" auf Gudrun hervorbringt, auch in der Musik irgendwie Rechnung zu tragen, dass der Gesang der Frauen vielleicht merkbar zu unterbrechen gewesen wäre, dass in dem Ausrufe der Gudrun eine gewisse Hast, eine des um sie herum Vorgehenden nicht mehr achtende Erregtheit sich geltend zu machen gehabt hätte! — Nichts von Alledem! — Hrn. Reissmann scheinen all diese Rücksichten offenbar sehr kleinlicher Natur. Er hat vorläufig viel Wichtigeres zu thun. Er muss zu allernächst erst den Gesang der Frauen formell voll- und endgiltig, musikalisch „befriedigend" auf der Tonica des eben im Gange befindlichen Musikstücks abschliessen, dann erst gestattet er seiner Gudrun hübsch bedächtig und wohlüberlegt mit den Worten: „Vom Wülpensand" etc. von Neuem zu beginnen. So fasst Hr Reissmann die Principien des musikalischen Dramas auf! — Leider fehlt es uns an Raum und Zeit, auf weitere Einzelnheiten näher einzugehen; interessant und lehrreich aber wäre ein solches specielleres Eingehen schon deswegen, weil es die völlige Nichtigkeit und Haltlosigkeit der hier praktisch in Scene gesetzten Kunstanschauungen jedenfalls bis zur Evidenz darthun würde! — Wir haben bis jetzt noch nicht von der Handlung, dem der Oper zu Grunde liegenden dramatischen Vorgange gesprochen. Wenige hierauf bezügliche Worte werden genügen. Dieser Vorgang lässt uns völlig kalt, gleichgiltig; er interessirt uns durchaus nicht. Wie könnte er auch? Für Personen, die nur musikalische Phrasen im Munde führen, die nichts sagen und singen, was gefühlt und empfunden ist, können auch wir keine lebendige, warme Theilnahme empfinden, wir leben und fühlen nicht mit ihnen, es sind nur singende Marionetten mit dem Zettel im Munde, deren Hauptaufgabe darin besteht, in diesem Quartett oder jenem Sextett die erste, zweite oder fünfte Stimme zu übernehmen! — Ein Dramatiker aber, — mag er nun in Worten oder in Tönen dichten, — der vor Allem nicht das versteht, uns für seine Personen, für das, was sie thun und treiben, was sie fühlen und wollen, zu interessiren und zu erwärmen, hat unter allen Umständen von vornherein verlorenes Spiel, seinem Werke wird das Epitheton „langweilig" unausweichlich und unabänderlich zu Theil werden! Abgesehen übrigens hiervon — von der inneren Leere und Hohlheit der uns vorgeführten Bühnenfiguren — bekundet auch schon der ganze scenische Auf- und Ausbau des Stücks einen fühlbaren Mangel an Einsicht in die wesentlichsten Gesetze und Lebensbedingungen des dramatischen Kunstwerks. Die wenigen zur Handlung und dramatischen Entwickelung treibenden Motive und Momente, welche der Stoff des altdeutschen Epos dem Dichter (Hrn. Reissmann selber, wie es scheint?) geboten hätte, sind entweder gar nicht oder in durchaus unzulänglicher Weise benutzt worden, sodass die ganze Handlung ebensowenig Leben und Bewegung zeigt, wie die von Hrn. Reissmann componirte Musik oder jede einzelne der in dem Drama auftretenden Personen. —

Als eine Oper im „classischen Stil“ hat man uns das Werk des Hrn. Reissmann im Voraus angepriesen. Im Hinblick auf die Manen unserer grossen Meister möchten wir doch Protest einlegen gegen einen derartigen Missbrauch des Ausdrucks „classisch“. Nicht unter der Schaar der geistlosen Nachtreter, die nur den todten Buchstaben und die leere Form nachzuahmen wissen, sondern dort sind die wirklichen, wahren Nachfolger Mozart's und Beethoven's zu suchen, wo man den Geist unserer grossen Classiker in sich aufzunehmen, wo man aus ihm heraus neu zu schaffen und zu bilden gewusst hat. Wir brauchen den Lesern des „Wochenblattes“ nicht zu sagen, wo sie diese echte, wahre Wiedergeburt des classischen Geistes zu suchen haben, wo sie dieselbe in herrlichster, glänzendster Neugestaltung zu finden gewiss sein können! — O. D.

Dresden. Das erste (von Hrn. Leitert gegebene) Concert der Saison eröffnete mit Liszt's Sonate für Clavier. Das Publicum nahm das Werk keineswegs ungünstig auf, trotzdem es dem jugendlichen Spieler an poetischer Durchdringung des Stoffes noch einigermaassen fehlte. Ausserdem spielte derselbe noch Schumann's „Davidsbündler“, Op. 6, und Liszt's „Stummen“-Tarantelle, erstere theils sehr bedeutend, letztere technisch vollendet, wie es einem Miterben Tausig's geziemt. Frau Dr. Schumann wird auch zu einem Concert erwartet. — Endlich ist nunmehr auch in Dresden die Gründung des Comités im Werke, welches die „Nibelungen“-Aufführungen zu Bayreuth fördern wird. Es sind hierfür Capacitäten aus allen Berufskreisen in Vorschlag, und die Constituirung dürfte binnen acht Tagen erfolgen. Wir werden indess in Dresden vermuthlich weder die Mannheimer noch Leipziger Statuten einfach acceptiren, sondern auf höhere Beiträge fussend, die Chancen der Platzeverloosung für die Theilnehmer bedeutend erhöhen, sodass z. B. nicht erst der 35., sondern etwa der 24. Loosinhaber ein Aufführungsbillet für die vier Abende erwerben wird *) Näheres hierüber, zur Nachahmung auch für Ausserhalb, später. — Die Enttäuschung über die Symphonieconcertprogramme ist in fortschrittlichen Kreisen erheblich. Die von Ihnen bereits gemeldeten Nova sind eben alles. Im Hôtel de Saxe legte man die Liszt'sche „Faust“-Symphonie bei Seite, „der Kleinheit des Saales wegen“. Nun ist der Saal endlich ein grosser, jetzt scheut man, „zuviel auf einmal zu neuern“. Mag es dies Jahr sein. Inskünftig ist die Form dieser Concerte so wie so unhaltbar. — Am Freitag gibt man neueinstudirt „Tancred“

Concertumschau.

Berlin. Musikdirector Bilse's Concerte im Concerthause: Am 10. Oct.: Vorspiel zu „Lohengrin“ von Wagner etc. Am 11. Oct.: Ouverture zu „Medea“ von Bargiel, Türkischer Marsch von Beethoven, „Tasso“ von Liszt, Emoll-Suite von Lachner etc. Am 12 Oct.: „Walküren-Ritt“ von Wagner, „Aufforderung zum Tanz“ von Weber, Ungarische Rhapsodie von Fr. Liszt etc. Am 13. Oct.: Ouverture zu „Aladin“ von Hornemann, Ouverture zu „Tannhäuser“ von Wagner etc. — Am 14. Oct.: Ouverture zu „Manfred“ von Schumann, Variationen aus dem Dmoll-Quartett von Schubert, Ungarische Rhapsodie von Liszt, 9. Symphonie von Beethoven, Ouverture zu „Struensee“ von Meyerbeer etc. Am 16. Oct.: Ouverture zu „Medea“ von Bargiel, Entr'act aus „Lohengrin“ und Balletmusik aus „Rienzi“ von Wagner, Ouverture zu „Ossian“ von Gade etc. — J. Joachim's erste Kammermusiksoirée am 21. Oct.: Dmoll-Quartett von Haydn, Gmoll-Quintett von Mozart, Esdur-Quartett (Op. 127) von Beethoven. —. 4. Orgelvortrag des Hrn. O. Dienel: Orgelcompositionen von J. S. Bach, Händel (Gmoll-Concert) und O. Dienel, Vocalsoli von Händel, Ph. E. Bach (Arie aus „Petrus“) und Righini, Duett aus „Israel in Egypten“ von Händel.

Breslau. 2. Abonnementconcert der Theatercapelle am 12. Oct.: Gdur-Symphonie von Haydn, Andante und Allegro aus Mendelssohn's Violinconcert, gespielt von Hrn. Sam Franko aus New-Orleans, etc. — 1. Versammlung des Tonkünstlervereins: Claviertrio Op. 8 von Chopin, Claviersonate Op. 59 von Beethoven, Quartett Op. 9 von R. Volkmann. — 1. Abonnementconcert des Orchestervereins am 17. Oct.: Ouverture „Zur Weihe des Hauses“ von Beethoven, Vorspiel zu „Lohengrin“ von Wagner, Scherzo aus dem „Sommernachtstraum“ von Mendelssohn, Adur-Symphonie von Weber, Gesangsoli von Weber, B Scholz und Schumann (Hr. Max Stägemann).

Düsseldorf. Concert des Bach-Vereins am 11. Oct.: Cantate „Bleib bei uns“ für Solo und Chor von J. S. Bach, „Der Rose Pilgerfahrt“ von Schumann. — Concert des Instrumentalvereins am 11. Oct.: „Paulus“-Ouverture von Mendelssohn, Suite von Bach, 2. Symphonie von Beethoven.

Erfurt. Concert des Musikvereins am 10. Oct.: 1. Symphonie und „Egmont“-Ouverture von Beethoven, Vocalchöre von R. Schumann und Grétry, ausgeführt von der Singakademie, Violinvorträge des Hrn. Edm. Singer, Arie aus der „Zauberflöte“ von Mozart und Lieder von H. Zopff, A. Rubinstein und W. Taubert, vorgetragen von Frl. Marie Klauwell aus Leipzig. — Frl. Klauwell musste auf stürmisches Verlangen noch ein Lied (von Kirchner) zugeben.

Frankfurt a. M. 1. Museumsconcert am 13. Oct.: Bdur-Symphonie von Beethoven, Clavierconcert in Amoll von Schumann (Frl. Anna Mehlig), Edur-Polonaise von Weber-Liszt, „Hebriden“-Ouverture von Mendelssohn etc.

Königsberg. Concert der HH Hennig, Hünerfürst und Rakemann am 8. Oct: Serenade für Violoncell und Pianoforte von F. Hiller, Ungarische Tänze von J. Brahms, Serenade für Pianoforte von S. Jadassohn, Impromptu über ein Motiv aus Schumann's „Manfred“ für zwei Claviere von C. Reinecke.

Leipzig. 3. Gewandhausconcert: „Medea“-Ouverture von W. Bargiel, Esdur-Symphonie von R. Schumann (endlich!), Gesangsvorträge von Fr. A. Joachim, Claviervorträge von Fr. Cl. Schumann.

Mainz. Grosses Concert des Vereins für Kunst und Literatur am 13. Oct.: „Coriolan“-Ouverture von Beethoven, Symphonie No 4 von Mendelssohn, Claviervorträge des Hrn. Th. Ratzenberg (wieder ohne „er“ am Schluss des Namens), Gesangvorträge des Hrn. Philippi aus Wiesbaden.

Prenzlau. 1 Abonnementconcert von Hrn. Ernst Flügel mit Claviercompositionen von G. Flügel (Sonate Op. 4), Chopin, E. Flügel („Aus dem Felde 1871“) und Liszt („Faust“-Walzer), sowie mit Gesangsvorträgen des Domsängers Hrn. Geyer aus Berlin.

Pressburg. Concert des Kirchenmusikvereins: Ouverture zu „Richard III.“ von R. Volkmann etc.

Utrecht. Orgelconcert des Hrn. R. Hol am 2. Oct. mit Werken von J. S. Bach, Mozart, Mendelssohn (2. Sonate), Schumann, R. Hol (Praeludium und Fuge) und Ferd. Lux (Concertphantasie).

Zürich. 6. Abonnementconcert der Tonhallegesellschaft: Ouverture zum „Beherrscher der Geister“ von Weber, Suite in Hmoll für Streichorchester und Flöte (Hr. Oberlein) von J. S. Bach, 8. Symphonie von Beethoven.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Hr. Hendrichs hat das Victoria-Theater bereits am 9. d. M. für eigene Rechnung übernommen. Uebrigens zog sich der zeitherige Director dieser Bühne, Hr. Behr, nicht aus dem in voriger Nummer dieses Blattes angegebenen Grunde, sondern — laut öffentlicher Anzeige — aus Gesundheitsrücksichten von der Leitung des Victoria-Theaters zurück. — **Breslau.** In Ergänzung einer kürzlich an dieser Stelle gegebenen Notiz sei berichtet, dass das Lobe-Theater am 1. Oct. in den Besitz einer Societät übergegangen ist; Hr. Lobe verbleibt dem Theater jedoch noch ein Jahr als artistischer Director. Am 14. d. M. gastirte auf genannter Bühne Hr. Werner vom Thalia-Theater zu Frankfurt a. M. als Graf Oscar im „Blaubart“; die Boulotte

*) Der Leipziger Wagner-Verein lässt schon unter 26 Loosinhabern einen Gewinner zu. D. Red.

wurde durch die noch immer hier weilende kaiserl. russische Hofschauspielerin Frl. Laura Schubert repräsentirt. — **Brünn.** Frl. Martha von Vogel, früher in Danzig, wurde nach einem glänzenden Gastspiele für die hiesige Oper engagirt. — **Hannover.** Unlängst debutirte im hiesigen Hoftheater Frl. Probaska, eine Schülerin des Wiener Conservatoriums, mit günstigem Erfolg als Rosine im „Barbier von Sevilla". — **Magdeburg.** Die jüngste Aufführung der „Jüdin" (15. d. M.) im hiesigen Stadttheater brachte uns Frl. Höfler vom Stadttheater zu Breslau in der Rolle der Recha als Gast. Auch die Partien des Eleazar und der Eudoxia waren durch Gäste besetzt, und zwar durch Hrn. Siegel und Frl. Leonoff. — **St. Petersburg.** Die bekannte Soubrette Mlle Schneider aus Paris wird hier demnächst in 10 Vorstellungen gastiren; sie erhält ein Honorar von 1500 Frcs. für jedes Auftreten. — **Weimar.** Am 11. und 15. d. M. traten im hiesigen Hoftheater zwei Tenoristen vom Stadttheater zu Leipzig gastirend auf: am 11. Hr. Rebling als Fenton in den „Lustigen Weibern von Windsor" und am 15. Hr. Hacker als Tamino in der „Zauberflöte". — **Wien.** Frl. Bennati, von ihrer Thätigkeit bei der Italienischen Oper hier noch in guter Erinnerung, wird demnächst im Hofoperntheater in einigen deutschen Opern gastiren.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 14 Oct.: 1) „Gott sei uns gnädig" von Jadassohn. 2) „Mein Gott, warum hast du mich verlassen" von E. F. Richter. Am 15. Oct.: „Du, Herr, zeigst mir den rechten Weg" von M. Hauptmann. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 1. Oct.: 1) „Hebe deine Augen auf zu den Bergen" von Mendelssohn (für Chor bearbeitet von H. Giehne). 2) „Der Herr ist mein getreuer Hirt" von N. W. Gade. Am 8. Oct.: 1) „Gott, deine Güte reicht so weit" von Beethoven (für Chor bearbeitet von H. Giehne). 2) O, wer Alles hätt verloren" von M. Hauptmann. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 1. Oct.: „Herr, den ich tief im Herzen trage", Gebet für Männerstimmen a capella von C. Appel. Am 8. Oct.: Psalm 24 (Solo und Chor) von F. Schneider. Am 15. Oct.: „Ehre sei Gott in der Höhe", Chor a capella von Bortniansky. — b) St. Jacobikirche am 1. Oct.: „Heilger Geist, ergreif den Staub", Chor von J. Otto. Am 8. Oct.: „Ehre sei Gott in der Höhe", Chor a capella von Bortniansky. Am 15. Oct.: Psalm 24 (Solo und Chor) von F. Schneider. — **Dresden.** a) Kreuzkirche am 14. Oct.: 1) Sätze aus dem „Magnificat" No. 1 in C von A. Homilius. 2) „Es weht durch euren Frieden", Gebet für Männerchor von J. Otto. — b) Kirche zu Neustadt am 15. Oct.: Offertorium (Solo, Chor und Orchester) von Fr. Schubert. — **Weimar.** Stadtkirche am 15. Oct.: „Herr, höre unser Gebet" von M. Hauptmann. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 15. Oct.: 1) Mariazeller Messe von J. Haydn. 2) Graduale („Oculi omnium") von L. Rotter. 3) Offertorium („Lauda anima mea") von Umlauff. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 15. Oct.: 1) Theresien-Messe von J. Haydn. 2) Graduale (Tenorsolo) von J. Krall. 3) Offertorium (Sopran- und Violinsolo) und 4) „Tantum ergo" von X. — c) Dominicanerkirche am 15. Oct.: 1) Festmesse in B von Carl Schenk. 2) Graduale („Jubilate", Chor mit Tenorsolo) von Mich. Umlauff. 3) Offertorium (Sopran- und Violoncellsolo) von C. Schenk. — d) Pfarrkirche zu St. Ulrich am 15. Oct.: 1) Grosse Messe in C, 2) Graduale (Männerchor) und 3) Offertorium (Basssolo mit Violoncell- und Orgelbegleitung) von Max von Weinzierl. — e) Pfarrkirche zu Meidling am 15. Oct.: 1) Theresien-Messe von J. Haydn. 2) Graduale von L. Rotter. 3) Offertorium von Mozart. — f) Pfarrkirche zu St. Peter und Paul in Erdberg am 15. Oct.: 1) Festmesse in G von J. Haydn. 2) Graduale von Laurenz Weiss. 3) Offertorium von L. Rotter. 4) „Tantum ergo" von Ignaz Ritter von Seyfried. — g) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 15. Oct.: 1) Missa de sancto Rudolfo in F von Eybler. 2) Graduale („Dominus in Sion", Baritonsolo in Es) von Döcker. 3) Offertorium („Tremit mare", Sturmchor mit Sopran- und Clarinettsolo) von Eybler. — h) Pfarrkirche zu St. Carl am 15. Oct.: Theresien-Messe (in B) von J. Haydn.

Opernübersicht.

(Vom 8. bis 14. October.)

Leipzig. Stadtth.: 10. Gudrun (Reissmann); 11. Freischütz; 13. Templer und Jüdin. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 8. Robert der Teufel; 9. Barbier von Sevilla; 10. Afrikanerin; 12. Templer und Jüdin; 13. Fra Diavolo. Louisenstädt. Th.: 8. und 9. Don Juan; 11. Freischütz. Walhalla-Volksth.: 12. und 14. Lucrezia Borgia. Victoria-Th.: 8., 9., 10., 12. und 13. Indigo und die vierzig Räuber. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 9. Pariser Leben; 10. Schöne Galathea. — **Bremen.** Stadtth.: 8. Fra Diavolo; 11. Barbier von Sevilla; 13. Figaro's Hochzeit. — **Breslau.** Lobe-Th.: 8. Auf dem Lande (Offenbach), Fritzchen und Lieschen (derselbe); 11. Verlobung bei der Laterne; 14. Blaubart. — **Chemnitz.** Stadtth.: 9. Troubadour; 13. Robert der Teufel. — **Cöln.** Thalia-Th.: 8. Margarethe; 9. Schöne Galathea; 11. Schöne Helena; 12. Martha; 13. Nachtlager von Granada. — **Dresden.** Königl. Hofth: 8. Hugenotten; 11. Vampyr; 13. Die rothe Kappe (Dittersdorff); 14. Figaro's Hochzeit. — **Elberfeld.** Stadtth.: 8. und 11. Troubadour; 9. Alessandro Stradella; 13. Figaro's Hochzeit. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 10. Maurer und Schlosser; 12. Favoritin. — **Hamburg.** Stadtth.: 8. Don Juan; 9. Alessandro Stradella; 10. Troubadour; 11. und 13. Margarethe; 12. Regimentstochter; 14. Fortunio's Lied (Offenbach). — **Hannover.** Königl. Hofth.: 8. Templer und Jüdin; 9. Weisse Dame; 11. Fliegender Holländer; 14. Fidelio. — **Magdeburg.** Stadtth.: 9. Hugenotten; 12. Norma. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 8. Guido und Ginevra (Halévy); 11. Dorfbarbier (Schenk). — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 8. Rienzi; 12. Rheingold („Nibelungen"-Vorspiel). — **Nürnberg.** Stadtth.: 8. Troubadour. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 8. Blaubart; 10. Schöne Helena; 12. Fäustling und Margarethel (Hopp); 13. Meistersinger. Královské zemské české divadlo: 8. und 10. Svatojanské proudy (Rozkosny); 12. Dívčí ústav (Suppé); Pařížské zelenářky („Mes Dames de la Halle", Offenbach); 13. Hugenotti. — **Stettin.** Stadtth.: 9. Afrikanerin. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 8. Feensee; 10. Krondiamanten; 12. Fidelio. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 8. Wildschütz; 11. Lustige Weiber von Windsor. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 8. Rienzi; 9. Wilhelm Tell; 11. Norma; 12. Favoritin; 13. Lohengrin; 14. Mignon. Carl-Th.: 8., 11., 12. und 14. Prinzessin von Trebisonde.

Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), „Medea"-Ouverture. (Leipzig, 3. Gewandhausconcert. Berlin, Bilse's Concerte.)

Hiller (F.), Serenade für Violoncell und Pianoforte. (Königsberg, Concert des Hrn. Hennig und Genossen.)

Liszt (F.), „Tasso", Symphonische Dichtung. (Berlin, Bilse's Concerte.)

Müller (C.), Symphonie in Emoll. (Chemnitz, Benefizconcert des Componisten.)

Rubinstein (A.), Rondeau et Caprice pour Violon av. Piano. (Leipzig, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Saint-Saëns (C.), Claviertrio in Fdur. (Leipzig, Matinée des Zweigvereins des Allgemeinen deutschen Musikvereins.)

Selmar (J.), Scène funèbre für Orchester. (Christiania, Concert in der Industrieausstellung.)

Schenk (C.), Festmesse in B. (Wien, gottesdienstliche Musikaufführung in der Dominicanerkirche am 15. Oct.)

Volkmann (R.), Claviertrio in Bmoll. (Leipzig, Matinée des Zweigvereins des Allgemeinen deutschen Musikvereins.)

—— Streichquartett in Amoll. (Breslau, Aufführung des Tonkünstlervereins.)

—— Ouverture zu „Richard III". (Pressburg, Concert des Kirchenmusikvereins.)

Wagner (R.), „Walküren-Ritt". (Berlin, Bilse's Concerte.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 41. Das Clavier nach seinen Schatten- und Lichtseiten. Von W. Oppel

— Besprechung („Stimmungen", Op. 5, von H. Grädener). — Mittheilung über ein problematisches Clavierinstrument. Von Pilander. — Nachrichten und Notizen.

Echo No. 41 nebst Beilage. Berichte und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 41. Spanische Musikverhältnisse. Von A. v. Czekó. — Recensionen (Compositionen von J. Lauterbach [Introduction und Polonaise für Violine mit Pianoforte], G. Jensen [Op. 1], L. Schlösser [Op. 40], J. de Swert [Op. 2 und 9], H. Zopff [Op. 30], R. Bibl [Op. 21 und 22] und J. O. Grimm [Op. 16]). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 41. Besprechung von „Il carnevale di Milano", Op. 21, von H. v. Bülow. — Berichte und Notizen. — Beilage: Protokoll der Verhandlungen des 2. deutschen Musikertages in Magdeburg.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Der Verein „Wagneriana" in Berlin, dessen Seele Hr. Bernhard Löser ist, wird dem Vernehmen nach in Kürze mit sehr erheblichen Leistungen an die Oeffentlichkeit treten.

* Die Société royale des choeurs zu Gent bereitet die Aufführung des neuen Oratoriums „Venise sauvée" von van Gheluve vor.

* Neben den Pasdeloup'schen Concerts populairs werden in Paris vom 15. Nov. an allsonntäglich ähnliche Aufführungen noch im Théâtre-Vaudeville unter Leitung des Mr. Marke stattfinden, welche ebenfalls auf Werke jüngerer Componisten ihre besondere Aufmerksamkeit richten wollen.

* In Lyon denkt man an Errichtung eines Musikconservatoriums.

* Hofcapellmeister Eduard Lassen in Weimar hat im Auftrage der Wiener Hofburgtheaterintendanz die resp. Bühnenmusik zu Hebbel's „Nibelungen"-Trilogie componirt. — Von demselben Componisten kam am 1. Oct. in Hal bei Enthüllung der Servais-Statue eine Cantate zur Aufführung, die derselbe eigens zu dieser wichtigen Feier geschaffen hatte.

* Der Andrang zu den Ullman'schen Künstlerconcerten soll alle Erwartungen des Unternehmers schon jetzt übertreffen. So sind u. A. in Breslau und Dresden bereits alle Sperrsitze verkauft. — Wie das Berliner „Echo" schreibt, sei Berlin schliesslich von der Berührung mit diesen Künstlerconcerten ausgeschlossen worden.

* Die seinerzeit mit so grosser Bestimmtheit auftretende Nachricht von der Gründung eines Conservatoriums in London durch Gounod wird dementirt.

* Im letzten Covent-Garden Concert zu London kam eine Fantaisie guerrière vom Niederländer van Herzeele, welche unter 40 Concurrenz-Arbeiten für den Alhambra-Palast den Preis von 200 L. St. erhielt, zur Aufführung.

* Auf dem Londoner Royal-Theater ist eine neue, von Reece gedichtete und von Mallandaine in Musik gesetzte komische Oper, „Paquita", in Vorbereitung.

* In Bologna nehmen die Vorbereitungen zur Aufführung von Wagner's „Lohengrin" rüstigen Fortgang; die Partie der Elsa wird die deutsche Sängerin Frau Blume übernehmen. Diese „Lohengrin"-Vorstellung wird — beiläufig bemerkt — die erste einer Wagner'schen Oper in Italien sein. — Dieselbe erpresst übrigens der dasigen „Fama" folgenden Nothschrei: „Wir leben in Kriegszeiten! Der sogenannte Reformator sendet uns seinen Ritter Lohengrin. Vom grossen Thurm Bolognas sieht man ihn bereits herannahen — eilen wir auf die Wälle der Stadt und tödten wir ihn, ehe er sein Ziel erreicht!" — In ähnlicher tragikomischer Weise äussern sich noch mehrere Bologneser Blätter.

* Der Wiederaufbau des Stadttheaters zu Breslau ist vor Kurzem in Angriff genommen worden.

* In Strassburg soll nächster Tage ein deutsches Theater eröffnet werden.

* Mit den Primadonnen Tietjens und Marimon an der Spitze beginnt am 30. Oct. die kurze Herbstsaison der Italienischen Oper zu London.

* Offenbach's neue Operette „Fantasio" (Text von Musset) wird von der Pariser Opéra comique zur Aufführung vorbereitet. Ausserdem hat der Unermüdliche bereits wieder eine neue dreiactige Operette geschrieben, zu der ihm die Mrs. Nuitter und Trefeu den Text lieferten und welche den Titel „Mimi Printemps" führen wird. Ferner steht für Paris noch eine neue, „Fleur de candeur" benannte Operette von Marcell in Aussicht.

* Im „Grossen Theater" zu Lille wird Lorraine's neue Oper „Die Nächte von Florenz" zur Aufführung eifrig vorbereitet.

* Im Strampfer-Theater zu Wien wird demnächst eine neue Operette, „Der Schuster von Strassburg", in Scene gehen, als deren Componisten man den — Herzog von Coburg-Gotha (??) bezeichnet.

* Dass der Deutschenhass in Frankreich sich doch nicht ganz so äussert, wie vielfach behauptet worden, scheint die in mehreren Städten Frankreichs und selbst in Paris (in der Opéra comique) in Vorbereitung resp. Wiederholung begriffene Aufführung von Flotow's „Ombre" zu beweisen.

* In Riga werden jetzt unter des neuen Capellmeisters Ruthardt Leitung R. Wagner's „Meistersinger" mit Eifer einstudirt.

* Franz von Holstein's „Haideschacht" wird ausser in Carlsruhe auch in München zur Aufführung vorbereitet und sind die Proben dazu bereits im Gange.

* Drei vorzügliche Künstler, die HH. Prof. Door in Wien (Pianist), Robert Heckmann in Leipzig (Violinist) und Kammermusiker Krumbholz in Stuttgart (Violoncellist) werden Ende dieses und Anfang nächsten Monats in Wien und Pest Triosoiréen veranstalten, bei deren Programmaufstellung sie in lobens- und nachahmenswerthester Weise ganz besonders Werke lebender Componisten, so u. A. von Goldmark, Raff, Rubinstein, zu berücksichtigen gedenken.

* Jacques Offenbach trifft nächster Tage in Wien ein, um neue Lorbeeren entgegenzunehmen.

Auszeichnung. Der Tenorist Hr. Sontheim ist vom König von Würtemberg mit dem Ritterkreuz des Friedrichsordens erster Classe decorirt worden.

Gestorben. In Entretat starb kürzlich der vorzügliche Gesangsprofessor Révial.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: Sonatinen für Pianoforte und Violine von W. Hill, Op. 28, und Carl Reinecke, Op. 108. — J. Rheinberger, Drei Clavierstücke, Op. 53. — A. Tottmann, Sechs leicht ausführbare religiöse Festgesänge für gemischten Chor, Op. 18. — C. H. Bitter, Beiträge zur Geschichte des Oratoriums. — Dr. E. Naumann, Deutsche Tondichter von S. Bach bis auf die Gegenwart.

In Sicht: A. W. Ambros, Lose Blätter. Studien und Wanderungen auf dem Gebiete der Musik und bildenden Kunst.

Erklärung.

Flor de Tausig.

Aus dem Musikbriefe über den Magdeburger Musikertag haben einige leichtblütig hingeworfene Sätze hie und da böses Blut gemacht. Eifernde Leute sind nun bestrebt, meinen Zeilen Allerlei unterzuschieben und daraus ein Capital zu schlagen, welches ich um keinen Preis in landläufige Münze umgesetzt zu sehen wünschte.

Als ich jene Stelle (Flor de Tausig betreffend) schrieb, hatte ich keine Ahnung davon, wer der Gärtner sei, der diese Blume aus der Havannah importirt und cultivirt. Die gegentheilige

Behauptung: ich hätte wissen müssen, dass nur eine bestimmte, als mir bekannt ohne Weiteres vorausgesetzte Persönlichkeit sich durch meine Anmerkungen getroffen fühlen werde, ist mindestens voreilig. Mir war ferner nicht bewusst, dass Tausig an seinem letzten Geburtstage sowohl die Dedication des in Rede stehenden edlen Rauch-Werkes in der freundlichsten Weise entgegengenommen, als auch genehmigt hatte, die Marke mit seinem Namen und unter Benutzung seiner Photographie in die Oeffentlichkeit zu bringen. Wenn ich behauptete, Tausig würde, falls er noch am Leben wäre, dergleichen nicht billigen, so glaubte ich im Augenblicke mich auf meine während eines mehrjährigen Verkehres gewonnenen Anschauungen stützen zu dürfen, vergass aber freilich dabei in Anschlag zu bringen, dass jeder Mensch gelegentlich — nach Massgabe von Stunde und Stimmung — zur Milderung auch der schärfstens ausgesprochenen Ansichten sich bereit finden lässt. Der weitere Umstand, dass ich zufällig bis vor Kurzem, trotz der vielen günstigsten Gelegenheiten, niemals von der Existenz einer Flor de Tausig Kenntniss erhielt, durfte mich in der für gewöhnlich so nahe liegenden Annahme bestärken, es handle sich auch hier wie in hundert ähnlichen Fällen nur um eine tadelswerthe Ausbeutung des berühmten Namens. Nach gewonnener besserer Einsicht, um welche sich Viele freundlich (oder auch nicht!) bemüht haben, muss ich nun erklären, dass die Voraussetzung, jenes Fabrikat sei nach dem Tode und wider Wissen und Willen Tausig's ans Licht gebracht worden, sich als eine irrige herausgestellt hat; ebenso ist die Vermuthung, man habe die Erzielung eines profitablen Geschäftes beabsichtigt, in diesem speciellen Falle nicht zutreffend, sondern nach jeder Richtung hin ausgeschlossen.

Jene Widmung entsprang, wie ich nun gern glaube, lediglich den Gefühlen wahrer Freundschaft, und es darf für ein untrügliches Zeichen echter Pietät gehalten werden, dass Flor de Tausig nicht als ständige Waare auf dem Markte verblieb, — insofern nach des Meisters Tode keine Erneuerung stattgefunden hat.

Obwohl nur ein kleiner Leserkreis an diesen Mittheilungen Interesse haben kann, — da in meinem Artikel kein Name genannt war, so hielt ich mich doch für verpflichtet, sie zu veröffentlichen, um ferneren Missdeutungen, nach welcher Seite hin sie auch gerichtet sein sollten, vorzubeugen.

W. Tappert.

Briefkasten. *G. F.* in *M.* Wir quittiren mit freundlichem Gruss den Eingang Ihrer letzten Sendung. — *Frl. F. E.* a. *Q.* Mit Vergnügen stehen wir Ihnen auf Ihren liebenswürdigen Brief soweit wir es vermögen Antwort. Die genaue Adresse des „geistreichen pseudonymen Autors" jener Skizze finden Sie in unserer vor. Nummer, mit diesem Hinweis erledigt sich zugleich eine spätere Frage. Die des Weiteren zu wissen begehrten. Aufenthaltsorte sind Graz für Ad. J., Leipzig für C. R. und Florenz für H. v. B. Die den Letzteren betr. fernere Anfrage dürfte einen bejahenden Bescheid durch das Feuilleton unserer No. 37 finden. Leider können wir einen solchen nicht in der Liszt-Chopin-Angelegenheit geben, wenn sich auch immerhin ein einzelnes Exemplar dieser Schrift auftreiben lassen wird. — Ihren hauptsächlichsten Wunsch erlauben wir uns unter Benutzung des directen Weges auszuführen. — *G. W.* in *F.* Gegen die Aufnahme Ihres Berichtes sprechen zwei nicht unwichtige Bedenken: Erstens Ihre active Theilnahme an dem Concert, über das Sie referiren, und zweitens die bedenkliche Kunstanschauung, die Sie verrathen, indem Sie unter die von Ihnen vorgetragenen „Werke von seltenem Werthe" u. A. auch Abt's „Gute Nacht, du mein herziges Kind" rechnen. Und dabei sind Sie Hof- und Kammersänger und Ihr Freund ist „Pianist und Tonkünstler", wie Sie sich so unvergleichlich ausdrücken! — *Ph. T.* in *H.* Wie heisst die gepriesene Orgelspielerin mit dem Vornamen und was hat sie in jenem Concert eigentlich vorgetragen? — *A. R.* in *G.* Brief mit vielem Amusement gelesen. Sie bleiben doch immer der Alte! — Eingelegter Betrag war übrigens zu hoch. Ueberschuss ist Ihnen anders zu Gute geschrieben worden. — *C. H.* in *B.* Wir sind auf Grund Ihrer Präsentation als Schriftsteller fast geneigt, Ihren Brief für eine Mystification zu halten und müssen Ihnen diesen Zweifel auch auf die Gefahr hin, dass Sie denselben „ehrenrürig" finden und nun erst recht nicht weiter „abbonniren", zugestehen. Weniger zweifelhaft ist uns Ihre Legitimation zu der berührten Angelegenheit geblieben. — *L. H.* in *Ch.* Wenden Sie sich an Tante Müller, die ihre besonderen Ansichten über Begriffsverwirrungen hat.

Neue Musikalien

[381.] im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bach, Joh. Seb., **Sechs Sonaten** für Violoncell. Für Pianoforte bearbeitet von Joachim Raff. No. 4 in Esdur 25 Ngr. No. 5 in Cmoll $22\frac{1}{2}$ Ngr. No. 6 in Ddur $22\frac{1}{2}$ Ngr.
— **Die Kunst der Fuge.** Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrages, sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen von G. A. Thomas. Heft 4 bis 6 à $22\frac{1}{2}$ Ngr.
Barth, Rud., Op. 3. **Vier Märsche** für Pianoforte zu vier Händen 1 Thlr.
Beethoven, L. van, Op. 33. **Sieben Bagatellen** für das Pianoforte. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Rud. Barth 1 Thlr.
— Op. 49. **Zwei leichte Sonaten** für das Pianoforte. Als Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell bearbeitet von Rud. Barth No 1 in Gmoll, No. 2 in Gdur à 1 Thlr.
— **Dieselben.** Für Pianoforte und Violoncell bearbeitet von Rud. Barth. No. 1 in Gmoll, No. 2 in Gdur à $22\frac{1}{2}$ Ngr.
— **Zwei Sonatinen** für das Pianoforte. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von Rud. Barth 20 Ngr.
— **Dieselben.** Für Pianoforte und Violoncell bearbeitet von Rud. Barth 20 Ngr.
Bödecker, Louis, Op. 5. **Vier Lieder** von Chr. Kirchhoff für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte 15 Ngr.
Haydn, Joseph, **Non nobis Domine**. Offertorium für vierstimmigen Chor mit Begleitung von Orgel oder Pianoforte. Part. 15 Ngr.
— — Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à $1\frac{1}{4}$ Ngr.
— **Ouverture für Orchester.** Revidirt von Franz Wüllner. Partitur 15 Ngr. Stimmen 1 Thlr. Vierhändiger Clavierauszug von Bernh. Scholz 15 Ngr.
Jaell, Alfred, Op. 139. **Ave Maria** u. **Winzerchor** aus der unvollendeten Oper „Loreley" von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Für Pianoforte übertragen 20 Ngr.
Jaell-Trautmann, M., **Deux Méditations** pour le Piano 1 Thlr.
Köhler, Louis, Op. 196. **Etuden** für Clavierschüler $1\frac{1}{2}$ Thlr.
— Op. 197. **Variationen** für den Clavierunterricht über ein Thema aus Mozart's „Don Juan" $12\frac{1}{2}$ Ngr.
Raff, Joachim, Op. 149. **Deux Elegies** p. le Piano 20 Ngr.
— Op. 150. **Chaconne** p. deux Pianos. Arrangement pour Piano à 4 mains par l'Auteur $1\frac{2}{3}$ Thlr.
— Op 151. **Allegro agitato** pour le Piano 20 Ngr.
— Op 152. **Deux Romances** pour le Piano 1 Thlr.

Im Verlage von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien soeben:

[382.]

Band I

der

Gesammelten Schriften u. Dichtungen

von

Richard Wagner

mit folgendem Inhalte:

Einleitung. — Autobiographische Skizze (bis 1842). — Das Liebesverbot. Bericht über eine erste Opernaufführung. — Rienzi, der letzte der Tribunen. — Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze. 1) Eine Pilgerfahrt zu Beethoven. 2) Ein Ende in Paris. 3) Ein glücklicher Abend. 4) Ueber deutsches Musikwesen. 5) Der Virtuos und der Künstler. 6) Der Künstler und die Oeffentlichkeit. 7) Rossini's „Stabat Mater". — Ueber die Ouverture. — Der „Freischütz" in Paris. 1) „Der Freischütz". An das Pariser Publicum. 2) „Le Freischutz". Bericht nach Deutschland. — Bericht über eine neue Pariser Oper. (La Reine de Chypre, von Halévy.) — Der fliegende Holländer.

Gr. 8. Preis 1 Thlr. 18 Ngr.

Bestellungen auf diesen einzelnen Band sowohl, als auch auf die bis Juli 1873 vollständig in 9 Bänden zur Versendung gelangende Gesammtausgabe können durch jede Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung ausgeführt werden.

[383.] **Friedr. Krätzschmer Nachf., Leipzig.**
Lithographische Anstalt. Steindruckerei. Notendruckerei.

[384.]

Ullman's Concerte.

Kunstreise durch Deutschland.

Wenn ich, durch Umstände veranlasst, von den in meinen Ankündigungen enthaltenen Anordnungen abweiche, halte ich es für meine Schuldigkeit, deshalb eine gebührende Erklärung zu geben.

Nachdem ich wiederholt angezeigt habe, dass in Folge des beschränkten Urlaubes Mehrerer der mitwirkenden Künstler blos **ein** Concert in jeder Stadt stattfinden kann, werden in Breslau **zwei** Concerte gegeben. Warum und auf welche Art diese Ausnahme gemacht wird, erklärt das beifolgende Inserat in den Breslauer Zeitungen.

An das P. T. Publicum.

Bei meiner Ankunft in Breslau — **zwei Wochen vor dem Concerte** — fand ich massenhafte Anmeldungen, sowohl von Seiten der Bewohner der Stadt selbst, als auch von der ganzen Umgegend vor, und überzeugte mich, dass diese in immer steigender Anzahl fortwährend einliefen. Ich erkannte, dass ein grosser Theil dieser Bestellungen selbst bei Ueberfüllung des Saales — was ich unter allen Umständen vermeiden will — nicht berücksichtigt werden konnte, und blos die Billet-Unterhändler ihre Rechnung dabei finden würden.

Indem die Kunstreise mit dem Breslauer Concert eröffnet wird und sämmtliche Künstler contractmässig zwei Tage vor dem Concerte, also den 21. October, einzutreffen verpflichtet sind, so fragte ich telegraphisch an, ob sie nicht noch einen Tag (20. Oct.) früher in Breslau ankommen könnten und habe ich von Allen, **ohne Ausnahme**, eine bejahende Antwort erhalten.

In Folge dieses Umstandes werden in Breslau **zwei Concerte** gegeben.

B. Ullman.

Verlag der **C. Luckhardt'schen** Musikalienhandlung in Cassel.

[385.]

Becker, Jean, Compositionen.

Op. 3. Kleine melodiöse Concertvorträge für die Violine mit Begleitung des Pianoforte,

No. 1.	Romance (Esdur)	—	10
- 2.	Humoreske (Gdur)	—	10
- 3.	Ein Traum (Amoll)	—	10
- 4.	Rondino (Adur)	—	10
- 5.	Melodie (Ddur)	—	$7\frac{1}{2}$
- 6.	Erinnerung (Bdur)	—	10

- Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof.

No. 1.	Neue Küsse, alte Liebe, für Tenor	—	5
- 2.	Die Rosen im Garten, für Sopran	—	5
- 3.	Jedem das Seine	—	5
- 4.	Bier her! für Bass	—	10

Aufmunterung zur Freude. Wer wollte sich mit Grillen plagen. Für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte . . . — $7\frac{1}{2}$

Dietrich, A., Compositionen.

Op. 3.	Sechs Lieder von E. Geibel für eine Singstimme mit Pianoforte	—	$22\frac{1}{2}$
Op. 4.	Sieben Lieder von C. Gärtner für eine Singstimme mit Pianoforte	—	15
Op. 6	Sechs Clavierstücke Heft I	—	10
	Heft II	—	15

Verlag von H. Pohle, Hamburg.

Soeben erschienen:

Wilhelm Hill.

[386.] Op. 28.

Zwei Sonatinen für Pianoforte und Violine.

No. 1. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. No. 2. Pr. 1 Thlr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Hierzu als Beilage eine Verlagsanzeige von **Carl Merseburger** in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 27. October 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr

[Nr. 44.

Ungarische Musik in deutschen Meistern.

Von **Dr. Theodor Helm.**
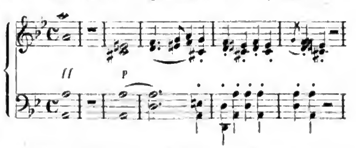
(Fortsetzung.)

Während, wie erwähnt, in vielen Haydn'schen Finalsätzen der ursprünglich nationale Charakter sich durch die Lebensanschauung des Meisters und demgemäss musikalische Durchführung bis zur Unkenntlichkeit verwischt, ist es andererseits ganz interessant und ergötzlich, wenn in Sätzen, die von Haus aus ein nichts weniger als nationales Gepräge an sich tragen, sich plötzlich — man möchte sagen — unwillkürlich die echte, nicht modificirte magyarische Melodie einschleicht.

Als hierher gehöriges Beispiel nennen wir das zweite Thema im Finale einer der bekanntesten Londoner Symphonien (D dur, aber mit dem Anfange:



in ihm finden wir zugleich eine Lieblingsfigur Haydn's (und diese ist in ihrer Secundenbewegung unverkennbar magyarischen Ursprungs); ein noch viel entschiedener nationales Thema entwickelt sich — auf dieselbe Figur basirt — als zweiter Hauptgedanke des ersten Satzes der Militair-Symphonie. Gegen das sonstige Verfahren Haydn's abweichend, ist es hier gerade die Durchführung, welche das anfangs ohne hervorstechende Localfärbung eintretende marschmässige Sätzchen immer charakteristischer — magyarisch herausgestaltet. Wir glauben stellenweise die Rakoczy'sche Heldenweise durchklingen zu hören; andererseits — ein echter „Tiger"*) aus dem Jahre 1849 würde nicht ermangeln zuzusetzen: *horribile dictu* — könnte man auch den famosen Radetzky-Marsch aus unbezogenem Thema ableiten. Für die leidenschaftlich wilde Marseillaise des ungarischen Revolutionskrieges und den loyalen Schluchtgesang der die heldenmüthigen Honvéds bekämpfenden Kaiserlichen ein *tertium comparationis* vorfindlich in einer Figurirung des deutsch-gemüthlichen Vater Haydn: — welche Ironie des Zufalls!! Auffälliger und überraschender noch, als in den eben angeführten zwei Beispielen hat sich in ein vom nationalen Wesen an sich rein Nichts wissendes lebenssprühendes Gebilde Haydn's ein prononcirt-magyarischer Keil eingeschoben: das zweite Thema des ersten Satzes der köstlichen „grossen" B dur-Symphonie.



Wir citiren die Stelle wörtlich, da sie in ihrer Wirkung ungemein drastisch ist. Der bisher in rascher Achtelpassage sich herumhetzende, ausgelassen heitere

*) „Tiger-Partei" nannten sich bekanntlich — vor 1867 und der Aufrichtung des österreich-ungarischen Dualismus — die „Unversöhnlichen" im ungarischen Landtage, da sie ihre Clubversammlungen im Hôtel „Zum Tiger" in Pest abhielten.

Satz hat auf der Dominante seinen momentanen — sonatenmässigen — Abschluss gefunden, man erwartet den herkömmlichen Eintritt des Gesangs- oder zweiten Themas. Mit der kraftvollst in allen Instrumenten *unisono* angeschlagenen ausgehaltenen Dominante (aber nicht von F, sondern) von D lässt dagegen der Meister den Satz plötzlich stocken, er bereitet etwas Unerwartetes vor, unsere Spannung wird durch die Pause des anschliessenden Taktes noch erhöht. Was nun folgt, ist allerdings das formell übliche zweite Thema des Sonatensatzes, aber dasselbe äussert sich keineswegs als zärtlich beschwichtigende Cantilene, sondern als stolz-rhythmisirter, dem Satze innere Kraft gebender national-magyarischer Marsch.*) Mag man in dem überraschenden Eintritte dieses Themas nur eines jener humoristischen Kunststückchen sehen, mit denen der gute Grosspapa sein Publicum — und nun gar die Engländer! — so gern zu unterhalten liebte, — wir wurden bei Anhören der Stelle nie die Vorstellung los, unter eine Schaar lustiger Gesellen aus der ewig vergnügten Kaiserstadt trete unvermuthet ein stolzer ungarischer Magnat: vor der fremden imponirenden Erscheinung weicht Alles scheu zurück, erst nach und nach wird man vertrauter mit einander und beginnt dann — Wiener und Magyar im Bunde, obgleich letzterer immer ein bischen „mit Respect behandelt" — den tollen Reigen aufs Neue.

Wer etwas Heine'sches Klangbildertalent besitzt, wird uns ob unserer „Phantasien" nicht schelten. Im Grunde kann Jeder aus der reinen (programmlosen) Instrumentalmusik herauslesen, was ihm gefällig ist. Nicht ableugnen aber wird man können, dass sich in der anbezogenen Stelle das magyarische Element deutlicher rege, als dies je vorher in einem auf die strenge Sonatenform basirten deutschen Instrumentalwerk der Fall war. Allerdings geschah diese Einführung der ungarischen Nationalweise in höhere musikalische Kunstformen von Haydn nicht mit Absicht, im Interesse der ungarischen Melodie, sondern vielmehr unbewusst, jenem rastlosen Triebe nach möglichst erreichbarer Mannichfaltigkeit und Abwechselung (in ein und derselben geistigen Sphäre) folgend, welcher zeitlebens der wahre Motor, die zeugende Kraft, die Herz- und Schlagader der Haydn'schen Instrumentalmusik geblieben ist.

Im Gegensatz zu dem naiven, volksthümlichen Haydn tritt Mozart mehr als der Künstler der Gebildeten, der Höfe, der feinen, vornehmen Welt auf. (Mit feinem Blick hat nach dieser Richtung O. Jahn das Haydn'sche und Mozart'sche Menuett mit einander verglichen.) Ausserdem erscheint Mozart neben dem urdeutschen, oder besser noch urösterreichischen Altvater der Instrumentalmusik als der von nationalen Einflüssen fast ganz emancipirte — kosmopolitische Meister.

Dennoch wäre es sehr irrig, wenn man Mozart jede Sympathie für nationale Interessen in der Kunst, sowie für die Musik des Volks überhaupt absprechen würde. Die derb-drastischen Kanons offenbaren, wie heimisch sich der Meister in der gesellschaftlich niedrigsten Wiener Localsphäre („Lerchenfelderthum") fühlte; in der „Entführung aus dem Serail" betritt er zum ersten Male — und mit welcher Lust und Begeisterung! — den Boden des national-deutschen Singspiels, um endlich in der „Zauberflöte" als nationaler Künstler im engeren Sinne der deutschen Oper neue Bahnen zu ebnen, oder vielmehr dieselbe eigentlich erst — mit prophetischer Hinweisung auf alle späteren Meister — zu eröffnen. Die „Entführung" ist uns für vorliegende kleine Skizze besonders deshalb wichtig, weil hier Mozart auf das Entschiedenste ein fremdes National- und Localcolorit anstrebt, das — wie Ulibischeff sich ausdrückt — specifisch asiatische. Wie sehr ihm seine Aufgabe am Herzen gelegen, bezeugt der bei dem Meister ganz ungewohnte Aufwand von Mitteln in der Instrumentation. Er, der bei seiner leidenschaftlichsten Symphonie (G moll, von 1788) der so trefflich colorirenden und schattirenden Trompeten und Pauken entbehren zu können glaubt, setzt in der Ouverture und in den (2) Chören der „Entführung" nicht nur vorgenannte Instrumente, sondern noch die grosse Trommel, Triangel und Becken hinzu, wie er andererseits (besonders in dem ersten Chor*)) durch den raschen Wechsel der weichen und harten Tonart — schon in der Zeichnung — Nationalcharakteristik intendirt. Insofern nun diese asiatische oder besser wohl orientalische Musik mit jener eingangs angedeuteten der Zigeuner zusammenhängt, hat Mozart mittelbar der Kunstberechtigung dieser und somit weiter auch der ungarischen Musik vorgearbeitet.

Wie sehr später Weber speciell für zigeunerische Charakteristik die Mozart'schen instrumentalen Errungenschaften (oder „Wagnisse") aus der „Entführung" in der „Preciosa" ausnutzte, ist bekannt und werden wir noch darauf zurückkommen.

Directe Beziehungen Mozart's zur ungarischen Musik fehlen. Momentane Hinneigungen zu Stileigenheiten der ungarischen Musik in manchem lebhaften Quartett- oder Symphoniesatz Mozart's sind entweder rein zufällig, in den meisten Fällen aber wohl hat sie der Meister durch das Medium der ihm von Haus aus fast überall vorbildlichen Haydn'schen Instrumentalmusik in sich aufgenommen.

(Fortsetzung folgt.)

---

*) In ähnlicher Weise hat später Beethoven, freilich ungleich bedeutsamer, für das zweite Hauptthema (oder den „Seitensatz") des ersten Satzes seiner Ddur-Symphonie ebenfalls den Marschrhythmus gewählt.

*) Hier Amoll mit Cdur abwechselnd; in dem bekannten Alla-Turca-Finale der kleinen Adur-Sonate Amoll mit Adur.

Kritik.

Jos. Rheinberger. Das Thal des Espingo. Ballade für Männerchor und grosses Orchester, Op. 50. Partitur 1 Thlr. 15 Ngr. Leipzig, E. W. Fritzsch.

Die Compositionen grösseren Stiles für Männerchor und Orchester dürfen auf ein freundlicheres Entgegenkommen Anspruch erheben, als die Producte musikalisch-schöpferischen Leichtsinns, welche im Verlaufe der letzten Jahre, und noch dazu in unbegrenzter Menge, zu Nutz und Frommen des Singsangs Tenor und Bass besitzender Liederfreunde den musikalischen Markt unsicher gemacht haben. Das ersterwähnte Genre haben Männer wie Bruch, Gernsheim, Brambach u. A. mit Beiträgen bereichert, welche für dasselbe die Möglichkeit einer künstlerischen Pflege sattsam beweisen. Ihren Werken schliesst sich die vorliegende Composition Rheinberger's, wenn auch in der Formausdehnung bescheidener, sehr würdig an. Den Text derselben bildet die P. Heyse'sche Ballade „Das Thal des Espingo". Der Heerzug und das tragische Ende einer Schaar Mauren ist darin geschildert. Maurisches Volk zieht kampflustigen Sinnes über das Pyrenäengebirge, um die Franken aufzusuchen. Nach mühseligem, beschwerlichem Marsche in dem reizenden Thale des Espingo angelangt, vergisst hier die streitbare Schaar der kriegerischen Vorsicht. In seligen Erinnerungen an die Wonnen des fernen Heimathlandes tändeln und scherzen die Männer, und so streckt sie der Feind in den Rosengefilden bald nieder. Sehr glücklich hat Rheinberger den düsteren Abschluss der Fabel als charakterisirenden Zug der ganzen Dichtung zum Grunde gelegt und zu unverkennbarem, alle Theile der Composition durchdringendem Ausdruck gebracht. Nach kurzem Paukenwirbel beginnt das nur in den dunkleren Klangfarben besetzte Orchester — Bässe, Violoncelle, Fagott und tiefe Clarinetten — die im beschleunigten Marschrhythmus gehaltene Melodie, welche nach einem Halbschluss des instrumentalen Präludiums als Hauptträgerin des gesammten Dichtungsinhaltes von den *unisono* eintretenden vier Stimmen zum Vortrage der einleitenden Anfangsstrophen angestimmt wird. Wie mit drückender Gewitterschwüle umgeben die Mollklänge dieser einfachen Weise den Hörer. Noch ehe ein sicheres Wort uns von dem kommenden Vorgang gemeldet und gesagt, erwarten wir schon in Kassandra-Stimmung herbes Unglück, mit bangen Ahnungen folgen wir den ruhigen Begebenheiten, welche in der Exposition des Gedichtes uns über den Verlauf der Fabel in Ungewissen lassen. Nach echter Balladenweise verklingen die Endzeilen des Gedichtes, welche von der jähen Katastrophe melden, wieder auf derselben Melodie. Wie bei jeder Ballade, so bietet auch bei Heyse's „Thal des Espingo" der mittlere Theil durch seine Fülle verschiedener Einzelschilderungen einer musikalischen Bearbeitung die grössten Schwierigkeiten. Zustände und Begebenheiten wechseln zu rasch; die Musik liebt sinnendes Verweilen. Rheinberger hat in seiner Composition immer zusammengefasst, was unter eine Hauptwendung fiel und dies zu einem Sätzchen gefügt, dessen einheitlicher Organismus sich durch jeweilige bestimmte Kennzeichen — sei es motivische Verwandtschaft, Durchführung einer Begleitungsfigur etc. — bemerkbar macht. Der häufige Wechsel von Tonart und Takt, die nur flüchtige Berührung der immer neu eintretenden Motive erregen beim Hörer ein Gefühl der Unruhe, welches die peinliche Erwartung der Katastrophe noch unterstützt, und obgleich in diesen mittleren Strophen die Mauren in ihrem Glücke geschildert werden, so empfindet man doch gerade hier die Angst um ihr Schicksal am meisten. Rheinberger hat in diesem Theile sein längst bekanntes Talent zu greifbarer Detailmalerei wieder prächtiges Spiel treiben lassen. Die Motive, mit welchen die heimathlichen Freuden der Mauren, ihre harmlosen Liebhabereien geschildert werden, sind direct ansprechend und führen mit unwiderstehlicher Gewalt den Hörer in das lockende Gebiet der entfernten Zauberlande. Bei den milden Arpeggien der Clarinetten und Oboen fühlt man Säuseln der lieblichen Luft, der alle Schwüle lindernde Hauch der See zieht in der sanft herabsteigenden Figur der Violinen heran, umspielt von den wie in träumerischem Selbstvergessen leise den Stimmen nachsingenden Holzbläsern. Dort wo die Mauren ihrer Sinne berauscht in den See hinabtauchten, ergreift beim Einsatz des vollen Orchesters mit der wild taumelnden Figur der Geigen auch den Hörer ein dämonischer Freudenrausch, und doch wird mit dem grössten Glücke die höchste Beklommenheit! Namentlich in der dem Eintritt des dramatischen Momentes unmittelbar vorhergehenden Strophe, wo die Wachen ihrer Pflicht vergessen, weiss Rheinberger die Spannung auf das Höchste zu steigern. Der Eintritt der Posaunen auf dem verminderten Sextaccord, der fürchterliche Aufschrei des ganzen Orchesters in zwei kurzen Klagetönen (ff), die eigenartige harmonische Führung der Stimmen, die sich mühsam fortwinden, das Alles wirkt ganz erschütternd. Nach den in wilder Hast hervorgestossenen Verzweiflungsrufen „Zu spät!" wird auf der zu Anfang gebrauchten Marschweise das Ende der unglücklichen Maurenschaar erzählt. Ein nur kurzer Schluss ist dieser noch angefügt, und nach einem letzten, bitteren Klageschrei verklingt die ganze Composition in einem dumpfen Duraccorde. — Wir empfehlen dieses Werk als ein treffliches, poetisch disponirtes Kunstgebilde, welches in seiner Durcharbeitung die interessanten Züge eines durch und durch gebildeten, eigenartig empfindenden Meisters trägt, angelegentlichst der Beachtung der Herren Concertvorstände und Vereinsdirigenten um so mehr, da seine technischen Ansprüche das billige Maass an keiner Stelle überschreiten. Für den Dirigenten dürfte sich eine besondere Achtnahme auf die Temposchattirung nöthig machen, da an vielen Stellen ein Wechsel in der rhythmischen Bewegung erforderlich ist, ohne dass in der Partitur hierauf aufmerksam gemacht wird. Rk.

Biographisches.

Anna Mehlig.

(Mit Portrait.)

Es ist eine beachtenswerthe Erscheinung, dass das Virtuosenthum in der Neuzeit eine bedeutende Bereicherung durch junge weibliche Kräfte erfahren hat. Während früher solche nur vereinzelte Erscheinungen waren und an ihre Existenz sich mehr der Begriff der Curiosität (wenn auch im edleren Sinn) als ein volles künstlerisches Interesse knüpfte, in Folge dessen man zugleich unwillkürlich an ihre Leistungen immer nur einen relativen Maassstab anlegte, zählt die Gegenwart eine ganze Reihe von weiblichen Namen unter den Vertretern der reproductiven Kunst, welche mit ihren Kunstgenossen vom „stärkeren" Geschlecht kühn in die Schranken treten können. Unter ihnen nimmt Anna Mehlig, deren Portrait und Biographie die heutige Nummer des „Musik. Wochenbl." bringt, unstreitig eine hervorragende Stellung ein.

Anna Mehlig ist im Jahre 1846 in Stuttgart geboren. Ihr Vater, aus Darmstadt gebürtig, war früher Mitglied der Mannheimer Oper und kam dann nach Stuttgart, wo er bis vor zwei Jahren 25 Jahre lang als Chorsänger wirkte. An musikalischen Anregungen konnte es unter diesen Verhältnissen nicht fehlen, und sie fielen frühzeitig bei der Tochter auf empfänglichen Boden. Das häufige Anhören von Gesang weckte ihren musikalischen Sinn, und kaum 6 Jahre alt, erhielt sie von ihrem Vater Unterricht in den ersten Anfangsgründen, wobei sie ein schnelles Auffassungsvermögen bewies und rasche Fortschritte machte. Bis zu ihrem 9. Jahre genoss sie die Unterweisung des Vaters, der mit unermüdlicher Ausdauer ihre Studien beaufsichtigte. Dann kam sie in das Institut des Hrn. Zweigle, der ebenfalls anderthalb Jahre lang ihrem Unterricht mit grosser Liebe sich hingab, sodass sie bei einer öffentlichen Prüfung den Preis davontrug. Dieser Erfolg war für ihre weitere Laufbahn von grosser Wichtigkeit: er hatte ihre Aufnahme in das zu jener Zeit ins Leben tretende Stuttgarter Conservatorium, von welchem einige Lehrer jener Prüfung beigewohnt hatten, zur Folge. Für die finanzielle Seite dieses Schrittes trat ein Russe, ein Dr. Brachmann, ein. Anna Mehlig wurde Schülerin des Professor Sigmund Lebert, dessen ausgezeichnetem, mit grösster Sorgfalt und Ausdauer betriebenem Unterrichte Anna Mehlig in der Hauptsache ihre Ausbildung verdankt. Zwei Jahre lang genoss sie die Unterstützung des Russen; durch dessen Weggang wurde ihr dann dieselbe entzogen. Von der Vergünstigung, den Unterricht im Conservatorium gratis haben zu können, keinen Gebrauch machend, gab Anna Mehlig von dieser Zeit an in jedem Spätjahr ein Concert, dessen Ertrag ihr die Bestreitung des Honorars ermöglichte und ihr zugleich die Mittel zu ihrer wissenschaftlichen Ausbildung und zur Anschaffung eines Flügels in die Hand gab. Selbstverständlich spielte sie in den alljährlichen öffentlichen Prüfungen des Conservatoriums, wobei ihre Leistungen auch die Aufmerksamkeit der Königin Olga auf sie lenkten. Bis zu ihrem 16. Jahre blieb sie in der Schule, dazwischen nur einmal in Carlsruhe in einem Concert des Cäcilienvereins auftretend. Die Veranlassung hierzu war die Erkrankung eines der Conservatoriumslehrer, dessen Mitwirkung ursprünglich in dem fraglichen Concert in Aussicht genommen war und für den nun Anna Mehlig eintrat. Die Herren Vorstandsmitglieder waren nicht wenig überrascht, als sie ein zwar hochaufgeschossenes, aber erst vierzehnjähriges Mädchen in Begleitung der Mutter aus dem Coupé heraussteigen sahen, welches sich ihnen mit grosser Naivetät als die zu erwartende Pianistin vorstellte. Erst eine Probe beruhigte die zweifelnden Gemüther. Der Erfolg des ersten öffentlichen Auftretens der jungen Pianistin selbst aber war ein vollständiger, glänzender, das Publicum war enthusiasmirt, und das grossherzogliche Paar selbst bezeugte der Kunstnovize sein lebhaftes Interesse.

Siebzehn Jahr alt trat Anna Mehlig vor die grössere Oeffentlichkeit. In den Münchener Odeonsconcerten errang sie mit dem Hummel'schen H moll-Concert ihren ersten Erfolg. Die ihr hierdurch wie durch ein eigenes Concert eröffnete Aussicht, in einem Hofconcerte zu spielen, wurde ihr durch den am betreffenden Tage erfolgenden Tod des Königs Max wieder verschlossen. Von bayerischen Städten waren es noch Augsburg und Nürnberg, in denen die junge Virtuosin ihre ersten Triumphe feierte. Im Januar 1865 passirte sie die Censur der Leipziger Gewandhausconcerte und hatte die Genugthuung, von dem „musikalischen Forum Europas" ihre Künstlerschaft nun auch officiell beglaubigt zu sehen. Es folgten nun Engagements auf Engagements in den bedeutendsten Städten; in Berlin trat Anna Mehlig ausser in eigenen Concerten auch bei Hofe auf. Der nächste Winter (1865—66) führte sie nach Holland, Frankfurt, Dresden, Leipzig und Weimar, woselbst sie zur Hofpianistin ernannt wurde. Im März des Jahres 1866 ging sie zur Saison nach London, wo sie zuerst in der Old Philharmonic Society, dann in allen anderen Concerten und Gesellschaften auftrat. Nach England ist Anna Mehlig später fast in jedem Sommer gekommen. Im Herbst des letztgenannten Jahres erfolgte ihre Ernennung zur königl. württembergischen Hofpianistin bei Gelegenheit eines durch die Majestäten veranlassten Aufenthaltes in Friedrichshafen am Bodensee. Im Winter 1867—68, in welchem sie, wie alljährlich, ihre Concertausflüge wieder aufnahm, finden wir sie u. A. längere Zeit in Wien verweilend, wo sie in den Philharmonischen und in eigenen Concerten, sowie im Verein mit dem Florentiner Quartett auftrat. —

Von grosser Bedeutung für ihre künstlerische Entwickelung war ihr Aufenthalt in Weimar bei Franz Liszt vom Januar bis gegen Mitte März des Jahres 1869. Mit gewohntem Feuereifer widmete sich der Meister der Leitung ihrer Studien. Frl. Mehlig nahm ihr ganzes Re-

pertoire bei ihm durch und studirte ausserdem noch sein Esdur-Concert ein. Wenn die Künstlerin ihre musikalische Ausbildung hauptsächlich Prof. Lebert verdankte, so datirt aus der Zeit ihrer Studien bei Liszt, was an Feuer und Schwung zu ihrem Spiel hinzugekommen ist. Es war aber nicht der Unterricht des Meisters allein, der ihr einen bedeutenden künstlerischen Gewinn zuführte; sondern auch der Verkehr in dem musikalischen Kreise, der Liszt umgab, das Anhören von Leistungen eines Rubinstein, des Milde'schen Ehepaares, der Frau Viardot u. A. machten ihren Aufenthalt in Weimar zu einem geistig höchst anregenden, genussreichen.

Im October des Jahres 1869 trat Anna Mehlig ihre Concertreise nach Amerika an. Schon ihr erstes Auftreten in der Academy of Music in New-York hatte bedeutenden Erfolg; seit ihrem eigenen Concert aber im Januar des nächsten Jahres ging es von Triumph zu Triumph. Die Künstlerin wurde für zwei Concerte der Philharmonie engagirt, — ein ungewöhnlicher Fall, da diese Gesellschaft überhaupt nur sechs Aufführungen zu veranstalten pflegt, und erhielt am Ende der Saison die ebenso seltene Auszeichnung, zum Ehrenmitgliede der Gesellschaft ernannt zu werden. Sie gab dann noch mehrere eigene Concerte, spielte in Brooklyn und Hoboken und wurde für die Harvard-Concerte in Boston engagirt. In dem Zeitraum von Januar bis Ende März trat sie in etwa sechzig Concerten auf. Noch vor den Sommerferien wurde ein Contract mit Theodor Thomas, dem bekannten Director eines der ausgezeichnetsten Orchester — nicht nur Amerikas —, auf sieben Concerte abgeschlossen. Den Sommer brachte Frl. Mehlig in den White Mountains und in den Catskill Mountains zu und kam gegen Ende September nach New-York zurück. Kaum eingetroffen, erhielt sie schon die Aufforderung, bei den Nilsson-Concerten mitzuwirken. Anfang October wurde die Concerttour mit Th. Thomas angetreten; alle grösseren Städte, Boston, Chicago, Cincinnati, St. Louis, Buffalo, Philadelphia, Baltimore, Washington u. A. wurden bereist. Bis zum 1. Mai 1871 hatte die Künstlergesellschaft gegen 200 Concerte gegeben, überall für Frl. Mehlig mit dem glänzendsten Erfolge. Am 10. Mai aus dem Westen zurückgekehrt, betheiligte sich Frl. Mehlig gleich darauf an dem grossen Festival in Boston. Am 17. endlich nahm sie in einer unter ausserordentlichem Zudrange stattfindenden Matinée in Steinway Hall in New-York Abschied von der neuen Welt. — Augenblicklich gehört Frl. Mehlig zu den „Sternen", welche Ullman bei seiner neuesten Concerttour dem Publicum vorführt.

Die Eigenschaften, welche Anna Mehlig's Leistungen auszeichnen, sind höchste Sauberkeit, Accuratesse und Eleganz und Glanz der Technik bei weichem und elastischem Anschlag, Correctheit der Zeichnung und feinempfundene Darstellung, wozu sich, wie schon angedeutet, seit ihrem Aufenthalte bei Liszt noch ein höherer Grad von Schwung und Feuer und spontaner künstlerischer Erregbarkeit gesellt hat. Die treffliche Schule, aus welcher Frl. Mehlig hervorgegangen, documentirt sich auch in der Vielseitigkeit ihres Repertoires, welches seinen Stoff den verschiedensten Schulen und Zeiten entnimmt.

Tagesgeschichte.

Berichte.

Leipzig. Mit warmer Anerkennung ist des 3. Gewandhausconcertes zu gedenken, das neben den Sololeistungen einer Clara Schumann und einer Amalie Joachim die in diesen Raumen fast zur Mythe gewordenen Werke: „Medea"-Ouverture von W. Bargiel und Esdur-Symphonie von R. Schumann zur Wiedervorführung brachte. Bargiel's Ouverture ist nach Conception und Inhalt ein wirklich bedeutsames Werk von mächtiger Wirkung, welch letztere jedoch im vorliegenden Falle zufolge nicht vollständig gelungener lebensvoller Reproduction um einige Grade zu kurz kam. Nach den langen Pausen zu urtheilen, durch welche die Gewandhausvorführungen der sogenannten Rheinischen Symphonie von Schumann geschieden werden, scheint man in den maassgebenden Kreisen dieses Institutes diesem Werke nicht die gleiche Schmackhaftigkeit für das Publicum beizumessen, wie den übrigen Symphonien dieses Meisters, und auch für diese Saison war vielleicht eine öffentliche Rüge dieser Unterlassungssünde in Verbindung mit der durch das 1 Euterpeconcert drohenden Sühne erst nöthig, um über alle Bedenken hinwegzukommen. Kann nun leider auch nicht gesagt werden, dass an diesem Abend eine die höchste Leistungsfähigkeit des Orchesters erreichende Wiedergabe dieser genialen Schöpfung den langen Ausfall wett gemacht habe, eine Ausstellung, die wir hauptsächlich auf einige zu schattenhaft gezeichnete Stellen des 1. und 5. Satzes beziehen möchten, so blieb doch immerhin ein hoher Genuss für den Hörer noch übrig. — Ueber die Vorträge der Frauen Clara Schumann und Amalie Joachim lange Referate zu schreiben, möchte überflüssig sein; der Leser kann sich selbst nach dem Stande seiner Geschmacksrichtung einen Schluss auf den gehabten Kunstgenuss ziehen, wenn wir mittheilen, dass Fr. Schumann das Amoll-Concert ihres verstorbenen Gatten, von demselben des Weiteren ein Andante in Fdur (aus „Manfred") und „Traumeswirren", eine reizende Gavotte von Gluck und das Impromptu in Fmoll aus Op. 142 von Schubert spielte, und dass Fr. Joachim ausser der Arie „Wohl euch, ihr auserwählten Seelen" mit vorhergehendem Recitativ aus Bach's Pfingstcantate Lieder von Schubert und Mendelssohn sang. Nur noch eine Bemerkung hinsichtlich der gewählten instrumentalen Verballhornisirung der Bach'schen Arie durch den als Urheber bezeichneten Hrn. E. Rudorff sei uns gestattet. Wir finden nämlich die Wahl derselben gerade in Leipzig ganz unbegreiflich, indem, wenn dieses Stück in der Originalgestalt nun einmal nicht passirbar war, man hier doch so bequem durch einen Vergleich des Rudorff'schen sterilen Arrangements mit der hierorts als bekannt anzunehmenden einschläglichen Rob. Franz'schen Bearbeitung das Schicklichere hätte finden können. Die persönlichen Beziehungen sollten doch in solchem Falle erst recht nicht mitsprechen dürfen. — Einer Soirée, welche die beiden vorgenannten Künstlerinnen einige Tage darauf in demselben Saale veranstalteten, waren wir beizuwohnen verhindert. Wir verweisen deshalb die sich etwa für das gewählte Programm Interessirenden auf die heutige Concertumschau. — —.

Leipzig. Dem günstigen Prognostikon, welches wir erst kürzlich den diesswinterlichen, dem Kunsteifer des Hofpianofortefabrikanten Hrn. J. Blüthner zu verdankenden Aufführungen der Euterpe stellten, entsprach bereits in überraschender Weise das 1. am 24. October und wiederum wie vor Jahren im grossen Saal der Buchhändlerbörse stattgehabte Concert

dieses Institutes. In Kenntniss des Verhängnisses, zufolge dessen eine interessantere Programmaufstellung für dieses 1. Concert verhindert wurde, und bekannt mit den Schwierigkeiten, welche sich in jeder Saison von Neuem der Zusammenstellung des Orchesters dieser Concerte entgegenstellen, müssen wir vor Allem uns billig darüber wundern, dass dieser Tonkörper dennoch dank der einheitlichen künstlerischen Leitung schon an diesem ersten Abend sowohl die erwähnte Calamität als auch die Geschichte der eigenen mühevollen Entstehung durch seine Leistungen, zu deren Bemessung uns die Wiedergabe von Spohr's „Faust"-Ouverture und Beethoven's 7. Symphonie ausreichende Gelegenheit bot, fast vergessen machte. Zu der im Verlaufe des Concertes sich stetig steigernden Sicherheit des Zusammenwirkens trat besonders in der Symphonie eine Frische der Auffassung, die vollauf für den einzelnen Instrumenten noch mangelnden letzten Schliff zu entschädigen vermochte und auch im Publicum ein äusserst warmes, nach dem Schlussatz dieses Werkes in einer Auszeichnung des Dirigenten gipfelndes Echo fand. — Ausser diesen rein orchestralen Gaben bot das Concert noch zwei Violinvorträge des Frl. Franziska Friese aus Crefeld und Gesangsvorträge des Frl. Bosse vom hiesigen Stadttheater. Erstere Dame, eine Violinistin aus der bewährten Schule unseres Ferd. David, bewies zunächst durch die Wahl des Bruch'schen Concertes, dass sie auch für noch andere Sachen, als die bei früherem Besuche mit Begeisterung gespielte Vieuxtemps'sche Fantaisie-Caprice und gewisse Variationen Etwas übrig hat. Ihr Spiel zeichnete sich auch diesmal durch reine Intonation, gewandte Bogenführung und natürliches Temperament aus, dagegen vermissten wir bei doppelgriffigen Stellen durchweg eine kräftigere Tonerzeugung. Neben der Bruch'schen Composition, bei deren Executirung Frl. Friese sich über das gute Accompagnement des Orchesters gefreut haben wird, trug die Gastin noch das Adagio aus Spohr's 9. Concert vor. — Frl. Bosse hatte zwei sehr bekannte Opernfragmente (die Arie „Zephyretten, leicht gefiedert" von Mozart und „Glöcklein im Thale" von Weber) und zwei sehr unbekannte Lieder zu ihren Vorträgen gewählt. Dafür, dass sie uns die Bekanntschaft mit den wirklich reizenden Liedern: „An ein Veilchen" von J. Brahms und „Die Nachtigall" von R. Volkmann, vermittelt hat, sind wir ihr dankbar verbunden. Diese Anerkennung hätte uns jedoch trotzdem nicht unempfindlich gegen bei ihren Darbietungen noch ersichtlicher werdende Gefühlsbethätigung gemacht. — —.

Leipzig. In der 22. Kammermusikaufführung des Leipziger Zweigvereins des Allgemeinen deutschen Musikvereins am 15. d. M. wurden folgende Werke zu Gehör gebracht: Bmoll-Trio, Op. 5, von Volkmann, vorgetragen von den HH. O. Drönewolf, Concertmeister Heckmann und Robert Riedel; Lieder aus J. Altmann's „Liebeslust und Leid", componirt von H. Zopff (No. 1, 4 und 8), gesungen von Hrn. Gura; Deutsche Reigen für Pianoforte und Violine, Op. 54, 2. Heft — Frl. Hertwig und Hr. Heckmann; Lieder: „Die Vätergruft", „Morgens steh ich auf und frage", „In Liebeslust" von Liszt — Hr. Gura; Trio, Op. 18, von Camille Saint-Saëns — HH. G. H. Witte, Heckmann und Riedel. Mit der Aufführung des Volkmann'schen Trios wurde allen denen, die das Werk schon kannten und die das Fernbleiben desselben von den Programmen berufener Institute beklagen, eine grosse Freude gemacht; nicht minder dürften aber auch diejenigen, denen das Werk noch neu war, für die Vermittelung der Bekanntschaft mit demselben dankbar sein. Es hinterliess einen nachhaltigen Eindruck, der sich nicht so sehr in äusseren Zeichen, als in den begeisterten Urtheilen, die sich danach verlauten liessen, kundgab. Tiefe der Conception, kräftig-intensive Erfindung, Prägnanz und Ausdrucksfülle der Melodik, geistvolle dramatische Anlage und Schwung der Leidenschaft auf der einen und schöne Innigkeit der Empfindung auf der anderen Seite stellen das Werk unstreitig in die Reihe der besten Erzeugnisse der Kammermusik. Von „Mache" und formalistischem Phrasenthum ist hier keine Spur zu finden. Die Ausführung liess die Schönheit des Werkes in ungeschwächtem Grade hervortreten. Der Clavierpart fand in Hrn. Drönewolf, der, beiläufig erwähnt, seine Studien bei H. v. Bülow gemacht hat, einen Interpreten, der seine Aufgabe nicht nur technisch vollständig beherrschte, sondern sie auch geistig durchdrungen hatte und mit lebensvoller künstlerischer Sicherheit löste. Von Hrn. Heckmann war eine ausgezeichnete Vertretung der Violine zu erwarten; desgleichen hat sich Hr. Riedel bereits des Oefteren als Ensemblespieler bewährt. — Die Lieder von Zopff sind von gewählter Haltung und lassen das Bestreben nach bedeutsamer Herausbildung der Einzelzüge der Dichtung erkennen; doch scheint uns der Componist, soweit wir nach einmaligem Hören urtheilen können, nicht immer die rechten Mittel ergriffen und die überzeugende Einheitlichkeit der Empfindung gewahrt zu haben. Die Wiedergabe durch Hrn. Gura dürfte bei dem Componisten kaum einen Wunsch übrig gelassen haben; sie verschaffte den Liedern beifällige Aufnahme. Geradezu unübertrefflich sang Hr. Gura die Liszt'schen Nummern, mit deren erster und dritter er gelegentlich die warme Anerkennung des Meisters selbst errungen hatte. Die „Vätergruft" namentlich war eine Glanzleistung durch den plastischen Stil des Vortrags, die poetische Auffassung und edelgefärbte und discrete Tongebung. Um einige besonders wirksame Einzelnheiten hervorzuheben, so erinnern wir an den heroischen Aufschwung an der Stelle: „Wohl hab ich Euer Grüssen, ihr Heldengeister, gehört" — sowie an das zarte Pianissimo bei den Worten: „und schlummerte ein". Das zweite Lied, ein feines Cabinetsstück, verlor sich nach dem mächtigen, enthusiasmirenden Eindrucke des ersten etwas in der Wirkung, wenn es auch nicht ohne Beifall aufgenommen wurde. Dagegen riss der Sänger durch den leidenschaftlich bewegten Vortrag des letzten wieder unaufhaltsam mit fort und erwarb sich schliesslich den stürmischen Dank der Zuhörerschaft. Die Begleitung der Liszt'schen Lieder führte Hr. Drönewolf mit gewohnter Feinsinnigkeit aus. — Die Stücke von Kiel sind interessant gestaltet, zum Theil auch, besonders das letzte, von frischer, anmuthender Erfindung. Um die Ausführung machten sich unsere einheimische Pianistin Frl. Hertwig und Hr. Heckmann aufs Beste verdient. — Das Trio von Saint-Saëns ist ein erfreuliches Zeichen, wie sich ein französischer Künstler in die Formen der deutschen Instrumentalmusik eingelebt hat. Wenn auch das Vorwiegen des Pikant-Geistreichen und Eigenthümlichkeiten in der Erfindung den Franzosen verrathen, so könnte man doch, was die formelle Behandlung betrifft, die Autorschaft irgend einem gründlichen deutschen Componisten zuschreiben. Allerdings ist der Gehalt des Werkes nicht eben schwerwiegend, auch die Ausdrucksmittel sind nicht gerade ungewöhnlich. Hr. Witte, der den Clavierpart ausführte, erwies sich als ein technisch sehr gewandter Spieler mit geschmackvoller Auffassung. Hin und wieder wäre der Leistung etwas mehr Schliff zu wünschen gewesen.

St.

Cassel, 12. Oct. Am 1. Oct. gab Hoforganist Rundnagel hier in der Garnisonkirche ein geistliches Concert, das durch sein wohlgeordnetes und fesselndes Programm, sowie durch Heranziehung trefflicher Solisten einen nach Güte und Reichhaltigkeit sehr befriedigenden Eindruck hinterliess. Der Herr Concertgeber eröffnete das Concert mit einer Fuge von J. S. Bach über das Motiv: B-a-c-h und bekundete sich mit dem Vortrag derselben, sowie mit der Wiedergabe eines Adagios von Merkel und einer Phantasie von Lux als ein Orgelspieler von Bedeutung. Technische Kunstfertigkeit — derjenige Factor, welcher beim concertirenden Organisten hauptsächlich in Betracht kommt —, zweckmässige Registrirung und verständnissvoller Vortrag zeichneten die Leistungen Rundnagel's in hohem Grade aus. Concertmeister Wipplinger spielte ein noch wenig gekanntes, für die Kirche vortrefflich geeignetes Adagio von Spohr auf der Violine mit grosser Accuratesse und Wärme. Zwei ältere Compositionen von Leclair für Violoncell wurden von Hrn. Lorleberg mit Geschmack vorgetragen, und Hr. Gerstenberger erfreute mit einer Nummer für Harfe. Der vocale Theil des Concertes bestand in dem „Sanctus o salutaris" von Cherubini, das von Frau Hempel-Christinus mit ihrer mächtig klingenden Altstimme in vorzüglicher Weise zum Vortrag gebracht wurde. Hr. Schmitt, unser lyrischer Tenor an der königl. Hofbühne, lieferte mit dem Vortrag eines alten Kirchengesanges aus dem 14. Jahrhundert von Neuem den Beweis, dass er als Concertsänger für die Kirche ganz besondere Begabung besitzt. Zwischen den vielen Solovorträgen thaten die Chornummern des Casseler Gesangvereins, die gut einstudirt waren und ebenso gut zum Vortrag kamen, ganz beson-

ders wohl. — Auf unserer königl. Hofbühne gingen in einem Zeitraum von vier Wochen zwei Opern zum ersten Male in Scene, nämlich: „Rigoletto" von Verdi und „Iphigenie in Aulis" in der Wagner'schen Bearbeitung. Nur über die Vorführung der letzteren konnten wir uns freuen, auf „Rigoletto" hätten wir gern verzichtet. Neu einstudirt wurde die „Regimentstochter" mit unserer neu engagirten Sängerin Frl. Bruziszewska als Marie. Diese, wie die beiden vorhergenannten zum ersten Mal in Scene gesetzten Opern, war trefflich studirt und ihre Aufführung unter der Direction des Hrn. Capellmeister Reiss tadellos.

A. B.



Anna Mehlig.

Dresden. Die Thaten der Woche waren der Quartettabend des gräfl. Hochberg'schen Vereins, ein Körner-Concert und Lauterbach's Concert mit Frl. Zimmermann und Hrn. Reinecke. Das Quartett concurrirte, noch namenlos, in Dresden mit Lauterbach-Grützmacher einerseits und Jean Becker andererseits: Standpunct „schwer". Erfreulich genug, dass die allgemeinste Ueberraschung den Leistungen auf dem Fusse folgte und den Namen des Vereins auf eine respectable Höhe hinaufhob. Sie werden hoffentlich bald wiederkehren und dürfen überall warm empfohlen werden. Hr. Schiever (1. Violine) ist bekanntlich Schüler Joachim's. Zur Körner-Denkmalenthüllung gab die Liedertafel einen patriotisch anregenden Abend mit Chorliedern und Einzelgesängen lediglich Körner'scher Dichtungen. Von C. M. v. Weber's Chören abgesehen, wies sich auffällig aus, wie vielfach der junge Landwehrheld und Sänger allzeit componirt worden ist. Das Theater gab „Zryni", merkwürdig genug ohne weitere Einleitung in Wort oder Ton. Eine Weber'sche Ouverture war doch wohl erreichbar? — Lauterbach's, unseres höchstbeliebten Concertmeisters Concert hat ein treffliches Programm gehabt. Diesmal kein Tremolo von de Bériot, sondern lauter rechtschaffene Musikgenüsse, Bach, Corelli, Mozart, Beethoven (Op. 47), Raff, Schumann, Lauterbach (zwei gut musikalische eigene Stücke) und Reinecke. Nur Frl. Zimmermann beging die liebliche Bosheit, ein Liedlein des Braunschweigischen Notenpapierconsumenten Franz Abt „zuzugeben". Es bekam ihr indess so wohl, dass wir ihren Scherz nicht weiter bissig verfolgen wollen. Sie sang wirklich Abt besser als Mozart („Figaro"-Arie am Clavier!) und Schumann. Die wundervolle Stimme leidet durch die zu wenige Intelligenz. Hr. Lauterbach spielte wie immer mit makelloser Glätte, hübscher Empfindung und liebenswürdigem Ton. Hr. Reinecke hatte eine Stückwahl getroffen, die Alles vermied, was etwa an Bedenken über seine mangelnde Wärme oder poetische Schwungkraft vorgebracht werden könnte. Insonderheit seine

eigenen Variationen über ein Bach'sches Thema — so wenig sie, streng betrachtet, in der Jetztzeit wurzeln — waren eine von dem schönen Bechstein'schen Flügel trefflich unterstützte meisterhafte Clavierleistung. — Am 23. d. gibt der Chorgesangverein „Calanus" und „Die Flucht der heiligen Familie" (M. Bruch) für die Abgebrannten in Chicago. Für denselben Zweck spielt später Frl. Hild. Spindler. — Frau Schumann spielt am 28., nach dem Ullman'schen Karawanenconcert u. A. neu die vierhändigen Walzer von Brahms. Leitert spielt nochmals am 22. November.

L. H.

München, 21. October. Die musikalische Saison in München wurde gestern Abend im Volkstheater insofern auf erfreuliche Weise eröffnet, als das unter Musikdirector Hieber arrangirte Concert nicht nur der wohlthätigen Intention, sondern auch der Theilnahme des reichlich anwesenden Publicums entsprach, indem grossentheils neue Compositionen von jungen Talenten zur Aufführung kamen. No. 1, Ouverture zu Paul Heyse's Drama: „Die Göttin der Vernunft" mit dem französischen Nationallied „Ça ira", componirt von Ernst Sachs, zeugt von grosser Gemüthstiefe des Musikdichters, sowie von gewissenhaften Studien. Bedenken wir die Verwirrung damaliger Zustände, wie Heyse dieselben in seinem Drama schildert, so können wir auch nicht tadeln, dass man sich in der Ouverture durch einige düstere Stellen etwas mühsam durchringen muss. No. 2, Lieder von Schumann und Abt, von Hrn. Hofsänger Vogl in höchst sympathischer Weise vorgetragen; dennoch möchten wir Hrn. Vogl warnen, sich vom rauschenden Beifalle bezüglich seiner Liederwahl irreführen zu lassen. Ein Künstler seiner Bildung sollte es verschmähen, mit einer derartigen Abt-Composition „zünden" zu wollen. No. 3, Violin-Concert, componirt und vorgetragen von Hrn. Hofmusiker Fromm, errang sich an diesem Abende die erste Stelle. Besonders der zweite und dritte Satz sprachen durch Poesie der Erfindung und durch Feinheit des Klangreizes zu Gemüth, so dass eine wiederholte Vorführung des Werkes erwünscht wäre. Hr. Fromm war seiner Zeit Compositionsschüler des Prof. Rheinberger und wurde im Violinspiel durch Concertmeister Jos. Walter gebildet. No. 4, Zwei Lieder, componirt von Hermann Scholtz und Aug. Hasse, wären durch Frau Reschreiter, der Primadonna des Volkstheaters, zu besserer Geltung gekommen, wenn die Sängerin weniger tremolirte und deutlicher ausspräche. Ihr Organ ist jugendlich klangvoll. No. 5, Symphoniesatz, componirt vom Concertmeister des Volkstheaters, Jul. Lang, ermüdete durch Formlosigkeit und Lärm. Der Componist steht sich mit seinen Gedanken selbst überall im Wege und muss erst noch lernen, dieselben zu bändigen und zu ordnen. Der Gesammtklang des jungen Orchesters war zwar präcis, litt aber unter der gedämpften Akustik der Bühne, weshalb wir uns freuen, dass ein zweites Concert anfangs Winter im Museumsaale stattfinden wird. — Die musikalische Akademie wird den Cyklus ihrer Concerte ausnahmsweise durch ein Oratorium („Josua") eröffnen. — Der Oratorienverein studirt gegenwärtig Händel's „Theodora".

M.

Sondershausen. In den sieben Lohconcerten (dem 9.—16.), denen ich bei meinem Aufenthalt in Sondershausen noch beizuwohnen Gelegenheit hatte, wurde viel des wahrhaft Schönen und Erfreuenden geboten. Die diesjährige Concertsaison zeichnete sich durch grosse Reichhaltigkeit der Programme und durch Vorführung der bedeutendsten Novitäten aus, und gebührt daher dem Capellmeister Erdmannsdörfer für sein rastloses Vorwärtsstreben und sein Eingehen in die volle, musikalisch berechtigte Zeitströmung der grösste und wärmste Dank. Wahrhafte Glanzleistungen des Orchesters waren Liszt's „Mazeppa", „Orpheus", Wagner's „Faust"-Ouverture und Schumann's D moll-Symphonie. Liszt's Tongemälde „Mazeppa", welches mehrere Jahre hier geruht, war bis ins Detail fein ausgearbeitet und wurde mit lebendigstem Fluge und Zuge gespielt. Der zum ersten Male hier vorgeführte Rákóczy-Marsch bietet in der Liszt'schen Bearbeitung vorzügliche Effecte, namentlich ist in der Mitte des Stücks eine wieder auf das Hauptmotiv hinleitende, breit ausgeführte Partie von der imposantesten Wirkung. Von Rubinstein's Ocean-Symphonie, die mit dem nachcomponirten Adagio und Scherzo ausgeführt wurde, war es wiederum der erste Satz, der durch die Grossartigkeit seiner Motive und deren meisterliche Durchführung zündend wirkte. Nur etwas des Guten zu viel erschien uns die gleichzeitige Executirung der beiden Mittelsätze älteren Datums, und hätten wir lieber nur, wie dieses auch zweifelsohne nur die Absicht des Componisten sein kann, die beiden nachcomponirten, dem ersten Satze zugleich ebenbürtigeren, als die früheren zu hören gewünscht. Zum ersten Male ausgeführt hörten wir in der Suite von Lachner sämmtliche 23 Variationen. Obgleich dieselben im Verlaufe durch ihre Monotonie etwas ermüdend wirken, so sind wir doch der Direction zu Dank verpflichtet, dass sie die contrapunctische Ausbeute des einfachen Themas einmal vollständig vorgeführt hat. Bruch's F moll-Symphonie, die wir schon im vorigen Jahre unter seiner Leitung hörten, vermochte auch dieses Mal nicht unsere Sympathie vollständig zu erwerben; bietet sie in ihren drei Sätzen häufig auch ganz unleugbare Schönheiten, sind weiter auch viele Partien des 1. Satzes und des Finales herrlich und schön erfunden und ist vor Allem der Beginn des Adagios überaus reizvoll, so tritt doch im ferneren Verlaufe, namentlich durch das fortwährende Mitarbeiten des Bleches, eine gewisse Unklarheit und Undurchsichtigkeit ein, wie auch durch das Fehlen des Scherzos, mit dem der Componist gerade in seiner Es dur-Symphonie einen so guten Wurf gethan, und durch das Zusammenziehen des Adagios mit dem Finale die äussere Anlage der Symphonie keine besonders glückliche geworden ist. Als ein mattes und schwaches Werk erwies sich Hiller's neue Concertouverture. Farblose, in billigem Phrasenwesen sich bewegende Motive, die häufig in gleichen Rosalien sich ermüdend weiterschieben, lassen es uns mit dieser einmaligen Bekanntschaft genug sein. Von den drei „Deutschen Tänzen" Bargiel's zeichnet sich namentlich der erste durch Eleganz, Schwung und Charakteristik der Themen aus. Ueberaus zündend wirkte desselben Componisten düstere, aufgewühlte Leidenschaft athmende „Medea"-Ouverture. In bester Weise führte sich Capellmeister Erdmannsdörfer mit den Ouverturen zu „Gustav Wasa" und zur „Prinzessin Ilse" als Componist ein. In beiden Werken sind die Themen und Motive ausdrucksvoll gestaltet, haben wirkliches Leben und individuellen Charakter. Die erstere, zu einem Drama des Dichters und Componisten Bernhard Scholz geschrieben, weiss sowohl durch manchen prägnanten Zug, als auch durch Frische und Lebendigkeit recht lebhaft zu interessiren. Musikalisch höher steht jedoch noch das zweite Werk, eine Ouverture zur Cantate „Prinzessin Ilse", deren Text von Dr. Kuhn in sehr gewandter, ganz vorzüglich zur musikalischen Composition sich eignender Weise verfasst ist. Diese Ouverture, schon zu wiederholten Malen hier aufgeführt, basirt hauptsächlich auf den Themen des darauffolgenden Chorwerkes und bietet durch die vielfach kunstvolle Verschlingung und Verkettung der Motive musikalisch viel Anziehendes. Durch einige Kürzungen würde das nur etwas zu lang ausgesponnene Tonstück noch sehr gewinnen. Als Solisten begrüssten wir in den obigen Concerten die Herren Concertmeister Uhlrich, Kammermusicus Pohle, Hofmusicus Hoffmann, Graf, Himmelstoss, Bauer, Capellist Franke, Barthel und Seitz. Hofmusicus Graf bewährte sich durch den gediegenen und geschmackvollen Vortrag des Violoncellconcerts in A moll von Goltermann als durchgebildeter Künstler auf seinem Instrument und errang den anhaltendsten Beifall. Seine Technik ist eine schön ausgeglichene, sein Ton in den Kraftstellen voller Mark und in der Cantilene voller Weichheit und Sonorität. Als interessante Composition erwies sich das Concert für Oboe von Händel, namentlich ist der 1. Satz desselben von frisch melodischem wie straff contrapunctischem Gepräge. Hofmusicus Hoffmann erntete durch die gelungene Ausführung desselben, in der namentlich sein schöner, sympathischer Ton zur vollen Geltung kam, den lebhaftesten Beifall. Mit gleicher Auszeichnung wurde Concertmeister Uhlrich's Vortrag des Bruch'schen Violinconcertes begleitet. Seine Interpretation dieses schönen, aber auch schwierigen Tonstücks war in technischer wie in geistiger Hinsicht eine wahrhaft mustervolle. Im Verein mit Herrn. Hofmusicus Himmelstoss spielte derselbe noch ein Concert für zwei Violinen von Bach, und erwarben sich beide Künstler durch die distinguirte und wohl nuancirte Ausführung der echt Sebastia-

nischen Composition ein nicht geringes Verdienst Von grossem Erfolg war das Debut des Herrn Seitz, eines Schülers des Concertmeisters Uhlrich, begleitet. Derselbe trug mit ausserordentlichem Beifall das Emoll-Concert von David vor. Die Technik des jungen Künstlers ist eine gut durchgebildete, sein Ton ist gesund, voll und kräftig, und auch im selbständigen Erfassen des musikalischen Inhaltes leistet er schon Rühmliches. Wird er in seiner Tongebung sich noch einen feineren Schliff, eine Art von Noblesse anzueignen wissen, so haben wir in ihm einen vorzüglichen Virtuosen zu erwarten. Zum Schluss haben wir noch des selten gehörten Concertes für vier Hörner von Schumann zu gedenken, welches durch die Herren Pohle, Bauer, Franke und Barthel ausgeführt wurde. Dasselbe gab namentlich Herrn Kammermusicus Pohle Gelegenheit, seinen grossen Tonumfang entfalten zu können, und glauben wir nicht leicht noch einen Hornisten zu finden, der wie er diese Parte prima mit gleicher Sicherheit und gleichem seelischen Ausdruck zu interpretiren vermag. Die drei übrigen Stimmen sind vom Componisten einfacher gehalten und gehen vielfach im Unisono mit den übrigen Orchesterinstrumenten. Die Ausführung durch die genannten Herren war eine schön abgerundete und wurde vom Auditorium mit dem anhaltendsten Beifall belohnt. L. T.

Stettin, 20. Oct. Obwohl die eigentliche musikalische Wintersaison bei uns mit Eröffnung des Stadttheaters zu beginnen pflegt, hat sich doch auf dem Gebiete der Concertmusik bisher nur eine äusserst spärliche Thätigkeit gezeigt. Was die Nahrung betrifft, welche in dieser Saison die Theaterdirection dem Publicum geboten, so hat diese etwas schmale Kost weder dem Publicum selbst, noch dem Verstande der Verständigen (natürlich Kunstverständigen) bisher recht munden wollen, trotz der verschiedenen guten Kräfte, die unserem Theater angehören und auf deren Leistungen wir gelegentlich zurückkommen werden. Das Repertoire bot bis jetzt: „Troubadour", „Jüdin", „Maurer und Schlosser", „Martha", „Freischütz", „Don Juan", „Afrikanerin", „Hugenotten", „Zauberflöte". Im Schauspiel gelangten zwei Novitäten mit zweifelhaftem Erfolge zur Aufführung: „Der Pfarrer von Kirchfeld" und „Der deutsche Krieg". Bei Gelegenheit des hier tagenden Gustav-Adolph-Vereins veranstaltete Hr. Musikdirector Dr. Lorenz ein Kirchenconcert mit höchst interessantem Programm, dessen eine Nummer besonders, „Abendlied" für Orgel und Streichquartett, vom Concertgeber componirt, zu grosser Wirkung und allgemeiner Anerkennung gelangte. Am 30. September fand das Concert von Frl. Orgeni, Hrn. Wilhelmj und Joseffy im Schützenhause statt. Leider belohnte die meist vortrefflichen Leistungen der Künstler nur ein spärlicher Besuch des Publicums, und um alle Schrecken zu vollenden, entlud sich während des Concertes ein derartiges Gewitter und Unwetter, dass momentan von einer Kunstleistung und von einem Kunstgenuss nicht die Rede sein konnte. Indessen hielt das Publicum mit den lebhaftesten Beifallsäusserungen nicht an sich: besonders nach solchen vortrefflichen Kunstgaben, wie das Paganini'sche Concert für Violine, die Campanella und Tarantella von Liszt (gespielt von Joseffy) und die „Freischütz"- und „Sonnambula"-Arie, gesungen von Frl. Orgeni. Nur die chromatische Phantasie und Fuge von Bach wollte uns schlechterdings nicht behagen: was hätte der alte Bach zu diesem Puder und zu dieser Schminke gesagt! Wie weit überragte gerade im Vortrage dieses Stückes Tausig seinen gewiss bevorzugtesten und begabtesten Schüler. Die Symphonieconcerte des Hrn. C. Kossmaly haben gestern begonnen. Hierüber in meinem nächsten Berichte. Dr. K.

Concertumschau.

Barmen. 1. Abonnementconcert unter Musikdirector A. Krause am 28. Oct.: „Elias", Oratorium von Mendelssohn. Solisten: Frl. Mahlknecht aus Leipzig, Frl. Adele Assmann aus Bremen, Hr. Augustin Ruff aus Mainz und Hr. Max Stägemann aus Hannover.

Basel. 1. Abonnementconcert der Concertgesellschaft am 22. Oct.: Adur-Symphonie von Mendelssohn, Concertouverture von H. Stiehl, Ouverture zu „Euryanthe" von Weber, Concertstück für Violoncell mit Orchester von F. Hiller (Hr. Kahnt), Gesangsvorträge (u. A. „Herzeleid" von Goldmark) der Fr. C. v. Leontieff, Claviervorträge eigener Composition des Hrn. H. Stiehl.

Berlin. Symphonieconcerte der Berliner Symphoniecapelle am 18. und 22. Oct.: Symphonien von Mozart (Cdur) und Beethoven (No. 2 und No. 9 ohne Schlusssatz), sowie Andante aus Haydn's Symphonie mit dem Paukenschlage, Fmoll-Phantasie von Schubert-Rudorff, Ouverturen zu „Titus", „Preciosa", „Jessonda", (Schumann's) „Manfred", Jubelouverture von Weber, Andante für Violoncell von Romberg (Hr. Löper). — Musikdirector Bilse's Concerte im Concerthause: Am 17. Oct.: „Hebriden"-Ouverture von Mendelssohn, Ouverture zu „Olympia" von Spontini, Sylphentanz von Berlioz, Abendlied von Schumann etc. Am 18. Oct.: Ouverture zu „Michel Angelo" von Gade, Ouverture No. 3 zu „Leonore" von Beethoven, Bdur-Symphonie von R. Schumann, Ouverture zu „Oberon", „Tannhäuser"-Marsch von Wagner etc. Am 19. Oct.: Ouverture zu „Coriolan" von Beethoven, Ouverture zu „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn etc. Am 20. Oct.: Ouverture zu „Euryanthe" von Weber, Ouverture zum „Sommernachtstraum" von Mendelssohn etc. Am 21. Oct.: Ouverture zu „Fidelio" von Beethoven, Kaiserquartett-Variationen von Haydn, Sinfonia eroica von Beethoven etc. Am 22. Oct.: Ouverture zu „Olympia" von Spontini, Ungarische Rhapsodie von Liszt, Türkischer Marsch von Beethoven etc. Am 23. Oct.: Ouverture zu „Aladin" von Hornemann, „Träumerei" von Schumann, Ouverture zu „Egmont" von Beethoven, Ouverture zu „Ilka" von Doppler, Vorspiel zu „Romeo und Julie" von Gounod etc. — 1. Soirée der königl. Symphoniecapelle am 23. Oct.: Symphonie in Gmoll von Mozart, „Friedensfeier"-Festouverture von Reinecke, Ouverture zu „Otto der Schütz" von E. Rudorff, Symphonie in Ddur von Beethoven. — 1. Soirée des Quartettvereins Spohr-Hellmich-Schulz-Rohne am 26. Oct.: Quartett Op. 74, No. 1, von Haydn, Quartett Op. 41, No. 2, von Schumann, Quartett Op. 59, No. 2, von Beethoven.

Breslau. 3. Abonnementconcert der Theatercapelle am 19. Oct.: Amoll-Symphonie von Mendelssohn etc. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 20. Oct.: Dmoll-Suite (No. 1) von Fr. Lachner etc. — Production des Vereins für classische Musik am 21. Oct.: Streichquartett in Ddur von Haydn, Clavierquartett in Esdur von Mozart, Streichquartett in Fdur von Beethoven.

Chemnitz. Symphonieconcert des Stadtmusikcorps am 18. Oct. Ouverture zu „Lodoiska" von Cherubini, Entr'act aus „König Manfred" von Reinecke, 2. Clarinettconcert, Op. 74, von Weber, Ochsenmenuett und Ungarisches Rondo von Haydn, Adur-Symphonie von Mendelssohn, Ouverture zu „Egmont" von Beethoven etc. — 2 Soiréen des gräfl. Hochberg'schen Quartettvereins (Schiever-Franke-Wolff-Hausmann) aus Berlin am 19. Oct.: Bdur-Quartett von Haydn, Amoll-Quartett von Schubert, Fdur-Quartett von Beethoven. Am 24. Oct.: Cdur-Quartett und Gdur-Quartett von Mozart, Adur-Quartett von Schumann. Werden sich die Programme dieser Herren immer nur auf allbekannte Werke beschränken?

Dessau. 3. Concert der herzogl. Hofcapelle: Siegesouverture von A. Klughardt, Jagd-Ouverture von Schneider, Cmoll-Symphonie von Beethoven.

Frankfurt a. M. 1. Kammermusiksoirée am 16. Oct.: Bdur-Quartett (Op. 74, No. 4) von Haydn, Esdur-Trio für Pianoforte, Clarinette und Viola von Mozart, Adur-Quartett (Op. 18, No. 5) von Beethoven.

Gr. Glogau. Concert für ältere und neuere Claviermusik am 30. Sept., veranstaltet von Hrn. J. Kniese mit Compositionen von Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Rubinstein und Kniese. — Am 18. Oct. grosses Instrumentalconcert der Singakademie unter Mitwirkung des Hrn. M. Stägemann: 8. Symphonie von Beethoven, Kaiser-Marsch von Wagner, Lieder von Schumann, Rubinstein und Brahms („Von ewiger Liebe"), Claviersoli von Bach und Chopin (Hr. Kniese).

Halberstadt. 1. Abonnementconcert des Musikdirectors O. Braune: 2. Symphonie von Beethoven, Ouverturen zur „Braut von Messina" von F. Schneider und zu „Rienzi" von Wagner, Festmarsch von Beethoven, Arien von Gluck und Mozart, sowie

Lieder von Schubert, Taubert und F. v. Holstein („Klein Anna Kathrin"), vorgetragen von Frl. Marie Klauwell aus Leipzig. — „An dieser Meistersingerin könnte man noch zum Minnesänger werden", äusserte sich brieflich nach dieser Gelegenheit ein dortiger älterer gestrenger Richter.

Hamburg. Soirée des Tonkünstlervereins am 14. Oct.: Claviertrio von A. Ehrhardt, Violinsonate Op. 51 von F. Kiel.

Hannover. 1. Abonnementconcert im königl. Hoftheater am 21. Oct.: Ouverture zu „Sakuntala" von Goldmark, Pianofortconcert in Amoll von Schumann (Frl. E. Brandes aus Schwerin), Sinfonia eroica von Beethoven, „Liebeslust und -Leid", Liedercyklus von H. Zopff (beifällig aufgenommen) etc.

Leipzig. 4. Gewandhausconcert: 4. Symphonie von N. W. Gade, Orchester-Scherzo von C. Goldmark, Ouverture No. 3 zu „Leonore" von Beethoven, Claviervorträge der Fr. Cl. Schumann, Gesangsvorträge der Fr. A. Joachim. — Am 21. Oct. von Fr. Cl. Schumann und Fr. A. Joachim unter Mitwirkung der Pianistin Frl. Hauffe gegebene Soirée mit Claviercompositionen von Schumann (Sonate Op. 22), Bach, Mendelssohn, Chopin und J. Brahms (Ungarische Tänze), sowie mit einer Arie von Händel und Liedern von Schumann und Schubert.

London. Unter Sign. Visetti's Leitung begannen am 25. Oct. in St. George's Hall die „Musical Evenings", deren bis jetzt fünf in Aussicht gestellt sind. Das Programm enthielt die Streichquartetten Op. 77, Fdur, von Haydn und Op. 44, No. 2, von Mendelssohn, sowie das Pianofortequartett in Adur von Brahms (HH. H. Holmes, Folkes, Barnett und Pezze, Pianist W. H. Holmes). Die Vorführung einer Auswahl Mendelssohn'scher Compositionen in den Donnerstag-Concerten des Crystal-Palastes übt landläufiger Weise grosse Anziehungskraft. Am 7. Oct. wurden davon aufgeführt: Reformations-Symphonie, Ouverture zum „Sommernachtstraum" und durch Frl. Agnes Zimmermann die 3 Phantasien Op. 16 und Rondo brillant Op. 29, während am 13. Oct. die „Hebriden"-Ouverture und durch Hrn. Pauer ähnlich abgespielte Clavierwerke dieses Meisters zu Gehör kamen.

Magdeburg. Concert der Singakademie im Saale der „Freundschaft" am 23. Oct.: „Die Walpurgisnacht" von Mendelssohn, Esdur-Trio Op. 100 von Schubert, Winzerchor, „Ave Maria" und Finale aus „Loreley" von Mendelssohn. — 1. Concert im Logenhause am 25. Oct.: Adur-Symphonie von Beethoven, Ciaconne aus der 3. Suite von Lachner, Ouverture zu „Aladin" von Hornemann, Gesangsoli (Frau Fanny Soltans aus Cassel), Harfensoli (Hr. Gerstenberger aus Cassel).

Mannheim. Concert des Florentiner Quartettvereins am 14. Oct.: Dmoll-Quartett von Schubert, Emoll-Quartett aus Op. 59 von Beethoven, Octett von Mendelssohn.

Nürnberg. Museumsconcert am 17. Oct.: Ouverturen zu „Egmont" von Beethoven und „Oberon" von Weber, Entr'acts aus „Rosamunde" von Schubert, Claviervorträge (u. A. Concert in Fis moll von Reinecke) des Hrn. Johannes Weidenbach, Gesangsoli des Frl. O. Ottiker.

Paris. 1. Concert populaire von Pasdeloup: Symphonien in Emoll von Haydn und in Cmoll von Beethoven, Ouverturen zu „Euryanthe" von Weber und „Michel Angelo" von Gade, „Träumerei" von Schumann.

Plauen. Quartettakademie der Florentiner am 19. Oct.: Quartetten von Mendelssohn (Emoll) und Schumann (Amoll), Cavatine aus Op. 130 und Scherzo aus Op. 131 von Beethoven.

Zwickau. 1. Abonnementconcert des Musikvereins am 17. Oct.: Cdur-Symphonie von Schubert, Ouverture zu „Genofeva" von Schumann, Ouverture zu „Oberon" von Weber, Gesangsoli von Beethoven, Weber u. A. (Frl. Weckerlin aus Hannover).

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Frl. von Ferenczy gastirt seit einiger Zeit im hiesigen Wallhalla-Volkstheater. — **Breslau.** Die „Grossherzogin von Gerolstein" und die am 21. d. M. zum ersten Mal im Lobe-Theater aufgeführte „Prinzessin von Trebisonde" gaben den Damen Marie Wiedemann vom herzogl. Hoftheater zu Dessau und Laura Schubert willkommene Gelegenheit zur Fortsetzung ihrer Gastspieldebuts. — **Chemnitz.** Am 23. d. M. eröffnete im Stadttheater Frl. Paula Geyer vom Deutschen Theater zu Rotterdam als Alice in „Robert der Teufel" einen, dem Vernehmen nach längeren Gastspielcyklus. — **Cöln.** Die Direction des im nächsten Herbst zu eröffnenden neuen Stadttheaters ist dem Hrn. H. Behr, dem bisherigen Leiter des Berliner Victoria-Theaters, übertragen worden. — **Magdeburg.** Frl. Löffler aus Breslau setzte am 21. d. M. als Valentine in den „Hugenotten" ihre hiesigen Gastdarstellungen fort. **Moskau.** Nach Erfüllung ihrer Brüsseler Verpflichtungen wird Frau Adeline Patti hier eintreffen und am 4. November als „Dinorah" ihre Debuts beginnen, für welche eine vierwöchentliche Dauer in Aussicht genommen ist. Von hier begibt sich die Sängerin nach St. Petersburg. — **New-York.** Für die hiesige Wintersaison ist Frl. Christiane Nilsson engagirt worden. Vor Eröffnung ihrer hiesigen Darstellungen wird die Sängerin jedoch erst noch als Gretchen („Faust") in Boston einmal auftreten. Im Gegensatz zu früheren Nachrichten ist noch zu constatiren, dass Frau Adeline Patti ihre amerikanische Reise nicht schon 1872, sondern erst in der Saison 1873—74 antreten wird. — **Pressburg.** Der Bassist Hr. Pohl aus Wien debutirte kürzlich hier mit Erfolg als Don Gomez in „Hernani". —

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 21. Oct.: 1) „Ehre sei Gott in der Höhe", Männerchor von M. Hauptmann. 2) „Mitten wir im Leben sind" von Mendelssohn. — b) Nicolaikirche am 22. Oct.: „Du, Herr, zeigst mir den rechten Weg", Chor von M. Hauptmann. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 22. Oct.: „Kyrie" (nach einem in Salzburg vorgefundenen Manuscript) von Mozart. — b) St. Jacobikirche am 22. Oct.: „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser", Chor a capella von Palestrina. — **Dresden.** Kreuzkirche am 21. Oct.: 1) „Lass mich dein sein und bleiben", Motette von L. Fritzsche. 2) „Denn des Herrn ist die Welt", Fuge von J. Otto. Am 22. Oct.: „Nicht so ganz wirst meiner du vergessen", Cantate von M. Hauptmann. — **Weimar.** Stadtkirche am 22. Oct.: „Warum betrübst du dich, mein Herz", Motette von Kühmstedt. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 22. Oct.: 1) Messe in F. 2) Graduale („Laudate Dominum", Tenorsolo) und 3) Offertorium („Locus iste") von G. Preyer. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 22. Oct.: 1) Messe von Drobisch. 2) Graduale von Kempter. 3) Offertorium von Mozart. — c) Dominicanerkirche am 22. Oct.: 1) Messe in Es (No. 8) von Horak. 2) Graduale („Quis te comprehendat", Chor) von Mozart. 3) Offertorium (Sopransolo) von Zzasskowsky. — d) Pfarrkirche zu Mariahilf am 22. Oct.: 1) Vocalmesse von S. Sechter. 2) Graduale („Ave Maria") und 3) Offertorium („Ad te Domine") von J. B. Krall. — e) Pfarrkirche zu Mariae Geburt am 22. Oct.: 1) „Asperges me" von Storch. 2) Deutsche Messe (in der Originalgestalt) von Fr. Schubert. — f) Kirche zu Maria am Gestade am 22. Oct.: Nelson-Messe von J. Haydn. Am 23. Oct.: Theresien-Messe von J. Haydn. Am 24. Oct.: Krönungsmesse von Mozart. — g) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 22. Oct.: 1) Messe in C von Ceyler (Domcapellmeister in Gran). 2) Graduale („Intellige", Sopransolo in Gmoll) von Cyrill Wolf. 3) Offertorium („In te Domine", Duett für zwei Soprane) von J. B. Krall.

Opernübersicht.

(Vom 15. bis 21. October.)

Leipzig. Stadtth.: 15. Oberon; 18. Margarethe; 20. Wasserträger. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 15. Margarethe; 17. Frithjof; 18. Hugenotten; 19. und 21. Teufels Antheil; 20. Lohengrin. Walhalla-Volksth.: 19. und 21. Lucrezia Borgia. Victoria-Th.: 15., 17., 19. und 20. Indigo und die vierzig Räuber. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 16. Pariser Leben; 20. und 21. Prinzessin von Trebisonde. — **Bremen.** Stadtth.: 15. Alessandro Stradella; 18. Romeo und Julia (Bellini). — **Breslau.** Lobe-Th.: 15. und

19. Fortunio's Lied; 16. Verlobung bei der Laterne; 17. Grossherzogin von Gerolstein; 21. Prinzessin von Trebisonde. — **Chemnitz**. Stadtth.: 17. Nachtlager von Granada; 20. Alessandro Stradella. — **Cöln**. Thalia-Th.: 15. Weisse Dame; 16. Troubadour; 18. Figaro's Hochzeit; 20. Schöne Galathea. — **Dresden**. Königl. Hofth: 16. Meistersinger; 19. Rothe Kappe; 20. Tannhäuser. — **Elberfeld**. Stadtth.: 15. Margarethe; 18. Jüdin; 19. Schöne Helena; 20. Norma. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 15. Favoritin; 18. Oberon; 21. Nachtwandlerin. — **Hamburg**. Stadtth.: 15. Hugenotten; 16 Czaar und Zimmermann; 17. Regimentstochter; 19. Wilhelm Tell; 20. Krondiamanten. — **Hannover**. Königl. Hofth.: 16. Oberon; 20. Troubadour. — **Magdeburg**. Stadtth.: 15. Jüdin; 18. Lucia von Lammermoor; 21. Hugenotten. — **Mannheim**. Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 15. Lohengrin; 18. Schwarzer Domino. — **München**. Königl. Hof- und Nationalth.: 15. Margarethe; 17. Alessandro Stradella; 20. Czaar und Zimmermann. — **Nürnberg**. Stadtth.: 15. Margarethe; 20. Figaro's Hochzeit. — **Prag**. Deutsch. Landesth.: 20. Hernani; 21. Prinzessin von Trebisonde. Královské zemské ceské divadlo: 17. Svatojanské proudy (Rozkosny); 20. Alessandro Stradella. — **Stettin**. Stadtth.: 20. Zauberflöte. — **Stuttgart**. Königl. Hofth.: 15. Wilhelm Tell; 17. Lucrezia Borgia; 18. Zehn Mädchen und kein Mann; 19. Postillon von Lonjumeau. — **Weimar**. Grossherzogl. Hofth.: 15. Zauberflöte; 18. Wildschütz. — **Wien**. K. k. Hofoperuth.: 16. Rienzi; 17. Figaro's Hochzeit; 19. Meistersinger; 20. Euryanthe; 21. Romeo und Julie (Gounod). Carl-Th.: 15. und 20. Prinzessin von Trebisonde. Theater an der Wien: 19. Grossherzogin von Gerolstein.

Aufgeführte Novitäten.

Berlioz (H.), Sylphentanz. (Berlin, Bilse's Concerte.)

Ehrhardt (A.), Claviertrio. (Hamburg, Soirée des Tonkünstlervereins.)

Gade (N. W.), Ouverture zu „Michel Angelo". (Berlin, Bilse's Concerte. Paris, 1. Concert populaire von Pasdeloup.)

Goldmark (C.), Ouverture zu „Sakuntala". (Hannover, 1. Abonnementconcert im kgl. Hoftheater.)

— Scherzo für Orchester. (Leipzig, 4. Gewandhausconcert.)

Hiller (F.), Concertstück für Violoncell mit Orchester. (Basel, 1. Concert der Concertgesellschaft.)

Hornemann (C. F. E.), Ouverture zu „Aladin". (Berlin, Bilse's Concerte. Magdeburg, 1. Concert im Logenhause.)

Kiel (F.), Violinsonate Op. 51. (Hamburg, Soirée des Tonkünstlervereins.)

Klughardt (A.), Siegesouverture. (Dessau, 3. Concert der kgl. Hofcapelle.)

Lachner (F.), Suite in Dmoll. (Breslau, 3. Concert der Theatercapelle.)

Reinecke (C.), „Friedensfeier"-Festouverture. (Berlin, Soirée der kgl. Symphoniecapelle.)

— Entr'act aus „König Manfred". (Chemnitz, Symphonieconcert des Stadtmusikcorps.)

Rudorff (E.), Ouverture zu „Otto der Schütz". (Berlin, Soirée der kgl. Symphoniecapelle.)

Wagner (R.), Kaiser-Marsch. (Gr. Glogau, Concert der Singakademie.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 42. Ein musikalischer Ausflug nach Norddeutschland. Von Dr. W. Spark. (Abdruck aus einer englischen Zeitung.) — Besprechungen (Compositionen von J. C. Kessler [Op. 95] und Emil Krause [Op. 31]). — Berichte und Nachrichten.

Echo No. 42. Berichte und Notizen. — Beilage: Moritz Weyermann. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 42. Die spanische Zarzuela. Von A. v. Czeké. — Besprechungen (A. W. Thayer, L. v. Beethoven's Leben, Compositionen von Dr. J. G. Herzog [7 geistliche Arien], C. Kunze [Op. 3] und G. Flügel [Op. 62], sowie F. Kroll's Bibliothek älterer und neuerer Claviermusik) — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 43. Ueber die Möglichkeit einer allgemeinen Stimmbildungslehre und das Wesen derselben. Von J. G. Weiss. — Berichte und Notizen.

Urania No. 9. Aphorismen. — Die neue Orgel in der Parochialkirche des St. Antonius von Padua zu Amsterdam. — Verzeichniss der im Jahre 1870 erschienenen Orgel-Musikalien. — Besprechungen. — Vermischtes. — Personalien.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* In Bezug auf die von uns in No. 38 gebrachte Erwähnung eines Artikels in „The Academy" geht uns von dem Verfasser desselben, Hrn. Dr. Hüffer, folgende Mittheilung zu: „Es kam mir darauf an zu zeigen, woher Heine jenes von ihm der alten Erzählung hinzugefügte tiefpoetische Motiv von der Erlösung des Helden durch die standhafte Treue eines Weibes genommen habe. Einen Fingerzeig gab schon die allerdings von ihm selbst später als Erfindung bezeichnete Angabe, dass er die ganze Handlung in der den Lesern des „Schnabelewopski" und des Wagner'schen Librettos wohlbekannten Fassung auf der Bühne zu Amsterdam tragirt gesehen habe. Die von Heine dem polnischen Abenteurer in den Mund gelegte Schilderung der Seereise nach Amsterdam mit der Episode des Gespensterschiffes schien mir den Eindrücken von des Dichters eigener Ueberfahrt nach London entnommen zu sein, und hier dachte ich möge er wohl auch des Holländers persönliche Bekanntschaft auf der Bühne gemacht haben. In dieser Hypothese wurde ich bestärkt, da mir vor einiger Zeit die von Ihnen erwähnte, nebenbei bemerkt elende Farce des Fitzball in die Hände fiel, welche während der Anwesenheit Heine's in London auf dem Adelphi-Theatre mit grossem Erfolge gegeben wurde. Was ist wahrscheinlicher, als dass der die englische Bühne mit Eifer studirende Poet auch dieses Stück gesehen habe? Von der in den „Reisebildern" gegebenen Fassung der Fabel ist hier allerdings keine Spur zu entdecken. Nur das Motiv von der Heirath des Holländers mit einem Erdenweibe, jedoch nicht zum Zwecke seiner Erlösung, sondern zu dem ihres Unterganges, fand sich vor. Es war mir nun interessant zu zeigen, wie aus einer so geringen Andeutung in einer albernen englischen Farce der deutsche Dichter die angedeutete tief philosophische und poetische Idee von der welterlösenden Macht der Liebe entwickelt habe. — Zum Schluss erlauben Sie mir noch der lieben deutschen Gründlichkeit halber auf eine kleine Ungenauigkeit in Ihrer Notiz aufmerksam zu machen, an welcher die Unbestimmtheit meines Ausdruckes zum grösseren Theile schuld sein mag. Sie lassen mich die kühne Behauptung aufstellen, dass Heine nie in Amsterdam gewesen sei, was Hr. Strodtmann, falls er, wie ich hoffe, zu den Lesern des unvergleichlichen „Wochenblattes" gehört, ohne Zweifel Ihnen oder mir als crasse Ignoranz anrechnen wird. Ich habe nur gesagt, dass er niemals von Hamburg direct nach Holland kam, „*that he never sailed from Hamburgh to Holland*".

* Laut gedrucktem, aus Berlin vom 10. d. M. datirendem Circular haben die Ausschussmitglieder der Gesellschaft für Musikforschung „in einer ausserordentlichen Versammlung am 8. Oct. beschlossen den Monatsheften zwanglose Beilagen beizufügen, welche allein (?) den Zuständen der heutigen Kunstausübung sich widmen sollen." Der Zweck dieser Erweiterung ist, wie die Mittheilung versichert, „eine allgemeine Betheiligung an den Bestrebungen der Gesellschaft zu erwecken und ein Fachblatt ins Leben zu rufen, welches die Interessen der Kunst allein (?) vom Standpuncte der Künstler aus vertritt. Gehen wir", lautet das Circular weiter, „sämmtliche Musikzeitungen Deutschlands durch, so sehen wir in den süddeutschen Blättern nur die Kirchenmusik vertreten, während die übrigen Musikzeitungen von Verlegern geleitet werden und vorzugsweise darin ihren (?) Verlag protegiren (!!). Eine einzige (!) der letztgenannten (?) Blätter wird durch einen Redacteur selbständig geleitet, geht aber aus einer dilettantenhaften Hand in die andere über" etc. — Beneiden wir nun die Ausschussmitglieder der Gesellschaft für Musikforschung auch zu allerletzt erst um das aus vorstehender getreuer Copie ersichtliche Deutsch, für dessen eigentlichen Urheber wir

in Folge der Kenntniss einer vom Redacteur der „Monatshefte für Musikgeschichte", Hrn. Rob. Eitner, verfassten, „Hilfsbuch beim Clavier-Unterricht" betitelten Brochure diesen eigenthümlichen Forscher wohl halten dürfen, so müssen wir doch scheel sehen auf die Unfehlbarkeit, mit welcher über alle, weltliche Musik in ihr Bereich ziehende Fachblätter abgesprochen wird. Mit der in dieser Beziehung geschehenen Verdächtigung, dass sämmtliche der von den eigenen Verlegern redigirten Musikzeitungen vorzugsweise den Vertrieb anderweitiger Artikel des gleichen Verlags zum Zweck hätten — von welcher man, wenn auch unter Verabreichung eines nicht ganz gerechtfertigten Hiebes merkwürdiger Weise nur die „Allgemeine Musikalische Zeitung" ausschliesst — muss sich natürlich auch unser Blatt gemeint fühlen. Wir wollen dem gegenüber keine Widerlegung aufstellen, wir fordern aber die Ausschussmitglieder ber. Gesellschaft hierdurch auf, schleunigst die nöthigen Beweise für jene Herabsetzung zu bringen, anderenfalls wir wenigstens für unseren Theil die angezogenen Auslassungen in das ihnen gebührende Licht setzen werden.

* Zum Zwecke der Erledigung verschiedener Anfragen nach dem zur Erlangung der Partitur des sogen. „Walkürenrittes" von R. Wagner einzuschlagenden Wege theilen wir an dieser Stelle mit, dass eine solche Composition insofern gar nicht existirt, als gar keine Partitur von Wagner's Hand dazu vorhanden ist. Die Orchesterstimmen zu diesem Stücke sind seinerseit von einem geschickten Wiener Copisten, allerdings nach Wagner's, jedoch durch besondere Umstände bewirkter Angabe gewisser Partien der „Walküre"-Partitur, zusammengestellt, gelegentlich copirt und später hinter dem Rücken und ohne Zustimmung Rich. Wagner's von B. Bilse u. A. gekauft und benutzt worden. Rich. Wagner verwahrt sich entschieden dagegen, dass eine solche Flickerei, welche er nur gelegentlich — in der Noth um ein recht „anziehendes" Concertprogramm — erlaubte, als ein wirkliches Musikstück einem Concertpublicum vorgeführt werde.

* Für die Aufführung beim Bostoner Welt-Friedensfeste hat Prof. Stewart in Dublin eine Ode „Tribut from Ireland to America" componirt.

* Am 21. Oct. feierte die berühmte C. G. Röder'sche Officin für Notenstich und -druck in Leipzig ihr 25jähriges Jubiläum. Wir werden aus diesem Anlass in unserer nächsten Nummer ausführlicher auf dieses Etablissement zurückkommen.

* Die Hamburger beiden Vereine „Cäcilienverein" und „Singakademie" werden gemeinschaftlich am 28. Nov. Beethoven's „Missa solemnis" zur Aufführung bringen.

* In Italien hat sich nach dem Vorgange der deutschen Gesellschaft dramatischer Autoren und Componisten eine Genossenschaft unter dem Titel „Società per l'incremento del Teatro comico in Italia" constituirt.

* Ant. Rubinstein's Oratorium „Das verlorene Paradies" wird demnächst von der niederländischen „Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst" zu Amsterdam aufgeführt werden.

* Die Londoner Oratorienconcerte werden am 5. Nov. mit Händel's „Jephta" ihren Anfang nehmen. Ausserdem werden Bach's „Matthäus"-Passion, Mendelssohn's „Paulus", „Elias" und „Lobgesang", Haydn's „Schöpfung", Rossini's „Stabat mater", Händel's „Messias", „Judas Maccabäus" und „Israel in Egypten" zur Aufführung kommen.

* Der von dem königl. Musikinstitut zu Florenz im vorigen Jahre ausgeschriebene Preis für die beste dreichörige, im Palestrinastil gehaltene Composition eines „Ave Maria" ist kürzlich von den Preisrichtern dem Maestro Olinto Caioli von San Martino a Gangalandi (Provinz Florenz) zuerkannt worden.

* Am 24. Oct. brannte das Darmstädter Hoftheater nieder.

* Gounod's neuestes Werk, „Gallia", wird demnächst im Pariser Conservatoire zur Aufführung gebracht werden. Das aus vier Theilen bestehende Werk fand bekanntlich bereits in London beifällige Aufnahme.

* „Die Bienenkönigin" heisst eine neue komische Oper, deren Verfasser die Mrs. Erckmann und Chatrian sind.

* In Triest ging nach 16jähriger Pause am 18. d. M. Mozart's „Don Juan" wieder in Scene und wurde ohngeachtet der lobenswerthen Darstellung — ausgepfiffen. Die Theaterdirection suchte ihre Scharte auszuwetzen, indem sie schleunigst wieder „Il Trovatore" aufs Repertoire setzte.

* Der unlängst in diesen Blättern erwähnte Componist Schumacher hat bereits wieder eine fünfactige romantische Oper, „Die sieben Raben", vollendet, deren Text nach Haebler's gleichnamigem Märchen bearbeitet ist. Wir können, wenn sich die das Schaffen des Hrn. Schumacher betreffenden Nachrichten in gleicher Schnelligkeit auch in Zukunft folgen, vielleicht schon im nächsten Monat eine neue ähnliche Mittheilung machen.

* Die Theilnahme an den Bayreuther Aufführungen von R. Wagner's „Ring des Nibelungen" ist in stetem Zunehmen begriffen und lässt bereits jetzt das Unternehmen als gesichert erscheinen, sodass der Meister schon im Laufe des nächsten Monates den Grundstein zu dem dort zu erbauenden Theater legen wird.

* Herold's Oper „Pré-aux-Clercs" erlebte in der Pariser Opéra comique ihre 1000. Aufführung. Mad. Carvalho trat darin zum ersten Mal seit ihrer Rückkehr nach Frankreich auf.

* Den Parisern wird es in nächster Zeit an Novitäten nicht mangeln. Für das Théâtre lyrique stehen neue Opern von Jonas, Prise, Membrée, Flotow und Ricci und für die Bouffes eine Neuheit vom unerschöpflichen Offenbach in Aussicht.

* Offenbach's „Grossherzogin von Gerolstein" hat in St. Petersburg die originelle Umtaufung in „Der Säbel meines Vaters" erfahren.

* Die um Oper wie Schauspiel gleich verdiente Frau Jachmann-Wagner in Berlin beabsichtigt sich mit Schluss dieses Jahres von der Bühne zurückzuziehen.

* Fürst Georg Galitzin reist gegenwärtig mit einer Sängergesellschaft behufs Aufführung russischer Opern in Amerika.

Auszeichnung. Für ihre patriotische Thätigkeit während des deutsch-französischen Krieges ist der Gesangslehrerin Frau Dreyschock in Berlin von Kaiser Wilhelm das resp. Verdienstkreuz verliehen worden.

Berichtigungen. In No. 43 ändere man gef. S. 677, Sp. 1, 1. Z. v. u. „Laub's" in „Hellmesberger's", S. 681, Sp. 2, 3. Z. v. o. „18" in „8." Oct., S. 684, Sp. 2, 14. Z. v. u. „Selmar" in „Selmer", S. 687, Sp. 1, 22. Z. v. o. „Rarth" in „Barth" und n. Sp., 29. Z. v. o. „Concerto" in „Concerte" um. Das 2 Interpunctionszeichen in der 4. Z. des Briefkastens muss wegfallen.

Kritischer Anhang.

Abermals liegt uns eine ganze Reihe Kriegs- und Siegeslieder vor:

I. Faisst. Vier Kriegs- und Siegeslieder für Männerchor mit oder ohne Begleitung von Blechinstrumenten (oder des Pianoforte), Op. 28. Leipzig, Forberg.

1. Trompeter blas! an den Rhein! von Weitbrecht.
2. Hurrah! Germania! von Freiligrath.
3. Deutsches Soldatenlied, von Fischer.
5. Victoria! von O. Müller.

—— Siegespsalm (von Weitbrecht) für Männer- oder gemischten Chor mit Begleitung von Blechinstrumenten (oder Pianoforte, oder Orgel), Op. 29. Leipzig, Forberg.

B. Hopffer. Friedrich Rothbart (von Geibel), für vierstimmigen Männerchor und grosses Orchester, Op. 12. Berlin, Mitscher & Röstell.

W. Tschirch. Deutschlands Hochzeitstag. Hymnus zum Friedensfeste 1871. Für Männerchor und Basssolo mit Begleitung von Blasinstrumenten, Op. 76. Leipzig, Siegel.
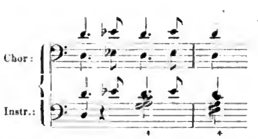
L. Scherff. Deutschland über Alles, von Hoffmann v. Fallersleben, für vierstimmigen Männerchor. Hamburg, Niemeyer.

—— Triumphmarsch auf Deutschlands Erhebung. Für grosses Orchester, Op. 10. Hamburg, Niemeyer.

Die zuerst genannten Kriegslieder von Faisst sind einfache Strophenlieder, welche einen kräftigen Zug haben, namentlich in rhythmischer Beziehung, in den Motiven aber übrigens unbedeutend sind; man vermisst zumal einen fest ausgeprägten melodischen Kern, aus dem die ganze Gestaltung einheitlich herauswüchse; vielmehr sind die Lieder in der üblichen Weise der zahllosen Männergesänge gewöhnlichen Schlages durch Aneinanderreihen einzelner kleiner, meist zweitaktiger, an sich ganz charakteristischer Motive zusammengesetzt, wobei das einheitlich zusammenschliessende Band meistens in einem festgehaltenen rhythmischen Motiv enthalten ist. No. 1 nimmt in seinem ersten Theil mehr einen motivisch gefesteten Anlauf, verliert sich aber gegen den Schluss hin (die letzten 12 Takte) in eine verstreuende Mannichfaltigkeit ganz verschiedener Motivansätze. Am einheitlichsten gestaltet ist No. 3, Soldatenlied, im Volkston, wenn es auch den humoristischen Ton des Gedichtes nur stellenweise zu treffen weiss. Die Lieder sind sämmtlich mit Blechbegleitung *ad libitum* gesetzt. Praktisch genommen, kann man wohl kaum etwas dagegen einwenden, wenn der Componist selbst seine Erzeugnisse verschiedenen Möglichkeiten der Wiedergabe nach den örtlichen Bedürfnissen und Verhältnissen anpasst; ästhetisch genommen aber ist ein solches Verfahren in der Regel nicht ohne Bedenklichkeiten. Theoretisch muss an dem Satz festgehalten werden, dass das Kunstwerk diejenige Erscheinung der Idee an einem bestimmten Material ist, in welcher beide Factoren sich decken; darin liegt das Moment des Schönen in der Kunst, und dieses ist für das einzelne existirende Kunstwerk nur Eines. Ist eine Composition für Männerchor erfunden, gedacht, so muss diese Intention auch in dieser Form erschöpfend dargestellt sein, und dann ist die Blechbegleitung überflüssig; im entgegengesetzten Falle aber, wenn die Compositionsidee auf eine Verbindung des Chores und der Blechinstrumente ausgeht, müssen beide Factoren der Darstellung der Idee organisch einverleibt sein, und dann kann von einem beliebigen Weglassen des einen oder des anderen wohl nicht die Rede sein. Dies ist, streng genommen, bei diesen Liedern mehr oder weniger der Fall. Der Satz für die Instrumente ist nicht eine einfache Verstärkung und Verdoppelung des Vocalsatzes, sondern ein ziemlich selbständiger, mit eigenen Motiven ausgestatteter, welcher oft eigen-bedeutungsvoll in den vocalen Fluss eingreift und zumal in rhythmischer Beziehung, in Bezug auf fliessende Verknüpfung der Perioden eine wesentliche, unerlässliche Rolle spielt. Man nehme Beispiels halber No. 4 zur Hand. Sehen wir blos den Vocalsatz an, so besteht derselbe in seinem ersten Theil aus einer viermaligen Aneinanderreihung der zweitaktigen Gruppen



die regelmässigen Einschnitte der $^1/_8$-Pause auf dem 3. Viertel des zweiten Taktes machen den Satz unflüssig, rhythmisch monoton. Nun sehe man aber die ganze Partitur an, wie die Instrumentalbegleitung diese Pausen ausfüllt, diese Einschnitte in den allgemeinen rhythmisch-melodischen Fluss einfügt, und man wird gewahr werden, dass das Ding in dieser Gesammterscheinung ein ganz anderes, fertiges Ansehen bekommt. Hier gehört die Begleitung unbedingt und nothwendig zum künstlerischen Organismus und kann ohne eine wesentliche Beeinträchtigung der künstlerischen Idee nicht beliebig weggelassen werden. Aehnliche Bemerkungen lassen sich auch bei den anderen Nummern machen; in No. 2 z. B. geht S. 4 Takt 1 bei wegfallender Begleitung die harmonische Wendung ganz verloren:



Die sämmtlichen Lieder sind auch für eine Stimme mit Clavierbegleitung vom Componisten eingerichtet.

Der Siegespsalm desselben Componisten ist eine Art Paraphrase des (auch dem Gedicht zu Grunde liegenden) Kirchenliedes: „Herr Gott, dich loben wir". Der Tonkörper ist in zwei Theile geschieden: während der Sopran, Alt (getheilt in I und II) und Bass, unterstützt von der Blechbegleitung, den Choral vortragen, singt der übrige Männerchor glossenartig einen eigenen kriegerisch-kräftigen Gesang; kurze frei componirte Zwischensätze zwischen den wiederkehrenden Strophen des Chorals, wie auch zwischen den Verszeilen innerhalb der einzelnen Strophen vereinigen vorübergehend diese getheilten Massen zu einem einheitlichen Gesammttonkörper. Eine einfach ernste, fast herbe Harmonisirung kennzeichnet den Satz. Eine Bemerkung des Componisten sagt uns, dass das Werk ursprünglich für Männerchor allein geschrieben sei, dass zur Ausführung der Vocalpartie auch dieser für sich ganz ausreichend sei und dass für den Fall des Hinzutritts der weiblichen Stimmen (mit dem Choral) gewisse — genau angegebene — Abänderungen in dem Satz des Männerchores (wie namentlich die Hinüberziehung des zweiten Basses zur Choralpartie) zu beobachten seien. Die obigen Bemerkungen über derartige facultative Zurechtschneidung einer Composition haben in diesem Falle eine ganz besondere Bedeutung. Mag durch den Wegfall des weiblichen Chores auch der stoffliche Inhalt der Composition nicht weiter berührt werden — weil der Choral schon in der Blechbegleitung enthalten ist —, die formelle Darstellung, der Satz und die klangwirkliche Erscheinung werden dadurch in ihrer Idee selbst betroffen. Man wird nicht bestreiten können, dass in den beiden Fällen die Composition eine in die Augen fallende, in der künstlerischen Intention begründete Verschiedenheit des Ansehens gewinnt. Dies gilt ganz besonders von den Zwischensätzen, in welchen die drei weiblichen Stimmen eine selbständig contrapunctische Haltung annehmen, welche, wenn auch nicht gerade motivisch bedeutend, immerhin dem klingenden Satz eine ganz andere Physiognomie verleiht. Man sehe z. B. S. 10 der Partitur, Takt 2 ff, S. 15, Takt 1 ff, endlich Seite 17, welche letztgenannten zwei Stellen im instrumentalen Satz durchaus keinen Ersatz bieten. Diese Stellen sind es auch, welche das organische Erwachsen des gesammten Vocalsatzes aus einer ursprünglichen Idee vermissen lassen; man fühlt, dass hier etwas äusserlich hinzugefügt ist, das neben der im Männerchor liegenden Hauptsache gleichsam nur geduldet herläuft. Die ganze Composition macht in dieser Fassung den Eindruck, als sei ohne inneren berechtigenden Grund aus der Noth eine Tugend gemacht. Dass dieselbe äusserlich wirkungsfähig sei, wollen wir ihr nicht abstreiten.

Eine empfehlenswerthe Bereicherung der Männergesangs-Literatur ist das Werk von Hopffer, eine Cantate, welche nach dem zu Grunde gelegten Gedicht von Geibel die Auferstehung des deutschen Reiches in der neuerdings vielfach verwertheten sagenhaften Persönlichkeit Friedrich Barbarossa's feiert. Hier liegt ein wohlgelungener Versuch vor, erweiterte Satzformen und polyphone Stimmbehandlung auch auf dem Gebiete des Männergesanges in Anwendung zu bringen. Das ist die richtige Art, die compacte, ungelenkige Masse des Männerchores, die sich nach der Weise der landläufigen Gesänge nur im gleichmässigen Gesammtschritt des Harmoniewechsels zu bewegen pflegte, zu einem innerlich gegliederten Organismus umzubilden, der in der selbständigen Bewegung seiner Stimmglieder auch in der Gesammtheit seiner selbst Leben und Bewegung äussert. Einer besonderen Erwähnung werth ist auch die innige innere Be-

ziehung und Verschmelzung zwischen dem Vocal- und dem Instrumentalsatze; beide bilden einen organisch verbundenen Gesammtkörper, trotz aller Verschiedenheit der stilistischen Behandlung, welcher aber nur als solches Ineinanderarbeiten der einzelnen Factoren die gesammte — einheitliche Wirkung hervorbringt. Das Werk besteht aus einem Satze, der indess drei unterschiedbare Abschnitte enthält: Ein Andante maestoso, 4/4, Cdur, im polyphonen Stil gehalten, dann ein kurzer homophoner Satz, Esdur, l'istesso tempo, und endlich Rückkehr in das ursprüngliche Cdur mit einem sehr ausgeführten Schlusssatze, Allegro maestoso, 2/2. Musikalisch genommen steht dieser Schlusssatz etwas zurück, zumal in seiner ersten Hälfte bis zum Eintritt des Fugato (S. 19 des Clavierauszuges), welche im Wesentlichen nur ein mehrmalig wiederholter Anlauf zu und auf der Dominant-Harmonie ist; vorübergehende Ausweichungen in andere Tonarten bringen zwar Abwechselung und Bewegung hinein, aber es mangelt an einer bestimmten entscheidenden Modulation, welche der formellen Anlage des Satzes bestimmte Zeit und Entwickelungsfluss hätte geben sollen. Die einzelnen Stimmen sind durchweg melodisch bedeutsam, sodass sie sich auch dankbar singen lassen; wir können daher das Werk allen strebsamen Männergesangvereinen für grössere Aufführungen aufs angelegentlichste empfehlen.

Die übrigen uns vorliegenden Werke geben uns zu besonderen Bemerkungen keine Veranlassung. Tschirch's „Deutschlands Hochzeitstag" für Männerchor (Baritonsolo) und Harmoniemusik ist ein kräftiger Gesang, der sich über unzählige gleichgeartete Chöre nicht erhebt. In dieselbe Kategorie gehört auch „Deutschland über Alles" von Scherff. Der Triumphmarsch von Scherff für grosses Orchester ist für vorkommende Fälle ein sehr passendes Stück. Der zweimalige Anlauf in der Einleitung mit der abwärtsgehenden Scala im Bass hat etwas Steifes, die Instrumentirung ist etwas einfarbig: Flöten, Hoboen und hohe Clarinetten (in Es) gehen fast durchweg *unisono* (die Flöten zuweilen in der höheren Octave) mit der melodieführenden Violine; erst das langsamere Alternativ bringt hier eine erwünschte Abwechselung hinein. Hier ist auch die Schreibweise für das Fagott auffallend, welches mit dem in Sechzehnteltriolen quasi tremolirenden Bass *unisono* geht:

Warum geben die Fagotte nicht lieber in Gemeinschaft mit den die halben Noten aushaltenden Clarinetten die ruhende harmonische Unterlage?

Clar.

Fag.

A. M.

Briefkasten. *St. M.* in *B.* Dank für die aufklärenden Zeilen. Ueber B. ist uns ausserdem noch in anderer Beziehung ein Fingerzeig gegeben worden, dessen Richtung Sie vielleicht aus einer Auseinandersetzung in unserer heutigen Nummer erkennen können. — Mit einer regelmässigen Zusendung der anerkennenswerthen Programme der von Ihnen bezeichneten Concerte würden Sie sich uns verpflichten. — *P. C.* in *W.* Das die Nummer 401 tragende Inserat unseres heutigen Blattes dürfte sich Ihrer Berücksichtigung werth zeigen. — *Zarlino* in *L.* Anonyme Anfragen sind ganz zwecklos. — *C. U.* in *D.* Den biographischen Beitrag müssen wir, da wir nach dieser Seite genug der Lebenden zu berücksichtigen haben, dankend ablehnen. Der Einsendung der versprochenen Notiz sehen wir jedoch entgegen. Eine weitere Entschliessung betr. deren ungekürzter Aufnahme müssen wir bis zur Kenntnissnahme derselben vertagen.

Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 3. November 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr [Nr. 45.

Aus der Dissertation „Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst".

Von **Dr. Carl Fuchs.**

(Fortsetzung.)

Die physikalische Erklärung des Klanges und seiner Verschiedenheiten durch die Obertöne seines Grundklanges und deren Anzahl collidirt mit unserer Betrachtungsweise gar nicht, da weder die Obertöne unmittelbar sinnlich, *in re*, wahrgenommen werden, noch auch ihre Anzahl in das vernünftige Bewusstsein tritt, beide werden nur unbewusst empfunden, und erst die rationelle Analyse der Klanges-Empfindung weiset *post rem* Existenz und Zahl der Obertöne nach. Ist sie doch auch erst im vergangenen Jahrzehnt herzugekommen, ohne dass es für die Wahrnehmung der Verschiedenheit der Klangescharaktere ihrer bedurft hätte: nicht das Charakteristische des Klanges für unsere menschliche Neigung kann daher zu den Obertönen im Verhältniss der Wirkung zur Ursache stehen, sondern nur eben das thatsächliche So- oder Anderssein für die physiologische Klangesempfindung, von der wir hier nicht handeln.

Insofern nun weiter in der Scala der Naturgebilde die Menschheit — immer wieder die körperliche oder doch nicht isolirt-geistige — wie Schopenhauer es ausdrückt: die höchste Stufe der Objectivation des Willens ist, zu der die anderen Reiche der Natur, das unorganische, das vegetabilische, und innerhalb des animalischen Reiches alle dem Menschen voraufgehenden Entwickelungsformen sich nur vorbereitend verhalten, nämlich als ein Ringen des unbewussten Willens nach vernünftigem Bewusstsein seiner selbst, so steigt der metaphysische Werth, die Bedeutsamkeit der Phonetik der Toninstrumente aus Materialien, die dem untermenschlichen Naturbereich entnommen sind, mit dem Grade, in welchem sie der menschlichen Vocalität ähnlich gemacht werden kann: die *vox humana* ist demgemäss immer das instinctiv richtig gewählte Ideal der Instrumentenbauer gewesen. Durch diese Aehnlichkeit geschieht es, dass die Verwandtschaft zwischen dem Willen im Unbewussten, in der Natur, und Dem, was in unserem Selbstbewusstsein Wille ist, anschaulich erkennbar wird, mit anderen Worten: dass die von Schopenhauer zuerst nachgewiesene Identität des Willens in der Natur mit dem unserigen gleichsam hörbar wird. Diese Verständlichkeit der phonetischen Sprache eines Materials für unser Gemüth steigert sich ferner mit der Vielseitigkeit, welche ihm durch Unterwerfung unter verschiedenartige physikalische Bedingungen, d. i. durch Anfertigung verschiedener Instrumente aus ihm abgewonnen wird, es steigert sich damit also seine Fähigkeit, unseren eigenen „Willen" in seinen verschiedenen Richtungen, Stimmungen, Wandelungen zum Ausdruck zu bringen, gerade so wie das Männliche sich einmal als Tenor, einmal als Bass u. s. f. äussert.

Dieser anscheinend phantastischen Betrachtungsweise kommen von Seiten der rein fachlichen Erfahrung die Aussagen eines Mannes entgegen, der mehr als irgend ein anderer Instrumentationskünstler das Orchester studirt und sich zu einer Autorität ersten Ranges in Betreff der Behandlung desselben aufgeschwungen hat: **Hector Berlioz** weist in seinem Buche über die Instrumentation jedem einzelnen Instrumente eine gewisse Sphäre oder Richtung des Gemüthes an, welche dasselbe in seinem Phonema zum Ausdruck zu bringen

das geeignetste sei; natürlich sind die Grenzen dieser Domänen keine festen Linien, und ein Anderer möchte sich anders darüber ausdrücken, aber Niemand, am wenigsten ein Componist, wird an der grundsätzlichen Richtigkeit dieser Beschreibungen für das Praktische zweifeln. Ja ein geistvoller Menschenkenner, der selbst lange Zeit hindurch praktischer Musiker gewesen ist und sich ein Vergnügen daraus gemacht hat, die Mitglieder eines Orchesters besonders ins Auge zu fassen, **Emil Kossak** hat in einer Reihe von Aufsätzen (in seiner „Montagszeitung") die Einflüsse nachgewiesen, welche bestimmte Instrumente vermöge ihrer Eigenschaft, für die eine oder andere menschliche Willensrichtung der passendste Repräsentant zu sein, auf diejenigen auszuüben vermögen, welche sich dauernd und berufsmässig mit ihnen beschäftigen: er hat beobachtet, dass die Gemüthsart des Virtuosen sich in der That stärker in der Willensrichtung entwickelt, welche sein Instrument vertritt; der Contrabassist nimmt in Uebereinstimmung mit seinem derbgearteten Instrument eine gewisse wunderliche Grobheit an, der Hornist zeigt ein weicheres, tieferes Gemüth, der Fagottist Hang zum Mysteriösen, der Flötist wird sentimental, der Trompeter übermüthig u. s. f. Solcherlei Beobachtungen sind für uns um so wichtiger, als sie in einem anderen als dem hier von uns verfolgten Interesse und doch keineswegs blos einer leeren Ergötzlichkeit halber angestellt worden sind.

Wie nun die Aehnlichkeit des Instrumentenklanges und der ganzen Beschaffenheit desselben mit der Menschenstimme nicht in der Absicht gesucht wird, diese ohnehin vorhandene möglichst oft zu multipliciren, sondern nur um die Verständlichkeit des Klanges zu steigern, so findet auch das andere Extrem nicht statt, dass ein Instrument aus diesem oder jenem Material gefertigt würde, um den Willen, wie er gerade in diesem einzelnen Material in die hörbare Erscheinung tritt, zu verkünden, sondern es gilt nur als Repräsentant unbewusster und dennoch menschenverwandter Natur, daher denn auch verschiedene und heterogene Materialien zu ein und demselben Instrument verwendet und aus demselben Material verschiedene (aber homogene) Instrumente gefertigt werden.

Deswegen glaube ich als den Grund des Gefallens an der heterogenen Phonetik, also an orchestraler Musik, da sie die Instrumente aller Arten mit einander zu gemeinsamer menschenverständlicher Wirkung verbindet, Folgendes aussprechen zu dürfen:

> Die Möglichkeit der Association heterogener Phonemata zu einem einigen (künstlerischen) Auftreten ist eine anschauliche Bürgschaft der durchgängigen Identität des Willes in allen Gebieten der bewusstlosen wie der vernunftlosen Natur und in allen Besonderheiten seiner Erscheinung, sowohl unter sich, als auch mit dem Willen zum Leben, der unsere Erscheinung trägt, ohne in seiner Wesenheit von unserer Vernunft abzuhängen.

Ob irgend ein Empfänger oder auch selbst ein Spender von Kunstgenüssen sich diese reflectirende Rechenschaft, wie es hier versucht worden, darüber bereits gegeben hat oder es vermöchte, wäre hier zwar ganz gleichgiltig — wir werden aber weiter unten sehen, dass der grösste der historisch gewordenen Tondichter uns mit einem beinahe ausdrücklichen Zeugniss unsere Auffassung bestätigt. Die Worte Schiller's:

> „Was den grossen Ring bewohnet,
> Huldige der Sympathie"

sind etwa der dichterische Ausdruck dieser Wahrheit, die nach unserer Meinung das Orchester phonetisch verkündet; vorausgesetzt nämlich, dass unter der „Sympathie" nichts Anderes als die Schopenhauerische Willens-Identität und unter Dem, was den Erdenring bewohnt, die **ganze** Natur zu verstehen ist: dass der Dichter aber dergleichen im Sinne gehabt hat, unterliegt keinem Zweifel.

Die homogene instrumentale Phonetik beschränkt den Ausdruck dieser Sympathie auf einen engeren Kreis der Vertretung des menschenverwandten Willens in der bewusstlosen Natur — wobei wohl im Auge zu behalten ist, dass wir an dieser Stelle eben nur Das meinen, was durch den phonetischen Factor an und für sich gewirkt werden kann. In der That haben daher nur diejenigen Instrumente mit Glück dazu gewählt werden können, welche an und für sich durch ihre Phonetik unter allen die weiteste Sphäre des gemüthlichen Ausdrucks beherrschen, nämlich die Saiten-Instrumente, wiewohl der Musiker (wenn ich von mir aus schliessen darf) auch das Streichquartett nicht ohne das Gefühl einer gewissen ungern eingestandenen Beschränkung anhört, da sich die Höhe des Aufschwunges und der Originalität, welche die übrigen Factoren in ihrer Verwendung hierbei zulassen, mit dieser Beschränkung des Phonetischen nicht recht vertragen zu wollen scheint. Im polyphon gehaltenen (dem ächten) Streichquartett können aber die einzelnen Instrumente als Repräsentanten verschiedener Individualität gelten, die gleichsam in edler Freundschaft ihre auf das nämliche Object gerichteten Gefühle und Gedanken austauschen, d. h. die phonetische Beschränkung begünstigt wiederum die Intimität des Ausdrucks.

Die übrigen homogenen Verbindungen orchestraler Instrumente haben es wegen der Einseitigkeit und des Mangels an umfänglicher Variabilität des Klanges nicht recht zu eigener Existenz bringen können. Sonst theilen sie mit dem Streichquartett aber den Werth, den sie im Orchester als homogene Körper im heterogenen Ganzen haben, dass sie diejenige Richtung des Willens, welche sie gemeinsam repräsentiren, zu einem energisch zusammengefassten Ausdruck bringen **und das Naturreich ihres Materials zum menschlichen Gemüth in Verkehr setzen.**

Die monogene Phonetik endlich hat unter den orchestralen Instrumenten, um auf die Dauer zu interessiren, nur die Violine und das Violoncell zur Verfügung (letzteres ist für das Solo von den Componisten unverdient vernachlässigt), beide sind auch im

Stande, ausser der ihnen eigenthümlichsten, imaginatorisch die vocale Phonetik zu Hilfe zu nehmen, wogegen andere, nämlich einige Holz- und Blech-Blaseinstrumente ihre Anläufe zu monogenem Dasein (wenn auch nie ohne orchestrale Folie) fast nur dem Einfall einer Mode, die trotz einiger Wiederbelebungs-Versuche heute erstorben ist, zu verdanken haben: als „Ripieni" für die Verbindung mit den anderen berechnet, müssen sie isolirt, wegen des gar zu bruchtheiligen Willens- und Gemüthsausdrucks, dessen sie in ihrer Individualität fähig sind, bald langweilen; die Richtung oder die beschränkte Sphäre desselben wird dem Hörer aufgedrungen: es ist, wie wenn wir, statt (im Orchester) uns der Grösse und Fülle des Weltalls zu freuen, nunmehr genöthigt würden, ein einzelnes Naturwesen, und zwar ein untergeordnetes, in Betracht zu nehmen, und seinen Zusammenhang mit dem kosmischen Ganzen wider bessere Ueberzeugung zu ignoriren. Die vocale monogene Phonetik bedarf zwar auch der ihr heterogenen Folie der Begleitung, wie wenn der Mensch ohne seinen Zusammenhang mit der bewusstlosen Natur nicht auftreten könne — „nirgends haften ihm dann die sicheren Sohlen" — aber in Verbindung mit dieser Folie vermag sie aufs Innigste zu interessiren, weil sie Ausdruck und Verkündigung der höchsten natürlichen Idee ist; die homogen-vocale, ohne diese Folie, thut es dagegen schon der instrumentalen der Saiteninstrumente nicht einmal gleich und ermüdet durch die gewaltsame Loslösung der einen Hälfte des Menschlichen eher als das vielseitigere Streichquartett, vom Orchester ganz zu schweigen. Vom Clavier ist bereits gehandelt. Die Orgel, als technische Verbindung einer grösseren oder geringeren Anzahl überwiegend homogener Instrumente („Register") von zum Theil repräsentativer Phonetik würde uns hier zu einer sehr eingehenden Betrachtung nöthigen. Unleugbar aber beeinträchtigt sie durch diese Homogeneität selbst, und durch den Ausschluss von jeglicher ausser der expansiven Accentuation wie Gradation viele Factoren des Kunstgenusses: Rhythmik, Dynamik, selbst die Harmonik und (besonders für den Laien) sogar die Verständlichkeit des Polyphonen — Nachtheile, welche durch den Vortheil imposanter Massenwirkung und feierlicher Neutralität des Klanges nicht aufgewogen werden. Sie ist deshalb (wie Beethoven Nichts für sie schrieb) auf dem Wege, den Schwerpunct ihrer Bedeutung in die officielle Musik des Cultus zurückzuverlegen und zur dienenden Kunst umzukehren, von der wir hier laut § 1 nicht handeln. —

Wir gelangen endlich zur Betrachtung der universalen Phonetik. Sie vereinigt in sich die metaphysischen Vortheile beider, der gemischt vocalen und der orchestralen Phonetik, d. h. sie bekundet auf das denkbar Mannichfaltigste, Eindringlichste, Vollständigste jene durchgängige Identität des Willens in der Natur in allen seinen Formen unter sich und mit dem menschlichen in allen Formen, welche dieser (als Leib) annehmen kann; das allgemeine Einverständniss der Natur mit ihm wird nicht mehr, wie durch das Orchester geschieht, nur für ihn ausgesprochen, er selbst bekräftigt es nun seinerseits, indem er ausdrücklich in den ihm verkündeten *Concentus naturae* einstimmt,

„Seid umschlungen, Millionen,
Diesen Kuss der ganzen Welt!" —

die Muse der Tonkunst allein, wo sie ihre ganze klingende und singende Schaar versammelt, darf es mit ganzem Rechte ausrufen. Und so allein erklärt sich der überirdisch grossartige Eindruck der universalen Phonetik — wenn sonst das Werk in Betreff der übrigen Factoren auf der Höhe der angewandten Mittel steht. Mir aber ist es hierbei nicht um eine belletristische Paraphrase des Eindrucks der universalen, wie überhaupt der Phonetik zu thun, sondern um den völlig ernst gemeinten Versuch einer philosophischen Wiedergabe (Reflexion) dieses Eindruckes, der nicht aus meiner Phantasie, sondern aus dem Wesen der Sache geschöpft sei. Und ich glaube, dass mir gewissermaassen das Zeugniss Beethoven's auch hierin zur Seite steht.

Die Zeile, die sich in seinen Skizzen zur IXten Symphonie vorfindet: „Lasst uns das Lied des unsterblichen Schiller's setzen!" beweisen seine besondere Begeisterung für die Gedanken des damit gemeinten Gedichtes „an die Freude", welche seine hochsinnige Persönlichkeit anzusprechen vermochten, und seine Worte, mit denen er den Sänger das bis dahin nur orchestrale Werk unterbrechen lässt: „Freunde, nicht diese Töne, sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere!" beweisen ebenso, dass die Auswahl der Strophen, die er danach vom gemischten Chor mit dem Orchester folgen lässt, eine entschieden bedeutsame und nicht etwa ein blosses Zugreifen nach einem „beliebigen Text" gewesen sei. Nun aber erklärt sich seine Begeisterung für das Gedicht ungeachtet seiner feierlichen, scheinbar das Ganze lobenden Aeusserung keineswegs aus diesem Ganzen, denn als solches ist es in der Form monströs, seinem Sinne nach optimistisch und zweideutig, da es von hohen philosophischen Anfängen schliesslich auf ein Trinklied hinausläuft („dieses Glas dem guten Geist" —!—), wogegen Beethoven zu der Zeit, da er seine letzte Symphonie schrieb, auf irdisches Leid und Freude nur noch nachsichtig zurückblickte und längst den Standpunct der Resignation, der versöhnten Hingabe an das Ueberirdische einnahm. Es muss also ein besonderer Erklärungsgrund für den Widerhall gefunden werden, den die von ihm für seine Composition ausgewählten Strophen in seiner Brust gefunden hatten. Nun haben wir gesehen, dass die hier versuchte philosophische Deutung der musikalischen Phonetik sich sehr wohl in die von uns nach einander citirten Strophen des Schillerischen Gedichtes Nb. auch ganz ohne Rücksicht auf die Beethoven'sche Composition zusammenfassen lässt; auch wird es nicht schwer halten, zu erweisen, dass Er, der dem gewöhnlichen Leben wie gesagt längst den Rücken gekehrt hatte, unter „Freude"

das Nämliche verstand, was als Erklärungsprincip unserem Deutungsversuche und der Schopenhauerischen Philosophie zu Grunde liegt. Vor dem Erscheinen der letzteren nun wäre nicht zu erwarten gewesen, dass Jemand mit der nämlichen reflectirten Klarheit auf ihr Erklärungsprincip für die Enträthselung des Weltalls und demgemäss der symbolischen Bedeutung des Orchesters als eines phonetischen Repräsentanten für den *Concentus naturae* hätte kommen sollen, der allegorische Ausdruck einer Einsicht aber steht allemal an begrifflicher Klarheit in der Mitte zwischen einem blos anschaulichen Aufschluss über ihr Object — wie ihn die Kunst gewähren kann — und einer philosophischen Formulirung der nämlichen Einsicht, also genügt es für die Rechtfertigung unserer Auffassungsweise, wenn wir darthun können, dass Beethoven in den von ihm gewählten Strophen des Schillerischen Gedichtes einen allegorischen Ausdruck der nämlichen Ueberzeugung begrüsste, welche wir zur Erklärung des Gefallens an universaler Phonetik in Worte zu fassen versucht haben, während sie in ihm als intuitive Einsicht vorhanden war.

Im Voraus wird dies durch seine bekannte Vorliebe für die landschaftliche Natur, seinen täglichen Verkehr mit ihr wahrscheinlich gemacht; hat er doch selbst den Versuch einer directen Uebersetzung der empirischen Erscheinung ins Musikalische mit seiner Pastoralsymphonie angestellt: wenn ein solcher auch principiell verfehlt war, so zeugt er doch von seiner tonkünstlerischen Sympathie mit dem kosmisch Grossen oder Schönen. Dass er nun unter „Freude“ in unserem Falle durchaus und durchweg viel mehr als ein optimistisch-bacchantisches Wohlgefallen am Dasein versteht (während Schiller sie schliesslich damit identificirt), beweist schon die Verbindung, in welche er das „Freude, schöner Götterfunken“ einen ganzen Theil hindurch (S. 67—71 der Liszt'schen Uebertragung) mit den Worten „Seid umschlungen, Millionen“ setzt, welches er sicher nicht ohne symbolische Absicht vom Chor gleichzeitig singen lässt; so übergeht er auch die optimistische Stelle „Freude trinken alle Wesen an den Brüsten der Natur“ (ihre Grausamkeit ist in der That besser bewiesen), „Alle Guten, alle Bösen folgen ihrer Rosenspur“ (wodurch sie an ethischem Werth sicher nicht gewönne) — im Gebiet unseres eigenen Daseins versteht Er unter „Freude“ nur, was eine heilige Sympathie zwischen Mensch und Menschen begründet (oder es thun sollte), und zieht deshalb die Feier der Freundschaft und der Liebe mit in seine Composition herein (den Vers „Wem der grosse Wurf gelungen“ etc.), ausserdem aber versteht er darunter nur ein kosmisches Princip, welches die Gemeinschaft des Menschen mit dem Kosmos begründet („Brüder, überm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen“) und welches der gemeinschaftliche Träger aller seiner unzähligen Formen ist (Ihr stürzt nieder, Millionen: Ahndest du den Schöpfer, Welt?), und wenn es auch wahrscheinlich ist, dass er seinem Bekenntniss dogmatisch eine (möglichst dehnbare) monotheistische Form gegeben hätte, so ist doch materiell Das, was er so offenbar unter „Freude“ versteht, mit unserem d. h. dem Schopenhauerischen Erklärungsprincip identisch. Und als wollte er die principielle Bedeutung dieser „Freude“ recht nachdrücklich hervorheben, schliesst er die ganze Symphonie mit ihrer wiederholten Anrufung in den Worten der ersten Zeile: „Freude, schöner Götterfunken!“

Meine Meinung ist daher diese:

Nach einem langen Leben und innerlichster Beschäftigung mit der (symphonischen) Tonkunst wohnte in ihm, gleichviel mit welchem Grade begrifflicher Klarheit, als anschaulich gewonnener Aufschluss die Ueberzeugung von der durchgängigen Identität des Willens in allen Formen des Mensch-seins und der kosmischen Natur, nicht nur in Uebereinstimmung mit seinem orchestralen Schaffen, sondern als (unvollkommen reflectirtes) Resultat desselben und identisch mit seinem Musikgenie; und eben weil die von ihm aus dem talentvoll phantastischen Schwulst des Schillerischen Gedichtes „An die Freude“ ausgewählten Strophen der nämlichen Einsicht dichterischer Ausdruck sind, deren wesentlichstes musikalisches Organ nach seinem Gefühl die von uns sogenannte universale Phonetik war, vermochten sie Ihn, den Heroen der Phonetik, so gründlich zu enthusiasmiren: nun sollte sein ganzes phonetisches Universum herbei, um diese Wahrheit ausdrücklichst selber zu verkündigen. Indem aber seine Muse diese Wahrheit feiert, verherrlicht sie unbewusst ihr eigenes Verdienst um die Vermehrung der Einsicht in das Mysterium der Welt wie der Menschennatur.

Damit kann die Interpretation des Eindruckes der Phonetik als eines metaphysischen Factors der Tonkunst im Allgemeinen für abgeschlossen gelten.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Ferdinand Hiller. Aus dem Tonleben unserer Zeit. Neue Folge.

Der Erfolg, den die vor einigen Jahren publicirten zwei Bände „Aus dem Tonleben unserer Zeit“ errangen, scheint hauptsächlich deren Verfasser bestimmt zu haben, eine neue Folge unter derselben anlockenden Firma in die Welt zu senden. Aber gerade herausgesagt, es müsste sehr traurig um unser jetziges Tonleben beschaffen sein, wenn blos dasjenige, was den Inhalt des kleinen Buches bildet, aus unserem Tonleben als bemerkenswerth herauszuheben wäre, da man doch diese Eigenschaft bei derartigen Sammlungen als selbstverständlich voraussetzen darf. Unleugbar hat der verehrte Autor seine Aufgabe diesmal viel zu leicht genommen, und muss ein Vergleich mit der früheren

Sammlung zum besonderen Nachtheile der neuen Folge ausschlagen; denn mit nicht den geringsten Ansprüchen tritt man rücksichtlich jener an diese heran — und findet sie bei weitem nicht erfüllt. Die gewichtigen tiefgreifenden Fragen, die das Reich der Töne durchbrausen und die doch zweifellos und vollberechtigt seit vier Lustren das meiste Interesse der denkenden musikalischen Welt absorbiren — wenngleich ihnen auch in den ersterschienenen zwei Bänden verhältnissmässig keine ausgedehnte Stelle eingeräumt erscheint — berührt jetzt Hiller kaum, das Ganze ist überwiegend Retrospection, und wo die Gegenwart behandelt wird, geschieht dies auf ziemlich mesquine Weise. Die Anführung der einzelnen Abschnitte möge unser Urtheil bekräftigen.

Der erste: „Zuviel Musik" schildert drastisch und treffend die Leiden eines armen, auf Schritt und Tritt von Musik verfolgten Musicus, den sie einer zweiten Athmosphäre gleich Tag und Nacht umgibt und vor der er sich nicht retten kann. Vielerlei sind seine Qualen, Trommelwirbel, Fanfaren, Claviergeklimper, Tafelmusik, Ziehharmonikaklänge, Gartenconcerte etc. Auch eine scharfe und leider zu berechtigte Auslassung gegen den schmählichen Missbrauch der herrlichsten Tondichtungen in den sogenannten Potpourris, wo sich unmittelbar an die schönsten und erhabensten Melodien die allerflachsten und allertrivialsten in buntem, tollem Wechsel reihen, finden wir — mögen sie auch die betreffenden Sünder beherzigen und künftighin Derartiges unterlassen. — „Seien wir ein wenig weniger musikalisch, und wir werden musikalischer werden", zu diesem Schlusse gelangt Hiller. So sehr nun auch all diesem Wahrheit zugestanden werden muss, als ebenso geringfügig ist man es zu bezeichnen genöthigt.

Es folgen drei musikalische Briefe. Der erste, mehr allgemein gehalten, enthält neben der Klage über verschiedenes Nichtexistirende, Nichtwiederzuerlangende auf musikliterarischem Gebiete auch die Anerkennung vieler bedeutender Leistungen der Neuzeit auf demselben, besonders der rastlosen Forschungen, sodann der Veröffentlichungen der Bach- und Händel-Gesellschaften, der Breitkopf & Härtel'schen revidirten Partiturausgabe Mozart'scher Opern etc. Der zweite Brief ist gegen Gervinus' „Händel und Shakespeare" gerichtet und geht ihm auch scharf zu Leibe; die vielen Widersprüche und Einseitigkeiten werden dargelegt und mit Recht die sinnlose, zum Theil auf Kosten Anderer geschehende Alleinverhimmelung Händel's gegeisselt. Sehr richtig bemerkt Hiller, „dass, wenn es Gervinus beliebt hätte, einen anderen Dichter, etwa Schiller zu wählen, es seinem Scharfsinn ebenso gut geglückt wäre, Parallelen zu ziehen". Es findet dies auch seine Anwendung auf die meisten derartiger gewaltsamer Paralellen (siehe z. B. Lübke's „Makart und Wagner" u. s. w.), die, besonders zwischen so heterogenen schöpferischen Charakteren, als ebenso haltlos bezeichnet werden müssen.

Eine Recension über Eduard Hanslick's „Geschichte des Concertwesens in Wien" bildet das Substrat des dritten Briefes, und werden hierbei einige irrige Angaben in ersterem, besonders Hummel betreffend, berichtigt.*)

Die „Erinnerungsfeier an J. S. Bach", der „Nachruf an Moritz Hauptmann" sind äusserst bescheidene Aufsätze, nur der „Nachruf an Rossini" ist wärmer gehalten, was wir nach den „Plaudereien mit Rossini" (im zweiten Bande „Aus dem Tonleben unserer Zeit") auch sehr begreiflich finden.

Die übrigen fünf Artikel erschienen gelegentlich der Secularfeier Beethoven's in verschiedenen Journalen, weshalb auch Manches sich wiederholt. Besonderes Interesse gewährt nur der vierte „Aus den letzten Tagen L. v. Beethoven's". Hiller berichtet aus Autopsie, er ist einer der wenigen Glücklichen, die dem hohen Meister vor seinem Ende persönlich nahe standen.

Einige schätzenswerthe Winke über Beethoven's Claviersonaten, sowie eine Reihenfolge für das Studium derselben bilden den Schluss des Bändchens.

Die Biographie Hiller's in No. 41 d. Bl. enthält am Ende eine derartig treffende Charakteristik seines Stiles, dass Nichts hinzuzufügen ist. Ein „schlanker und gesunder Geselle" ist zwar Hiller's Werkchen, aber so wenig jene Attribute hinreichen, einen Menschen bedeutend zu machen, ebensowenig sind sie im Stande, einem geistigen Producte — auf dieses symbolisch angewandt — irgendwelche Bedeutung zu verleihen. Der Name Hiller's wird nicht wenig beitragen, der Schrift eine Verbreitung zu verschaffen, die es vermöge seines Werthes an sich wohl schwerlich erlangt hätte. Der Vollständigkeit halber sei noch das wohlgetroffene Portrait des Verfassers, womit das Buch geziert ist, erwähnt. **Joseph Engel.**

L. Meinardus. Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell, Op. 34. Leipzig, Heinze.

C. H. Döring. Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell, Op. 26. Dresden, Hoffarth.

Es ist wohl keine zufällige, etwa blos äusserlich bedingte Erscheinung, dass von allen Gattungen der Kammermusik das Streichquartett von unseren zeitgenössischen Componisten am wenigsten gepflegt wird: sie wurzelt vielmehr in der Tendenz, in Anschauungen und Bestrebungen des modernen musikalischen Künstlerthums, welchen die sympathische Hinneigung zu dieser reinsten Form, dieser edelsten Blüthe des Kammermusikstils, nicht eigen ist. Nicht der Umstand, dass gerade in dieser Gattung eine reiche Literatur unübertrefflicher Meisterwerke bereits vorhanden ist, kann hier als Erklärung beigezogen werden, insofern darin eine

*) Eine Hummel betreffende Anekdote ist in Kurzem am Schlusse der biographischen Skizze F. Hiller's in No. 40, 41 dieser Blätter wiedergegeben, wobei irrthümlich der Name „Holbein" gedruckt ist, während dies „Holtei" heissen muss.

gewisse Abschreckung, mit jenen Meistern in Concurrenz zu treten, gefunden werden mag, sondern in der That die ihrem Wesen nach dieser Gattung abgewendete Richtung der modernen Compositionsweise. Die Tendenz der Massenbehandlung einerseits und zwar nicht etwa blos in Bezug auf die zu verwendenden äusseren Darstellungsmittel, sondern auch in Bezug auf die materielle und formelle Verarbeitung des musikalischen Ideenstoffes, die äusserste Zuspitzung der charakteristischen Momente im Gegensatz zu den allgemein musikalisch-gesetzmässigen wesentlichen Momenten andererseits, womit auch die Richtung auf Entfaltung mannichfaltiger elementarer Klangwirkungen zusammenhängt: das sind in Kürze die eigenthümlich hervortretenden Seiten der modernen musikalischen Schöpfungen, welche mit den Anforderungen des echten Quartettstiles in scharf ausgeprägtem Gegensatz stehen. Durchsichtige Klarheit in der Vereinigung der vier gleichgearteten Instrumente, der Art, dass die gesonderte Selbständigkeit des einzelnen stets hindurchleuchte, eine feingegliederte, wir möchten sagen, maasshaltende Polyphonie, welche jedes Sich-breit-machen mit der Kunst eines verwickelten contrapunctischen Satzes verschmäht, eine gewählte, gewissermaassen vornehme Physiognomie der Motive, Ebenmaass der formellen Gestaltung und endlich Gleichmässigkeit und Reinheit des Tonsatzes im Einzelnen, welche hier, wie bei den Vocalcompositionen, gewissermaassen als die Forderung einer Naturnothwendigkeit bezeichnet werden kann: das sind in kurzer Andeutung die Eigenschaften des Quartettstiles, welche die vorhandenen Musterwerke dieser Gattung kennzeichnen, Eigenschaften, welche in den vereinzelten modernen Compositionsversuchen auf diesem Gebiete nicht, wenigstens in der hier skizzirten Vereinigung nicht, zu finden sind. Der classische Quartettstil ist uns abhanden gekommen, ohne dass es gelungen oder auch nur versucht wäre, ein anderes Ideal aufzustellen. Das bezeugen auch die beiden obengenannten Quartette.

Das Werk von Meinardus ist in seinen Motiven nicht uninteressant, es lässt sich auch nicht verkennen, dass die Gedanken die der Gattung entsprechende Physiognomie haben; allein der Stil, die Schreibweise, die Behandlung der Instrumente ist durchaus nicht quartettmässig im oben gekennzeichneten Sinne. In ruheloser Hast, in unermüdlicher Bewegung arbeiten die vier Instrumente mit einander fort und bilden ein unzertrennlich an einander gekoppeltes, für den Hörer selten unterscheidbares Viergespann, welches das charakteristische Für-sich-bestehen der einzelnen instrumentalen Factoren nicht dulden zu wollen scheint. Dies ist eine Folge der harmonischen und modulatorischen Ueberladung und Unruhe, an welcher der Satz leidet. Die thematische Arbeit, welche eben die Selbständigkeit der einzelnen Stimmfactoren hervortreten zu lassen die Aufgabe hat, geht in dem dicken Brei voll gesättigter und unstet wechselnder Harmonieen meistens wirkungslos verloren; auch die melodische Zeichnung wird im Flusse der fortlaufenden Linien dadurch unterbrochen, zerrissen und oft unverständlich, ebenso wie die rhythmisch-periodische Gestaltung verwischt wird. Dies gilt namentlich von dem ersten Satz, Allegro appassionato, F dur, C, welcher überdies in dem zum Ueberdruss festgehaltenen Rhythmus ein eintöniges Gepräge zeigt. Weit geniessbarer ist der zweite Satz, Scherzo, Allegro non tanto, D moll, $^3/_4$, welcher sich einer gegen den ersten Satz vortheilhaft abstechenden Einfachheit befleissigt; der anfangs klare, melodisch flüssige dritte Satz, Preghiera, Adagio, B dur, $^2/_4$, verliert sich in der Mitte wieder in eine fast unergründliche Tiefe harmonisch und modulatorisch sich kreuzender Strömungen. Der letzte Satz, Allegro con brio, F dur, $^6/_8$, in welchem das Princip selbständiger Stimmbehandlung mehr zur Geltung kommt, ist so recht ein Beweis dafür, dass die polyphone Schreibweise im Quartett nach eigenen Gesichtspuncten gehandhabt werden muss. Die Intention ist erkennbar, aber die materielle Wirkung entspricht derselben nicht oder doch nur stellenweise. Im Allgemeinen ist die stoffliche Tendenz bei diesem Werke zu vorwiegend.

Im Gegensatz zu demselben zeigt das Quartett von Döring zwar eine vortheilhafter hervortretende grössere Klarheit in der Anordnung und Behandlung der Instrumente, welche auch auf die Klangwirkung einen meist günstigen Einfluss ausübt, allein um so unbedeutender ist dasselbe in Bezug auf den Ideengehalt. Melodiebildung, harmonische und modulatorische Wendungen, die ganze, übrigens glatte, formelle Satzentwickelung: Alles bewegt sich in einem gewöhnlichen, ausgefahrenen Geleise, das stellenweise auch das benachbarte gefährliche der Trivialität nicht unberührt lässt. Die Bewegung ist flott, oft stürmisch, aber nur äusserlich, durch schnelles Tempo und rasche Figuration hervorgebracht, innerlich ist sie ohne Triebkraft, phrasenhaft. Von den einzelnen Sätzen verdienen der erste (D moll, $^6/_4$, mit einer Einleitung) wegen seiner raschen, fliessenden Bewegung und der dritte (Scherzo) den Vorzug. Der zweite langsame Satz (D dur, $^2/_4$) krankt an der landläufigen sentimentalen Süsslichkeit der Elegien, Lieder ohne Worte u. s. w. Am schwächsten ist der letzte Satz, sowohl in Bezug auf den Ideengehalt, welcher hier oft ans Triviale streift, als auch auf die formelle Gestaltung, welche an verschiedenen, bei dem sonstigen formell technischen Geschick des Componisten auffallenden Stockungen und Unebenheiten leidet.

A. Maczewski.

Die Röder'sche Officin in Leipzig.

Der Musikalienverlag hat bekanntlich seit dem 9. November 1867 einen ganz bedeutenden Umschwung erfahren. An diesem Tage war es, dass alle Werke derjenigen Componisten, welche vor dem 9. November 1837 verstorben waren, sofern diese Werke selbst bis dahin durch den Druck Veröffentlichung gefunden hatten, unbeschränkt frei wurden. Beethoven, Franz Schubert

und C. M. von Weber wurden mit ihm zu Recht bestehendes Gemeingut der deutschen Nation; einem Jeden stand es frei, deren Compositionen durch den Druck, sei es in ihrer Originalgestalt! oder für besondere praktische Zwecke eingerichtet, zu vervielfältigen und in Vertrieb zu setzen. Man kennt die Firma, welche durch gute und möglichst billige Ausgaben der Werke jener und älterer Tonmeister ganz besonders dazu beigetragen hat, dass dieses Gemeingut für die deutsche Nation wie für alle gebildeten Völker der Erde in der Wirklichkeit ein solches geworden ist und mehr und mehr ein solches wird: die Firma, welche den ärmsten unter den Musikausübenden diese Tonschöpfungen zugänglich gemacht, sich selbst dadurch aber ein ausserordentliches Verdienst um den Culturfortschritt der Menschheit erworben hat, — man kennt sie in der Welt: die Firma C. F. Peters.

An ihrem Verdienste hat die Firma C. G. Röder einen ganz wesentlichen Antheil. Es kam darauf an, dass die dieser Officin zur Verfügung stehenden Hilfsmittel in der Art erweitert und vervollkommnet wurden, dass die Herstellung der Notenwerke mit den ausserordentlich grossen Dimensionen des Bedürfnisses, welches für dieselben durch jene Verlagshandlung aller Orten wachgerufen worden war, unbeschadet der Sauberkeit des Druckes, Schritt zu halten vermochte. Nur grosse Intelligenz und rastlose Thätigkeit der leitenden Kräfte dieser Officin konnten im Stande sein, die sich darbietenden Schwierigkeiten zu überwinden. Und in der That, vergleicht man den schon damals bedeutenden Umfang des Geschäftes mit dem gegenwärtigen Stande desselben; erwägt man, dass seitdem das Arbeitspersonal über mehr als 100 Köpfe sich vermehrt hat, dass statt einer sechs- eine vierzehnpferdige Dampfmaschine für den Betrieb des Maschinenwerkes beschafft werden musste, dass statt der früheren drei jetzt fünfzehn Schnellpressen in Thätigkeit sind, so wird man schon hieraus leicht ermessen, welch riesenhafte Ausdehnung das ganze Etablissement nun gewonnen hat. Wir wollen seine Grossartigkeit nicht rühmen, da die Zahlen hinlänglich dafür sprechen. Den Personalbestand gibt folgende Uebersicht:



Die Röder'sche Officin in Leipzig.

Comptoir	4	Personen
Correctoren	4	„
Lithographen und Zeichner	15	Personen
Titelstecher	2	„
Notenstecher	66	„
Plattenschaber	2	„
Notendrucker	22	„
zur Bedienung der Schnellpressen	48	„
Steinschleifer	7	„
Papierzähler	2	„
Papierfeuchter	1	„
Feuerleute	2	„
Wächter	1	„
Tischler	1	„
Steindrucker	18	„
Falzer, Markthelfer etc.	19	„
Ueberdrucker	38	„
Summa	252	Personen

Die technischen Hilfsmittel macht folgende Zusammenstellung ersichtlich; es arbeiten:

15 Schnellpressen (11 von Sigl, 2 von Swiderski, 1 von König und Bauer, 1 englische), 24 Notendruckhandpressen, 16 Steindruckhandpressen, 2 Schraubenpressen, 1 hydraulische Presse, 3 Satinirwalzwerke, 1 Plattenhobelmaschine, 1 Plattenschneidemaschine, 1 Giessapparat, 1 Steinsägemaschine, 5 Steinschleifmaschinen, 1 Farbenwalzwerk, 1 vierzehnpferdige Dampfmaschine mit 2 Kesseln.

Im Zusammenwirken dieser geistigen, technischen und mechanischen Kräfte zeigt sich, dass jährlich ungefähr 77—80 Millionen Notenseiten durch Steinüberdruck, 5 Millionen Seiten durch Plattenabdruck gewonnen, dass 30—35 Tausend Notenplatten und 1500 Musikalientitel fertig geliefert werden, was einen Metallverbrauch von 600 Centner, einen Papierverbrauch von ca. 20 Millionen Bogen Papier zur Folge hat.

Auch die Güte des Notenstiches und Notendruckes, der Titel und der sonstigen Arbeiten, welche aus der Officin hervorgehen, rühmen wir nicht besonders, da sie in Deutschland so gut wie in England, Russland und Frankreich, kurz überall bekannt ist, und da ganz besonders der Notendruck als von keiner anderen Officin

bis jetzt übertroffen allgemein gerühmt wird. Im Uebrigen führen wir einige besonders interessante Werke an, welche für die geschmackvolle Anordnung und Ausführung das ehrendste Zeugniss ablegen. Man sehe die Partituren zu Weber's „Euryanthe" (bei Schlesinger), zu Mozart's „Don Juan" (bei Leuckart), zu Gluck's „Orpheus" (bei Gustav Heinze), zu Liszt's „Heiliger Elisabeth" (bei Kahnt), zu Lachner's „Requiem" (bei Seitz), zu Weber's „Freischütz" und zu Haydn's „Schöpfung" (bei Peters); den Clavierauszug zu Beethoven's „Fidelio" (bei Rieter-Biedermann).

Was die Geschichte der Officin anlangt, so sind in Obigem bereits Anhaltepuncte dafür gegeben. Anfänglich waren es zwei, die ihre Thätigkeit am 21. October 1846 in dem Hause Holzgasse Nr. 2 (jetzt Sternwartenstrasse) begannen: der Chef Carl Gottlieb Röder (geb. den 22 Juni 1812 in Stötteritz) und sein Lehrling Rietzschel. Im Jahre 1853 hatte das Geschäft an Umfang bereits so zugenommen, dass es in ein besonderes Seitengebäude der Tauchaer Strasse verlegt werden musste. Später dann, im Jahre 1866, siedelte es in das eigens dafür erbaute, umstehend abgebildete Haus, Dörrienstrasse Nr. 13, über, wo es noch gegenwärtig, auch den kleinsten Raum darin für sich in Anspruch nehmend, sich befindet. In den Kellerräumen ist hier das Plattenlager der Handlungen Peters, Schlesinger, Simrock, Rieter-Biedermann etc., ein Lager von ungefähr Million Stück; im Souterrain sind die Dampfmaschine und zwei Schnellpressen, sowie das Steinlager; im Erdgeschoss befinden sich das Comptoir und die Maschinenwerke; im ersten Stock die Handpressen; im zweiten und dritten Stock die Stecherei; im vierten Stock endlich die Lithographie und Zinktitelstecherei. — In die Leitung des Geschäftes theilt sich gegenwärtig der Chef mit seinen beiden Schwiegersöhnen Herren Leberecht Hugo Wolff und Max Rentsch.

Das oben angeführte Datum gab nach seiner diesmaligen fünfundzwanzigjährigen Wiederkehr Veranlassung zu einer ebenso sinnigen als gemüthlich-belebten Jubiläumsfeier. Im Laufe des Vormittags des jüngst vergangenen 21. October wurde der verehrte Jubilar von den Deputationen seines Geschäftspersonals, imgleichen von den ihm nahestehenden Geschäftsfreunden, worunter die Vertreter der angesehensten Musikalienverlagshandlungen, feierlich begrüsst und beglückwünscht, und sinnige, kostbar gearbeitete Geschenke wurden ihm verabreicht. Der Abend aber sah zur Feier des Festes eine zahlreiche Versammlung in den Räumen des Schützenhauses vereinigt. Ein Jeder aus dem oben verzeichneten Personalbestande war zugegen, namentlich auch der Mitjubilar Herr Rietzschel, dieser jetzt eine vorzügliche Kraft in der Notenstecherei; ausserdem nahmen zahlreiche Gäste und ein blühender Flor von Damen an der Feier Theil. Diese selbst bestand in dem festlichen Einzug der Theilnehmenden in den schön ausgeschmückten Hauptsaal des Gebäudes, in musikalischen und declamatorischen Aufführungen, in der Festtafel und dem Festballe. Das Geschäftspersonal überreichte dem Jubilar zum Andenken einen wundervoll schön gearbeiteten goldenen Pokal mit bezüglichen Inschriften; seinerseits dankte der Jubilar den Seinigen damit, dass er den Betrag von 500 Thalern zur Gründung eines Fonds für alte und arbeitsunfähig gewordene Mitglieder seines Geschäftspersonals aussetzte, eine That, die grossen Anklang und seitens der anwesenden Geschäftsfreunde sofort praktische Anerkennung derweise fand, dass noch im Laufe des Abends jener Grundstock auf 925 Thaler sich vermehrte. Die Aufführungen (u. A. „Das ist der Tag des Herrn" von C. Kreutzer, „Du Herr, der Alles wohlgemacht" von M. Hauptmann, gesungen von Mitgliedern des Geschäftspersonals), sowie die zahlreichen Ansprachen und Toaste im Verlaufe der Festtafel athmeten überall Freude, Herzlichkeit, aufrichtige Verehrung gegen den Gefeierten und sein ganzes Haus. Kein einziges trübes Wölkchen zeigte sich, nicht der geringste Missklang in der Harmonie, welche alle Seelen vereinigte. Es war in der That ein schönes Fest. Die Stadt Leipzig darf es mit Recht unter die erfreulichsten Vorkommnisse innerhalb ihrer Mauern zählen. Denn eine solche Harmonie zwischen Haupt und Untergebenen ist eine Zier für jede Stadt, und eint sich solche mit der Grossartigkeit eines Etablissement, wie das in Rede stehende seiner Art und Ausdehnung nach ist, nirgendwo anders auf dem Erdboden in gleicher Weise zu finden, so hat die betreffende Stadt alle Veranlassung, mit gerechtem Stolz an dem weiteren Gedeihen desselben den regsten Antheil zu nehmen.

Tagesgeschichte.

Berichte.

Leipzig. Das 4 Gewandhausconcert erfreute sich wiederum der solistischen Mitwirkung der Damen Cl. Schumann und Amalie Joachim. Beide wussten sich abermals mit ihren Vorträgen die vollste Sympathie des Publicums zu erwerben. Frau Clara's Wahl war auf Beethoven's C moll-Concert und einige kleinere Stücke Rob. Schumann's gefallen, denen sie auf stürmisches Verlangen die bereits acht Tage früher gespielte Gavotte von Bach zugab. Frau Joachim hatte zu Beethoven's Arie „Ah! perfido" und zwei Liedern von Schubert gegriffen. — Dem Orchester hatte man Gade's vierte Symphonie, das kürzlich erst erschienene Scherzo von C. Goldmark und die 3. Ouverture zu „Leonore" zur Wiedergabe anheimgestellt. — Das 1. und 3. Werk, beide Repertoirestücke des Gewandhausorchesters, das erstere wohl zum Nachtheil mancher anderen Composition, fanden die gewohnte Ausführung. Neben reinerer Stimmung wäre der genialen Ouverture ein wenig mehr Vortragsbegeisterung nicht zum Nachtheil gewesen. Entschieden technisch noch nicht vollständig ausgearbeitet erschien uns die Wiedergabe des Goldmark'schen Scherzos, doch wollen wir in diesem Umstande allein nicht den Grund zu der nicht besonders warmen Aufnahme dieses Werkes seitens des Publicums sehen. Vielmehr entsprach dieses neueste Opus des jetzt mit Recht bekannter werdenden Wiener Tonmeisters leider auch bei uns nicht ganz den Erwartungen, welche die so gediegenen Kammermusikwerke dieses Autors erweckt hatten. Wir vermissten bei voller Anerkennung der vielen geistreichen Züge und des Strebens nach Erweiterung der Form jene Ursprünglichkeit der Erfindung, die uns sonst bei Goldmark so wohlthuend berührt, weiter haben wir den Mangel eines gegensätzlichen ruhigen Gedankens inmitten der verschiedenen schnellbeschwingten Themen vermisst, welcher dem Stück gewiss die allzugrosse Flüchtigkeit des Vorüberrauschens benommen haben würde. Diese Ausstellungen schmälern aber durchaus nicht die Anerkennung, die wir der Gewandhausdirection für Kenntnissvermittelung auch dieser Novität gern zollen. — —.

Leipzig. Die Direction des Stadttheaters, der man in letzter Zeit die Anerkennung nicht versagen kann, dass sie sich um Herstellung eines gediegenen Opernrepertoires ernstlich bemüht, liess am 27. d. M. Wagner's „Fliegenden Holländer" neu einstudirt in Scene gehen. Wenngleich in diesem Werk das eigentliche Wagner'sche Princip noch nicht entschieden herausgearbeitet erscheint, so sind doch darum die Sympathien, die wir ihm entgegenbringen, nicht geringer. Der ethische Gehalt des Stoffes, wie der in der Musik sich offenbarende künstlerische Ernst und die kernige Schöpferkraft fordern in gleicher Weise unsere Theilnahme heraus. Das aus dem düstern Untergrunde des Stoffes emporblühende Duett im zweiten Acte bleibt stets von ergreifender Wirkung und stellt sich, was diese letztere betrifft, mit Recht in die Reihe der von Wagner mit unerschöpflicher Vielseitigkeit in seinen Dramen behandelten Liebesscenen. Ausserdem ist das Werk dadurch von besonderem Interesse, dass wir schon in ihm gelegentlich jenem gesunden Realismus begegnen, den wir später, wenn auch in ganz anderer Sphäre, in den „Meistersingern" so sehr bewundern, während er in den übrigen Werken, der Natur der Stoffe gemäss, mehr oder weniger zurücktreten musste. Wir machen in dieser Beziehung auf die Charakteristik Daland's, auf die erste Scene des zweiten und die erste Scene des dritten Actes aufmerksam. Ferner ist die Schilderung des Seelebens, der Naturstaffage in der Musik von ausserordentlichem poetischen Reiz und von einem die Phantasie eigenthümlich anregenden Colorit. — Die

Wiedergabe der Partie des Holländers durch Hrn. Gura war von jenem Ernst und jener Intelligenz durchdrungen, welche den Leistungen dieses Künstlers eine so hervorragende Stellung einräumen. Er gab der Rolle einen gedämpften Ton, einen an sich gehaltenen, reservirten Charakter, der sich erst in dem Duett zu grösserer Wärme und Innigkeit erschloss, in der letzten Scene aber einem um so energischeren Ausbruch leidenschaftlicher Verzweiflung wich. Im Einzelnen zeugte die Leistung, was wohlbemessene Accentuation und Farbengebung anbetrifft, von sorgfältigstem Studium. Nur ein paar Mal missglückte die Intonation. — Die Senta von Frl. Bosse gereicht, wenn man das etwas schwerfällige und für eigentliche dramatische Aufgaben wenig disponirte Temperament der Sängerin in Anschlag bringt, derselben zu aller Ehre. Das Streben nach charakteristischem Erfassen der Rolle war unverkennbar; freilich bekam man immer noch nicht den unmittelbar überzeugenden Eindruck jener inneren Lebensfülle, wie sie der Rolle eigenthümlich ist, wenn auch das sympathisch wirkende schöne Organ der Sängerin diesen Mangel weniger störend empfinden liess. Insbesondere verlangt der Vortrag der Ballade viel bedeutendere dramatische Erregung. — Der biedere, für materiellen Gewinn nicht unempfängliche Charakter des Daland war von Hrn. Ress treffend erfasst und kam in Spiel und Gesang zu angemessener, die letztere Seite mit richtigem Takt zu maassvoller Darstellung. Der Erik und die Mary waren bei Hrn. Rebling und Frau Bachmann in bewährten Händen; der Steuermann des Hrn. Weber befriedigte. Den Chören fehlte es stellenweise an gehöriger Präcision und Reinheit. Für die hiesigen Verhältnisse, die uns in dieser Beziehung durchaus nicht verwöhnen, waren indess im Ganzen die Leistungen anerkennenswerth. Uebrigens wird durch den in dem dritten Acte angebrachten Strich, welcher den Chor der Mannschaft des Holländers beseitigt, die dramatische Wirkung der Scene empfindlich geschädigt; die ganze Pointe derselben, die gerade in dem Contraste der hellen Lustigkeit und des gespenstisch-unheimlichen Treibens beruht, geht dadurch verloren. In der Ouverture war das Tempo des langsamen F dur-Satzes viel zu schleppend genommen; maassgebend ist ja doch die entsprechende Stelle in der Oper selbst, für welche das Zeitmaass richtig gewählt war. Die Inscenesetzung liess manche Vorschriften der Dichtung, was die Vorgänge auf der See im ersten Act betrifft, unberücksichtigt, in Folge dessen natürlich auch die betreffende musikalische Illustration keinen Sinn mehr hatte. Die Aufnahme des Werkes, dessen Aufführung trotz des auf denselben Abend fallenden Ullman-Concertes vor einem wohlbesetzten Hause stattfand, war eine sehr warme. Nach den Actschlüssen wurden die Hauptdarsteller gerufen. St.

Leipzig. Die Ullman'sche Künstlerkarawane nahm am 27. d. M. die Theilnahme des hiesigen Publicums in starker Weise in Anspruch. Die von diesem Impresario gehandhabte massige Reclame hatte, da die übrigen Mitwirkenden hinlänglich in der Kunstwelt bekannt sind, die Neugierde hauptsächlich nach den Leistungen der Sängerin Fr. Marie Monbelli und des Tenoristen Hrn. Nicolini rege gemacht; schade um das für den Letzteren angestrengte und sogar von Musikzeitungen getreulich nachgeschriebene Geschrei. Dagegen ist Fr. Monbelli wirklich eine Specialität in ihrem Genre, eine ganz entschieden ausgezeichnete Vertreterin italienischer Musik. Ihr allerdings nicht sehr ausgibiges, aber doch angenehm berührendes Stimmmaterial erfreut sich der subtilsten technischen Ausbildung, deren Resultate aber erst in das rechte Licht zu stehen kommen durch die Anmuth und natürliche Grazie, mit welcher Fr. Monbelli ihre Gesangsgaben darbietet. — Für uns neu waren ausserdem noch der eminente, für deutsche Musik aber wohl verdorbene Violinvirtuos Sivori, der besonders durch den unter der bekannten Assistenz eines Glöckchens geschehenden Vortrag des Paganini'schen Rondos „La Campanella" das verehrungswürdige zweithälerige, sowie weniger opferfreudige Publicum zu begeistern wusste, und der Harfenvirtuos Hr. C. Oberthür, welcher seine Fertigkeit der Bewältigung einer eigenen Phantasieerpressung zuwandte. In unserem vielleicht etwas voreiligen Urtheil, dass mit Vorführung dieser compositorischen That ein crasser Diebstahl an der schliesslich auch in einem Ullman-Concert nach Minuten und Stunden eingetheilten Zeit begangen werde, wurden wir vornehmlich durch den Umstand irre gemacht, dass sich an dem am Schlusse dieses Vortrages ertönenden Applaus sogar die beiden Redacteure zweier hiesiger Musikzeitschriften mit sichtlichem Behagen betheiligten. — Die Unterstützung dieses Ullman'schen Unternehmens durch Künstler wie Frl. Mehlig, F. Grützmacher, C. Hill und die Mitglieder des Florentiner Quartettvereins J. Becker müssen wir mehr im Interesse der von diesen zum Vortrag gewählten Compositionen, als der Ausführenden selbst, denen wir gern auch einmal einen gesicherten guten pecuniären Fischzug gönnen, bedauern, da Werke wie das Schumann'sche Quintett, die Variationen aus dem D moll-Quartett von Schubert etc. es wirklich nicht verdienen, zum künstlerischen Deckblatt für den dem grösseren Theile nach musikalischen Taback derartiger Speculationen herabgewürdigt zu werden, welcher Ansicht uns auch das vollendete Ensemblespiel der HH. Becker, Masi, Chiostri und Hilpert nicht abtrünnig machen kann. — Als Curiosität wollen wir noch erwähnen, dass das frühere Mitglied unserer Bühne und bei dieser Gelegenheit als „Stern" uns zurückgeführte Frl. Emma Zimmermann u. A. „Er der Herrlichste von Allen" trotz der Schumann'schen Composition als von Schubert herrührend sang. — —.

Breslau, 19 Oct. Allgemach beginnt mit der herannahenden rauheren Jahreszeit auch wieder etwas Leben in unsere musikalischen Kreise zurückzukehren. Allseitig rüstet man sich für den Winterfeldzug, voran der Orchesterverein, der, nunmehr unter Leitung des Hrn. Bernhard Scholz stehend, für den ersten Cyklus seiner Concerte eine Anzahl trefflicher Solisten, wie Stägemann, Wilhelmj, Clara Schumann u. A. gewonnen hat; auch das Orchester ist gegen die Vorjahre wesentlich verstärkt. An äusserem Glanze wird es somit diesen Concerten, deren erstes am 17. d. M. stattfand, nicht fehlen. Die unter Leitung des Musikdirectors und Organisten an der St. Elisabethkirche, Hrn. A. Fischer, stehende Theatercapelle hat ihre Abonnementconcerte ebenfalls bereits eröffnet. Auf die anderen hiesigen Concertinstitute (Singakademie etc.) kommen wir seiner Zeit noch zurück und wollen hier zunächst eines vereinzelten Vorboten der eigentlichen Saison gedenken, nämlich des am 9. d. M. in der St. Elisabethkirche zum Besten des Kaiser Wilhelm-Vereins und anderer wohlthätiger Zwecke stattgehabten Concertes, welches von sehr erfreulichem künstlerischen und pecuniären Erfolg begleitet war. Ohne auf Einzelnheiten näher einzugehen, wollen wir nur constatiren, dass der Löwenantheil am Erfolg dem Veranstalter des Concertes, dem bereits oben genannten Hrn. A. Fischer, gebührt, dessen Orgelvorträge (Passacaglia, E moll-Fuge und Choralfiguration „Christ, mein Herr" von J. S. Bach, ferner drei Präludien und ein Sonatensatz von Fischer, sowie die das Concert abschliessende Improvisation) von Neuem in ihm den gewiegten Künstler erkennen liessen. Warme Anerkennung verdienen aber auch die in dem Concert mitwirkenden Gesangsolisten Frau Sachs, Frl. Doniges, Frl. Bahr, Frl. Brandy und Hr. Torrige, deren zum Theil vortreffliche Leistungen nicht wenig zum Erfolg des Ganzen beitrugen. — Wenden wir uns nun zu dem oben bereits erwähnten 1. Abonnementconcert des Orchestervereins (am 17. d. M.), mit welchem die eigentliche Saison ihren Anfang nahm. Wider Erwarten fanden wir auf dem Programm u. A. auch den Namen R. Wagner — und scheinen somit die früher in diesen Blättern geäusserten Befürchtungen sich als grundlos erweisen zu wollen. Eröffnet wurde das Concert mit Beethoven's Ouverture „Die Weihe des Hauses". Bei Wiedergabe dieser sowohl, als auch der den Abend abschliessenden A dur-Symphonie desselben Meisters entfaltete das Orchester eine imposante Klangfülle, gepaart mit schwungvollem, intensiv-leidenschaftlichem Vortrag. Zwischen den beiden genannten Werken kamen noch das Scherzo aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum"-Musik und Wagner's „Lohengrin"-Vorspiel zur Aufführung. Zeichnete sich die Wiedergabe des ersteren durch Accuratesse und durchsichtige Klarheit der flüchtigen Rhythmen vortheilhaft aus, so war es bei letzterem besonders die bestrickende Klangschönheit, welche das äusserst zahlreiche Publicum zu den lebhaftesten Beifallsbezeugungen hinriss. Der neue Leiter der Orchestervereinsconcerte entfaltete — bereitwilligst sei es anerkannt — ein nicht unbedeutendes Directionstalent, wenn er auch nicht ganz an seinen Vorgänger,

Hrn. Dr. Damrosch, hinanreichte. Dass der Solist des Abends, der königl. preuss. Hofopernsänger Hr. Max Stägemann aus Hannover, für seine Vorträge (einer Arie des Lysiart aus „Euryanthe" von Weber, eines Liedes „Die Höhle des Trophonius" von B. Scholz und dreier Lieder von Schumann, denen noch eine Zugabe folgte) vom Auditorium in der ehrenvollsten Weise ausgezeichnet wurde, bedarf bei der allbekannten Vortrefflichkeit dieses Künstlers nicht besonderer Betonung. Zum Schluss sei nur noch berichtet, dass Hr. B. Scholz die Clavierbegleitung der Lieder übernommen hatte und trefflich durchführte. —l—p.

Carlsruhe, 26. Oct. Auch hier beginnt es sich mit dem Nahen der kalten Tage musikalisch zu regen, und hat mit den verschiedenen Concerten der Philharmonische Verein schon am 18. Oct. im Museumssaale den Reigen begonnen. Neben dem neuen Chor- und Orchesterwerke: „Schicksalslied" aus Hölderlin's „Hyperion" von Joh. Brahms (Manuscript), geleitet vom Componisten, kamen zur Aufführung: Ouverture und „Gartenscene" aus Rob. Schumann's Musik zu „Faust" von Goethe, Lieder von Fr. Schubert („Greisengesang" und „Geheimes"), gesungen von Hrn. Jul. Stockhausen, die Begleitung für Orchester instrumentirt von J. Brahms, Scene aus Goethe's „Faust" (Schluss des 2. Theils) von Schumann, die Soli gesungen von Frl. Schwartz, Wabel, Walter, den HH. Himmer, Stockhausen, Harlacher und einigen Vereinsmitgliedern. Als Gesangskräfte zeichneten sich hauptsächlich Frl. Johanna Schwartz, Hofopernsängerin dahier, und, wie natürlich, Hr. J. Stockhausen aus. Die jugendliche, sehr strebsame Dame hat über eine weiche melodische Stimme zu gebieten und wird sich bei anhaltendem Fleisse und errungener Kraft und Ausdauer sicherlich einen ehrenvollen Ruf verschaffen. Hr. Stockhausen ist aber immer noch ein Concert- und hauptsächlich Liedersänger *par excellence*. Er sang im Vereine mit Frl. Schwartz die „Gartenscene" und brachte seine wundervolle Auffassung besonders bei den Schubert'schen Liedern zur Geltung. Unbedingt interessant und fesselnd, die orchestrale Begleitung wie herausgewachsen aus dem Ganzen, ist das Werk des Hrn. Brahms, das, wie wir hören, nunmehr auch in Wien zur Aufführung gelangen soll. — Auf dieses Concert folgte Montag den 23. Oct. die 1. Kammermusiksoirée der HH. Deecke, Steinbrecher, Glück und Lindner im Foyer des grossherzogl. Hoftheaters. Es kamen zur Aufführung: Quartett in G dur von Haydn, Clavierquartett von Schumann, Quartett (F dur aus Op. 59) von Beethoven, und wurden die HH. im Clavierpart durch Frl. le Beau, einer Schülerin des hiesigen Hofcapellmeisters Kalliwoda, unterstützt. Ende dieser oder Anfang der nächsten Woche sollen nun auch die sechs alljährlichen Abonnementconcerte des Hoftheaterorchesters ihren Einzug beginnen. Zur Executirung sind für den Verlauf derselben bis jetzt in Aussicht genommen: Symphonien von Beethoven No. 2, 4 und 6, von Haydn in D dur, von Schubert in H moll, von Schumann in C dur, von Gade in E moll; Ouverturen zu „Coriolan", die etwas verspätete Friedensfestouverture von Reinecke, Einleitung zu „Tristan und Isolde" von Wagner. Wie es heisst, wird Hr. Capellmeister Reinecke aus Leipzig selbst hierherkommen und auch als Pianofortesolist auftreten. Ausserdem erwartet uns noch am 12. Nov. das Concert Ullman's. Dagegen sieht es im Opernhaus meistens flau aus und ist nur zu wünschen, dass einmal Musterung gehalten werde unter den manche schwache, unnöthige Kraft bergenden Repräsentanten des Gesanges. „Jessonda" „Waffenschmied", „Prophet" und wiederum „Waffenschmied", so heisst der musikalische Speisezettel. S—k.

Chemnitz, 15. Oct. Zum Benefiz des Musikdirectors Hrn. Carl Müller veranstaltete am 12. d. M. das auf 55 Mann verstärkte Stadtorchester unter Mitwirkung der Concertsängerin Frau Repuschinska und des Pianisten Hrn. Georg Leitert, Beide aus Dresden, im Saale des „Elysiums" ein Concert, welches mit Beethoven's 3. „Leonoren"-Ouverture eröffnet wurde und in seinem weiteren Verlauf an Orchesterwerken noch Gade's Concertouverture „Michel Angelo" und eine Symphonie in E moll von C. Müller bot. Gade's zwar nicht bedeutende, doch immerhin interessante Ouverture wurde gleich der Müller'schen Symphonie hier zum ersten Mal aufgeführt. In der letzteren sind fast durchweg die den Componisten bei seiner Arbeit leitenden classischen Vorbilder kenntlich, ohne dass man ihm indessen ein zu sclavisches Anlehnen, oder gar directes Entlehnen zum Vorwurf machen könnte. Wenn trotz der ziemlich frischen Erfindung und der gelungenen Factur dem Werk keine durchgreifende Wirkungsfähigkeit zuerkannt werden kann, so liegt dies zum Theil an dem Mangel innerer Einheit und consequenter Entwickelung der Gedanken, zum Theil aber auch in der dem Wesen der Symphonie wenig entsprechenden Neigung des Componisten zu gewissen contrapunctischen Künsteleien. Am gelungensten erschien uns noch der erste Satz des Werkes. Zeigte sich Hr. Müller als Componist nicht immer ganz glücklich, so wusste er dafür als Dirigent sich desto unbedingtere Anerkennung zu erringen. Aussergewöhnliches Interesse nahm der Pianist des Abends in Anspruch. Wer sich bereits in so jugendlichem Alter eine solche Herrschaft über sein Instrument erworben hat und in den Geist der zu reproducirenden Tonwerke so verständnissvoll eindringt, wie Hr. Leitert bei Wiedergabe der hier zum ersten Mal öffentlich gespielten „Davidsbündler" von Schumann, von dem lässt sich für die Zukunft Bedeutendes erwarten. Die von dem Genannten noch gespielte „Margarethen"-Phantasie und die Liszt'sche „Sommernachtstraum"-Paraphrase liessen mehr das technische Element in den Vordergrund treten. Weshalb aber brach Hr. Leitert in der Mitte des Schumann'schen, auf dem Programm vollständig angeführten Werkes plötzlich ab und liess die zweite Hälfte ohne irgend welchen erkenntlichen Grund weg? Solch willkürliches Gebahren, solche Rücksichtslosigkeiten gegen das Publicum verdienen den schärfsten Tadel. Die oben bereits genannte Sängerin trug, um auch dies noch zu erwähnen, eine Arie aus Mozart's „Figaro" und zwei Lieder von Schubert und Schumann geschmackvoll vor und brillirte ausserdem mit ihrer bedeutenden Kehlenfertigkeit bei Wiedergabe der classischen Variationen von H. Proch. C—l.

Düsseldorf, 22. Oct. Unsere letzte musikalische Sommersaison ist eine sehr dürftige gewesen, und mag darin eine etwas spärliche Berichterstattung ihre Entschuldigung finden. Abgesehen von den gewohnten wöchentlichen, im Kreise der Vereinsmitglieder stattfindenden Aufführungen des aus Dilettanten und der städtischen Capelle zusammengesetzten Orchesters des Instrumentalvereins, welche durchgängig den Charakter von Generalproben festhielten, jedoch in anerkennenswerther Weise manche Novität im Gebiete der Instrumentalmusik brachten, sind die Concerte des Bach-Vereins (gemischter Chor) wegen ihrer auf Vorführung älterer classischer Compositionen gerichteten Tendenz vorzugsweise zu erwähnen. Nehmen wir schliesslich noch Notiz von einigen Gelegenheitsconcerten des Allgemeinen und des Vereinigten Männergesangvereins, sowie einem kürzlich stattgefundenen Monstreconcerte der vereinigten sämmtlichen drei Militairmusikcorps und des städtischen Orchesters, welches in den Ensemblenummern u. A. den Wagner'schen Kaiser-Marsch in musterhafter Weise zu Gehör brachte, so würde das Wesentlichste der vergangenen Sommerperiode erschöpft sein. Mit desto grösserer Hoffnung steuern wir dem Winter entgegen. Die bereits angekündigten Abonnementconcerte des Allgemeinen Musikvereins, welche im verflossenen Jahre des Krieges wegen ausfielen, versprechen glänzende Leistungen. Die Direction scheint keine Opfer scheuen zu wollen, um durch Heranziehung trefflicher Kräfte Hervorragendes bieten zu können. Für das erste Concert am 26. d. M. steht die Mitwirkung Max Bruch's durch persönliche Leitung seiner Ballade „Schön Ellen" und der Einleitung zu seiner „Loreley" bevor und ist ebenso Julius Stockhausen für den Vortrag des Kammerduettes von G. F. Händel (mit Frl. Sophie Löwe) und verschiedener Lieder gewonnen, ebenso für das Baritonsolo in der „Ersten Walpurgisnacht" von Mendelssohn. Hoffen wir, dass eine rege Betheiligung, entgegen den Erfahrungen der letzten Jahre, diesen Bestrebungen des Musikvereins entgegenkomme. — Ueber die seit Ende des vorigen Monates begonnenen Opernvorstellungen ist nicht viel Rühmliches zu sagen, und haben sich die Verhältnisse im Vergleich zu der verflossenen Saison nicht um ein Haar gebessert. Gegenüber allen herben Kritiken der Tagesblätter verharrt die Operndirection in stoischer Gleichgiltigkeit, nur bleibt es zu bedauern, dass das Publicum nicht durch

ein entschiedenes, einmüthiges Fernbleiben vom Theaterbesuche ein berechtigtes Veto gegen die gebotenen, selbst unter dem Niveau einer Provinzialbühne zweiten Ranges stehenden Operndarstellungen einlegt. G. G.

Concertumschau.

Basel. 1. Populaires Concert des Capellvereins am 15. Oct.: 4. Symphonie von Beethoven, 2. u. 3. Satz aus dem 7. Concert von Spohr, vorgetragen vom Concertmeister H. Meyer, etc. Die Spohr'sche Composition betheuert ein dortiger Referent noch nie so vorzüglich gespielt gehört zu haben, wie in diesem Concert. — Am 18. Oct. geistliches Concert des Hrn. H. Stiehl ohne besonders bemerkenswerthes Programm. — Am 24. Oct. 1. Kammermusik der HH. Bargheer, Kahnt, Rentsch und Fischer: C moll-Quartettfragment von F. Schubert, Dmoll-Claviertrio von Schumann, Streichsextett in Bdur von J. Brahms.

Berlin. Concert des königl. Domchors in der Domkirche am 26. Oct.: Weihnachtsmotette aus dem 12. Jahrhundert (Op. 59) von R. Volkmann, kleinere Chöre von Corsi, Lotti und Melchior Frank, Orgelsoli von Bach und Händel. — Concert des Schnöpf'schen Gesangvereins in der Domkirche am 2. Nov.: Psalm 42 und „Lobgesang" von Mendelssohn. — Musikdirector Bilse's Concerte im Concerthause: Am 24. Oct.: Ouverture zu „Rienzi" und Kaiser-Marsch von Wagner, Ouverturen zu „Rosamunde" von Fr. Schubert und zu „Ruy Blas" von Mendelssohn etc. Am 25. Oct.: Ouverture zur „Zauberflöte" von Mozart, „Lohengrin"-Vorspiel von Wagner, Ungarische Rhapsodie von Liszt, Adur-Symphonie von Beethoven etc. Am 27. Oct.: Ouverture zu „Hamlet" von Gade, Ungarische Rhapsodie von Liszt, Ouverture zu „Tannhäuser" von Wagner etc. Am 30. Oct.: Ouverture No. 3 zu „Leonore" von Beethoven, „Ossian"-Ouverture von Gade etc. — 1. Abonnementconcert der Symphoniecapelle am 28. Oct.: Ouverturen zu „Iphigenie" von Gluck (mit dem Wagner'schen Schluss) und „Demetrius" von Hiller, Symphonie in Fdur von J. Zellner, Cmoll-Concert von Beethoven und Moderne Suite von F. Hiller (Hr. F. Hiller), Gesangvorträge des Frl. Louise Nohl. Der Dirigent dieser Concerte, Hr. Deppe, befleissigt sich mit wirklich seltenem Eifer der Vorführung neuerer Werke, wie auch aus vorstehendem Programm wieder hervorgeht.

Bern. 1. Abonnementconcert der Musikgesellschaft: 1. Symphonie von Beethoven, Ouverture zur „Heimkehr aus der Fremde" von Mendelssohn, Concertstück von Weber und Phantasie Op. 49 von Chopin, gespielt von Frl. Cl. Hännl, Gesangvorträge des Frl. Marie Rohr.

Braunschweig. 1. Abonnementconcert des Vereins für Concertmusik unter Mitwirkung von Fr. Mallinger und Hrn. J. de Swert: „Friedensfeier"-Festouverture von Reinecke, 7. Symphonie von Beethoven, Violoncellsoli (u. A. 1. Concert von Molique), Arien und Lieder. — Mit etwas vollen Backen meint das dortige Tageblatt bez. des Hrn. de Swert, dass derselbe „alle seine Rivalen wohl weit zu überflügeln im Stande" wäre.

Breslau. Concert des Männergesangvereins „Amphion" am 28. Oct.: Ouverture zu „Egmont" von Beethoven, Festgesang „An die Künstler" von Liszt, „Rheinsage" für Männerchor und Orchester von A. Greulich etc. — 4. Abonnementconcert der Theatercapelle am 26. Oct.: Bdur-Symphonie von Beethoven, Ouverture zum „Sommernachtstraum" von Mendelssohn etc. — Die Symphonieconcerte der Concertcapelle am 13. und 20. Oct. brachten ausser der schon erwähnten Lachner'schen Suite die 8. Symphonie von Beethoven, die Ouverturen zur „Braut von Messina" und zu „Genovefa" von Schumann, „Iphigenie von Aulis" von Gluck, No. 3 zu „Leonore" von Beethoven und eine Concertouverture „Wallenstein" von Gervais. — 2. Versammlung des Tonkünstlervereins: Streichquartett in C dur aus Op. 59 von Beethoven, Octett Op. 166 von Schubert etc. — Production des Vereins für classische Musik am 28. Oct.: Esdur-Sonate (Op. 7) und Ddur-Trio Op. 70, No. 1 von Beethoven, Esdur-Quartett Op. 12 von Mendelssohn.

Chemnitz. Symphonieconcert des Hrn. G. Fritsch am 27. Oct.: Kaiser-Marsch und „Rienzi"-Ouverture von Wagner, Ouverture zu „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, „Leonoren"-Ouverture No. 3 von Beethoven, „Columbus"-Symphonie von Abert etc. — Concert der Orgelvirtuosin Clara Arndt in der St. Jacobikirche am 31. Oct.: Orgelsoli von Hesse, Henselt, Mendelssohn und Lux, Chorgesänge von Krüger (Choral in Bach'scher Bearbeitung), Riedel (Altböhmische Lieder aus dem 15. Jahrhundert) und Bortniansky.

Cöln. 1. Gürzenichconcert: 8. Symphonie von Beethoven, „Demetrius"-Ouverture von Hiller, Finale aus Schumann's „Faust", Violinconcert von Lafont (!), gespielt von H. v. Königslöw, Gesangsvorträge des Hrn. F. Stockhausen.

Dessau. Concert in der St. Johanniskirche am 29. Oct.: „Das Weltgericht", Oratorium von Fr. Schneider.

Dresden. Am 23. Oct. zum Besten der Abgebrannten zu Chicago vom Neustädter Gesangverein veranstaltetes Concert mit der „Flucht der heiligen Familie" von M. Bruch und „Kalanus" von N. W. Gade. — Am 28. Oct. Concert von Fr. A. Joachim und Fr. Cl. Schumann mit Werken von Beethoven, Schubert, Chopin, R. Schumann (u. A. „Waldscenen"), Mendelssohn und J. Brahms („Ungarische Tänze"). — Der 1. bis 3. Uebungsabend des Tonkünstlervereins boten neben bekannteren Werken von Händel, Bach, Beethoven, Schubert, Schumann und Mendelssohn die „Liebeslieder-Walzer" von J. Brahms und das Octett von J. S. Svendsen.

Düsseldorf. Concerte des Instrumentalvereins am 14. und 21. Oct.: 1. Suite von F. Lachner, Amoll-Symphonie von Mendelssohn, Musik zu „Egmont" von Beethoven etc. — Concert des Allgemeinen Musikvereins am 26. Oct.: „Ossian"-Ouverture von Gade, Einleitung zu „Loreley" und „Schön Ellen" von Bruch, „Die erste Walpurgisnacht" von Mendelssohn etc.

Eisenach. Kammermusiksoirée des Musikvereins: Claviertrios von W. Bargiel (Op. 6) und Beethoven (Op. 11), sowie verschiedene Violin- und Violoncellsoli.

Frankfurt a. M. Concert des Rühl'schen Gesangvereins im Concertsaal des Saalbaues am 25. Oct.: „Die Schöpfung", Oratorium von Haydn. — 2. Museumsconcert am 27. Oct.: Ouverture zu „Joseph in Egypten" von Méhul, Arie aus dito (Hr. Vogl aus München), Violoncelleoncert von Schumann (Hr. Cossmann aus Baden), Jupiter-Symphonie von Mozart etc.

Gotha. Concert des Hrn. Musikdirector Wandersleb: Bdur-Symphonie von Gade, „Das Glück von Edenhall" von Schumann, Vorspiel aus „Manfred" von Reinecke, „Schön Ellen" von Bruch etc.

Gothenburg. Concert des Hrn. A. Hallén: 4. Symphonie, „Fidelio"-Ouverture und Quartett aus „Fidelio" von Beethoven, „Kyrie" aus einer Missa solemnis und „Vom Pagen und der Königstochter", Ballade für Soli, Chor und Orchester von A. Hallén, Quintett aus den „Meistersingern" von Wagner etc.

Hohenstein. Concert in der Stadtkirche am 29. Oct.: „Komm, heiliger Geist", Chor a capella von M. Hauptmann, Chor der Jünger aus „Die Verklärung des Herrn" von Kühmstedt, Gesangsoli von Händel und Mendelssohn, Instrumentalsoli von Merkel, Volckmar etc.

Leipzig. 5. Gewandhausconcert: „Sommernachtstraum"-Ouverture von Mendelssohn, Gesangvorträge von Fr. A. Isendahl-Eggeling, Violinvorträge des Hrn. J. Lauterbach, Sinfonia eroica von Beethoven. — Musikalische Unterhaltungen im J. Zschocher'schen Musikinstitut am 31. Oct. bei Gelegenheit der 25jährigen Stiftungsfeier dieses Institutes mit Compositionen von Scarlatti (Adur-Sonate), S. Bach (Präludium und Fuge in Cis moll und Gmoll-Gavotte), Beethoven (Claviertrio Op. 97), Schubert (Duo Op. 162 etc.), Chopin, (Rondo für 2 Claviere Op. 73), Schumann (Andante und Variationen für 2 Claviere), Liszt (Concertvariationen für 2 Pianos etc.) u. A.

Mannheim. 1. Musikalische Akademie unter Mitwirkung der Sängerin Frl. A. Reiss und des Hrn. C. Reinecke aus Leipzig: „Wallenstein", symphonisches Tongemälde von J. Rheinberger, Vorspiel aus „Manfred", „Friedensfeier"-Festouverture und Fismoll-Concert von C. Reinecke, Arie von Rossini, Lieder von R. Wagner („Träume") und Schubert, Claviersoli von Chopin, Hiller und Schumann.

Mühlhausen. Am 24. Oct. Concert des Allgemeinen Musik-

vereins mit Beethoven's 5. Symphonie und Weber's „Kampf und Sieg".

Stuttgart. Kirchenconcert am 28. Oct., veranstaltet von Hrn. E. A. Tod mit Compositionen von J. S. Bach, Beethoven, S. Calvisius, A. Lotti, Pergolese, Tartini und E. A. Tod.

Weimar. Concert in der Stadtkirche am 3. Nov.: „Elias", Oratorium von Mendelssohn.

Zwickau. Concert des gräfl. Hochberg'schen Quartettvereins mit Quartetten von Mozart (Cdur), Schubert (A moll) und Beethoven (Cdur aus Op. 59), sowie mit dem 2. Satz aus Schumann's Fdur-Quartett.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Bologna. Der k. k. österreich. Hofopernsänger Hr. Adams in Wien hat eine Einladung erhalten, hier acht Mal als Lohengrin aufzutreten. — **Chemnitz.** Frl. Paula Geyer von der Deutschen Oper zu Rotterdam gab am 30. Oct. als Margarethe in Gounod's „Faust" ihr zweites Gastspiel im hiesigen Stadttheater. — **Mannheim.** Am 22. Oct. sang im hiesigen Hoftheater Frl. Szégal von der herzogl. Hofoper zu Dessau die Rezia in „Oberon". — **Moskau.** Frl. Ida Benza trat hier wiederholt in den „Hugenotten" und in „Robert der Teufel" mit bedeutendem Erfolge auf. — **Münster.** Frl. Adele Assmann aus Barmen, eine Schülerin des Dr. Gunz in Hannover, trat mit diesem zusammen hier unlängst im „Troubadour" erfolgreich auf. — **Weimar.** Am 22. Oct. gastirte im hiesigen Hoftheater Hr. Wachtel jun. vom herzogl. Hoftheater zu Dessau als Octavio im „Don Juan".

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 28. Oct.: 1) „Ein feste Burg ist unser Gott", Motette von Calvisius. 2) „Lobe den Herrn, meine Seele", Motette von M. Hauptmann. Am 29. Oct.: Offertorium von Cherubini. — **Breslau.** St. Magdalenenkirche am 22. Oct.: „Wie lieblich sind deine Wohnungen", Psalm für Chor a capella von Ed. Grell. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 29. Oct.: „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser", Chor a capella von Palestrina. Am 31. Oct.: „Wachet, steht im Glauben" (hierzu der Choral: „Ein feste Burg"), Chor a capella von D. H. Engel. — b) St. Jacobikirche am 29. Oct.: „Kyrie" (nach einem in Salzburg vorgefundenen Manuscript) von Mozart. Am 31. Oct.: „Erfüllt mit lautem Lobgesang", Chor von Th. Eckhardt. — **Dresden.** Kreuzkirche am 28. Oct.: 1) „Die Güte des Herrn ists, dass wir nicht gar aus sind", Motette von Ziller. 2) „Gott, du bist meine Zuversicht", Lied für Männerchor von Jul. Otto. — **Weimar.** Stadtkirche am 29. Oct.: „Singet ein neues Lied", Motette von L. Hassler. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 29. Oct.: 1) Messe in D von Preindl. 2) Graduale („Recordare", Bassolo) und 3) Offertorium („Super flumina Babilonis") von Cornelius Scherzinger. — b) K. k Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 29. Oct.: 1) Messe in B von Mozart. 2) Graduale (Violinsolo mit Chor) von Richter. 3) Offertorium (Sopran- und Violoncellsolo) von J. B. Krall. — c) Dominicanerkirche am 29. Oct.: 1) Messe von Diabelli. 2) Graduale (Soloquartett für weibliche Stimmen in F) von L. Rotter. 3) Offertorium (Altsolo) von Händel. — d) Pfarrkirche zu Währing am 29. Oct.: 1) Deutsche Messe von Fr. Schubert. 2) Graduale von Gluck. 3) Offertorium von Rossini. 4) „Tantum ergo" von E. Schmid.

Opernübersicht.

(Vom 22. bis 27. October.)

Leipzig. Stadtth.: 22. Wilhelm Tell; 25. Alessandro Stradella; 27. Fliegender Holländer. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 22. Templer und Jüdin; 24. Feensee; 25. Oberon; 16. Margarethe; 27. Don Juan. Walhalla-Volksth.: 22. Verlobung bei der Laterne; 25. Lucrezia Borgia; 27. Weisse Dame. Victoria-Th.: 22., 25., 26. und 27. Indigo und die vierzig Räuber. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 22., 24., 25. u. 26. Prinzessin von Trebisonde. — **Bremen.** Stadtth.: 22. Lohengrin; 24. Zauberflöte; 26. Prophet. — **Breslau.** Lobe-Th.: 22., 23., 25. und 26. Prinzessin von Trebisonde; 24. Fäustling und Margarethel. — **Chemnitz.** Stadtth.: 23. Robert der Teufel; 25. Wildschütz. — **Cöln.** Thalia-Th.: 22. Don Juan. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 22 Wilhelm Tell; 24. Templer und Jüdin; 27. Tancred. — **Elberfeld.** Stadtth.: 22 Jüdin; 23. Nachtlager von Granada; 25 Freischütz. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 23. Don Juan; 26. Tannhäuser. — **Hamburg.** Stadtth.: 22 Robert der Teufel; 23. Don Juan; 24. Krondiamanten; 25. Norma; 26. Alessandro Stradella; 27. Figaro's Hochzeit. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 22. Stumme von Portici; 25. Postillon von Lonjumeau; 26 Lohengrin. — **Magdeburg.** Stadtth.: 26. Lucia von Lammermoor. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 22. Oberon; 25. Norma. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 22. Rienzi; 25. und 27. Glöckchen des Eremiten. — **Nürnberg.** Stadtth.: 22. Postillon von Lonjumeau; 26. Liebestrank. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 26. Barbier von Sevilla. Královské zemské ceské divadlo: 22. Svatojanské proudy (Rozkosny); 25. Kryspin a Kmotra (Ricci). — — **Stettin.** Stadtth.: 22. Orpheus in der Unterwelt; 23. Robert der Teufel; 25. Don Juan. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 22. Norma; 26. Barbier von Sevilla. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 22. Don Juan. — **Wien.** K. k. Hofoperth.: 23. Fliegender Holländer; 24. Schwarzer Domino; 26. Armida; 27. Afrikanerin. Carl-Th.: 24. Prinzessin von Trebisonde. Theater an der Wien: 24. Blaubart; 26. Banditen.

Aufgeführte Novitäten.

Abert (J. J.), „Columbus"-Symphonie. (Chemnitz, Concert des Hrn. Fritsch.)

Brahms (J.), Streichsextett in Bdur. (Basel, 1. Kammermusik vom Quartett Bargheer.)

—— Clavierquartett in Adur. (London, Visetti's Musical Evenings.)

Bruch (M.), Violinconcert. (Leipzig, 1. Euterpeconcert.)

—— Einleitung zu „Loreley". (Düsseldorf, Concert des Allgemeinen Musikvereins.)

—— „Schön Ellen". (Ebendaselbst. Gotha, Concert des Hrn. Wandersleb.)

—— „Die Flucht der heiligen Familie". (Dresden, Concert des Neustädter Chorgesangvereins.)

Fromm (F.), Concert für Violine mit Orchester. (München, Concert im Volkstheater.)

Gade (N. W.), „Kalanus". (Dresden, Concert des Neustädter Chorgesangvereins.)

Gervais, „Wallenstein", Concertouverture. (Breslau, Symphonieconcert der Concertcapelle.)

Hallén (A.), „Kyrie" aus einer „Missa solemnis" und „Vom Pagen und der Königstochter", Ballade für Soli, Chor und Orchester. (Gothenburg, Concert des Autors.)

Hiller (F.), Ouverture zu „Demetrius". (Cöln, 1. Gürzenichconcert. Berlin, 1. Abonnementconcert der Symphoniecapelle.)

Lang (J.), Symphoniesatz in Esdur. (München, Concert im Volkstheater.)

Reinecke (C.), „Friedensfeier"-Festouverture. (Braunschweig, 1. Abonnementconcert des Vereins für Concertmusik.)

Rheinberger (J.), „Wallenstein"-Symphonie. (Mannheim, 1. Musikalische Akademie.)

Svendsen (J. S.), Streichoctett. (Dresden, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Volkmann (R.), Weihnachtsmotette aus dem 12. Jahrhundert. (Berlin, Geistliches Concert des kgl. Domchors.)

Wagner (R.), Quintett aus den „Meistersingern". (Gothenburg, Concert des Hrn. Hallén.)

—— Kaiser-Marsch. (Berlin, Concert von Bilse. Chemnitz, Concert des Hrn. Fritsch.)

Zellner (J.), Symphonie in Fdur. (Berlin, 1. Abonnementconcert der Symphoniecapelle.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 43. Besprechung J. Zellner'scher Compositionen (Op. 2—7). — Rückschau. Uebersicht der im Jahre 1870 in Frankreich erschienenen Musikalien, musikalischen Schriften und neugegründeten musikalischen Zeitungen. — Nachrichten und Notizen.

Cäcilia (Luxemburg) No. 10. Correspondenzen aus Eichstätt und Luxemburg. — Musikalische Briefe. VIII.

Echo No. 43. Einige neuere Feststellungen betr. Beethoven's „Fidelio". — Goethe's Lyrik. — Kunstnachrichten. — Beilage: Besprechung (F. Kirchner, Genrebilder). — Nachrichten und Notizen.

Euterpe No. 9. F. W. C. Bechstein. — Anzeigen und Beurtheilungen. — Berichte (u. A. über den Magdeburger Musikertag) und Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 43. Feuilleton: Ein interessantes Instrument. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 44. Besprechung von E. Naumann's „Deutsche Tondichter von S. Bach bis auf die Gegenwart". — Berichte und Notizen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Aus der „A. M. Z." und zwar von Hrn. S. B. erfährt man jetzt auch, wer der „gegenwärtige traurige Alleinherrscher der musikalischen Fachkritik in Oesterreich" ist. Als solcher wird nämlich Hr. L. A. Zellner in Wien, der Herausgeber der „Bl. f. Th., M. u. K." bezeichnet, den unser Gewährsmann des Weiteren als das „Factotum der Gesellschaft der Musikfreunde" denuncirt, „dessen Joch sich selbst aufgeladen zu haben die Gesinnungslosigkeit der Wiener Kunstwelt verschuldet". — Ob zu diesem merkwürdigen Gefühlsausbruch ein Commentar von dem Angegriffenen erfolgen wird, ist noch zu erwarten.

* Die Verehrer R. Wagner's machen wir wiederholt auf dessen kürzlich in E. H. Schroeder's Verlag in Berlin erschienenes neuestes Portrait aufmerksam, indem wir ihnen das heutige Inserat gen. Firma zur Kenntnissnahme weiterer Angaben empfehlen.

* Die „Sängerhalle" theilt in ihrer letzten Nummer ein drittes Verzeichniss der Beiträge, welche durch die Gesangvereine theils direct, theils durch Concerte für verwundete Krieger und deren Hinterlassene beigesteuert wurden, mit, welches mit der Summe von 23,087 Thlr. abschliesst.

* Den einen musikalischen Berichterstatter der „Leipziger Nachrichten", der jedoch nicht identisch mit dem Referenten über Gewandhaus- und Euterpeconcerte ist, hat bei Abfassung seines Referates über das Ullman-Concert das kleine Malheur, die Variationen aus Schubert's Dmoll-Quartett für die Cavatine aus Beethoven's Op. 130 zu halten, betroffen. Auch in Leipzig kann so etwas mit unterlaufen.

* Am 1. Nov. feierte das Musikinstitut des Hrn. Zschocher in Leipzig, dessen Director für die musikalischen Erzeugnisse der Jetztzeit, soweit dieselben in seine Branche schlagen, offenen Sinn hat, den 25. Jahrestag seines Bestehens.

* Die Wiener Theaterchronik macht die sonderbare Entdeckung, dass das Melodiöse im 3. Act der Wagner'schen „Meistersinger" den „Lustigen Weibern von Windsor" entlehnt, dass überhaupt das komische Element in diesem Meisterwerke „durch das Geplärre der Lehrjungen und die Gemeinheiten ihrer Meister vertreten" sei. Herrliche Aussichten, die in solchen Theaterblättern mit unterlaufen!

* Durch die Leipziger Localblätter macht die Nachricht von einer von O. Bolck, „einem der vorzüglichsten Schüler von M. Hauptmann und Rietz" (wie zur Erhöhung des Interesses hinzugefügt wird) componirten „Frühlingssymphonie" die Runde.

* Für das demnächstige Musikfest zu Brighton hat Gounod eine Cantate componirt, deren Aufführung er selbst dirigiren wird.

* Bei der unlängst in London stattgehabten Auction des Cipriani Potter'schen Nachlasses kam auch ein Autograph Beethoven's (Emoll-Sonate Op. 90) zur Versteigerung und erzielte einen Kaufpreis von 22½ Guineen.

* In einem der letzten Krystallpalastconcerte zu London kam Mendelssohn's „Hebriden"-Ouverture in zweifacher Gestalt zu Gehör: zuerst so wie sie 1830 componirt war und dann in der Ueberarbeitung vom Jahre 1832. Das dortige Publicum hätte am liebsten gleich noch eine weitere Bearbeitung des so geliebten Werkes vernommen.

* Die Magdeburger Singakademie wird im Laufe dieses Winters u. A. auch Liszt's „Legende von der heiligen Elisabeth" zur Aufführung bringen.

* Die von Pasdeloup geleiteten Concerts populaires zu Paris nahmen unter aussergewöhnlich starkem Andrang des Publicums am 22. Oct. ihren Anfang.

* Reyer's „Herostrate" hat in der Pariser Grossen Oper wenig Erfolg gehabt, woran die Kraftlosigkeit der Sänger und der an die letztvergangene Zeit zu stark erinnernde Brand des Diana-Tempels Schuld haben sollen(?).

* Die durch den Brand des Darmstädter Hoftheaters unterbrochenen Vorstellungen gedenkt man in einem Interimstheater wieder aufzunehmen.

* Flotow's „l'Ombre" wird demnächst in Wien in Scene gehen.

* Die italienische Operngesellschaft des Impresario Pollini (Frau Desirée Artôt, die HH. Padilla, Marini, Bossi etc.) wird im April oder Mai nächsten Jahres einige Vorstellungen im Berliner Opernhause geben.

* „Cicco e Rienzo", eine neue von del Vecchio gedichtete und von Giuseppe Migliaccio in Musik gesetzte Operette, ging kürzlich im Teatro Rossini zu Neapel mit Erfolg zum ersten Mal in Scene.

* Am 29. Oct. erblickte im Dresdener Hoftheater die neue von Capellmeister Carl Riccius auf einen Text von Räder componirte zweiactige komische Oper „Es spukt" zum ersten Mal das Licht der Lampen.

* In München soll zur Erinnerung an Beethoven's Geburtstag am 17. December des Meisters selten vorgeführtes Ballet „Die Geschöpfe des Prometheus" auf die Bühne gebracht werden.

* Capellmeister A. Müller's neue zweiactige komische Oper „Das Gespenst in der Spinnstube" (Text von Dr. Bacher) wurde am 28. Oct. zum ersten Mal im Stadttheater zu Hamburg aufgeführt.

* Am 8. Oct. fand im Ungarischen Nationaltheater zu Pest unter Hans Richter's Leitung die erste Vorstellung von Wagner's „Lohengrin" statt; der Erfolg war durchgreifend.

* Der verdienstliche Director des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins, Franz Witt, ist nun, nachdem der Eichstätter Domchor eine gänzliche Umgestaltung durch ihn erfahren, von da nach Stadtamhof bei Regensburg wieder zurückgekehrt.

* Der königl. preuss. Hofopernsänger Hr. Woworsky in Berlin zieht sich nach Ablauf seines Engagements gänzlich von der Bühne zurück.

* Frau Adeline Patti erzielte bei ihrem jüngsten Gastspiel in Brüssel recht hübsche Einnahmen: eine Vorstellung der „Hugenotten" brachte der Sängerin 16,295 Frcs., eine des „Rigoletto" 14,798 Frcs. ein.

* Anton Rubinstein scheint in seiner neuen Stellung in Wien viel Zeit für Kunstreisen übrig zu haben. Nach den „Bl. f. Th., M. u. K." wird derselbe im nächsten Winter diese Thätigkeit sogar auf Amerika ausdehnen.

Gestorben. In New-York starb vor Kurzem der Pianist Harry Sanderson.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: M. Bruch, „Hermione", Oper in vier Acten. Clavierauszug. — A. Dietrich, Morgenhymne (aus dem Schauspiel „Elektra"), Concertstück für Männerchor und Orchester, Op. 24. — A. Ehrhardt, Zwei Kammerstücke, Op. 12, und Sonate, Op. 14, für Violine und Pianoforte. — F. Kiel, Vier Märsche für Orchester, Op. 61. — J. Rosenfeld, Symphonie in F dur, Op. 20. Orchesterstimmen. — H. Dorn, „Aus meinem Leben". Erinnerungen.

Briefkasten. *J. R. in D.* Wir haben von Ihrer gef. Einsendung sofortigen Gebrauch gemacht und sehen bez. fernerer Unterstützung mit Vergnügen entgegen. — *M. K. in D.* Dem Vernehmen nach will er allerdings seinen Hausmannsposten durch Impresario-Einnahmen aufbessern. Als Gesangsstern seiner Unternehmung nennt man eine von der Sonne der Localkritik beleuchtete Sängerin. Auf diese Stellung haben Sie ja ohnedies nicht reflectirt. — *H. G. in M.* Die Chiffre A. D. hat allem Vermuthen nach Beziehung zu Ihrem jetzigen Mitbürger D......e, der jetzt männiglich in Schriftstellerei macht. — *L. H. in M.* Wenn gewissen Enthusiasten ein kleines Geldopfer in Aussicht steht, verschwindet das Kunstfeuer schnell. Wir haben auch mit unserem Verein hinreichend derartige Erfahrungen gemacht und gerade an Solchen, die den Namen jenes Meisters bei jeder anderen Gelegenheit im Munde führen und sich am liebsten als intime Freunde desselben geriren. — *Dr. A. K. in Q.* Der für Concertaufführungen geeignete, von O. Sternau verfasste Text zu „Preciosa" ist bei Schlesinger in Berlin erschienen und kostet 1¾ Ngr.

[412.] **Novitätenliste No. 6.**

Empfehlenswerthe Musikalien

publicirt von

J. Schuberth & Co., Leipzig u. New-York.

Henselt, A., Romance de Thal pour Piano. Edition soigneusement révue, corrigée et doigtée par K. Klauser . . . . — 10

Kuntze, C., Op. 172. Einfache Lieder für vierstimmigen Männerchor. 3. Heft: Germania (A. Methfessel). Es lebe die Gemüthlichkeit (H. Pfeil). Die Welt ist so schön (C. W. Müller). Ade, ich muss marschiren (H. Pfeil). Trost (W. Duncker). Partitur und Stimmen . . 1 5

Landrock, Gust., Op. 7. Zigeunerlust. Phantasiestück für Pianoforte . . . . . — $7\frac{1}{2}$

Lindpaintner, Peter von, Der Roland. (Seitenstück zur Fahnenwacht.) Romanze für eine Mezzo-Stimme mit Pianoforte . . — 10

Liszt, Fr., Missa solemnis zur Einweihung der Basilica in Gran. Clavierauszug zu 4 Hdn. 2 20

—— Benedictus aus der Ungarischen Krönungs-Messe f. Violine u. Orgel oder Harmonium — 15

—— Offertorium aus der Ungarischen Krönungs-Messe für Violine und Orgel oder Harmonium . . . . — $12\frac{1}{2}$

—— Die Allmacht. Gedicht von Joh. Ladislaus Pyrker, für eine Tenorstimme componirt von Franz Schubert. Für Männerchor und Orchester bearbeitet. Part. . . . — 25

—— —— Clavierauszug . . . . — $12\frac{1}{2}$

—— —— Die Solo- und Chorstimmen — $12\frac{1}{2}$

Mayer, Chs., Op. 120. Souvenir d'Italie. Etude de Concert pour Piano. Edition soigneusement révue, corrigée et doigtée par K. Klauser . . . . — 15

Maylath, Henry, Op. 54. Encouragements pour jeunes Pianistes. Collection de Morceaux très faciles sans Octaves. No. 14. Rigoletto de Verdi. No. 15. Le Cor des Alpes de Proch. No. 16. La Fille du Régiment de Donizetti. — Les Huguenots de Meyerbeer. No. 17. Air: „Fra poco" de l'Opéra: Lucia de Donizetti . . . . à 5 Ngr. — —

Reubke, Jul., Grosse Sonate in B moll für Pianoforte 1 20

Schmitt, Jac., Op. 208 u. 209. Acht instructive Sonatinen für Pianoforte zu 4 Händen. Neue revidirte mit Fingersatz versehene Ausgabe von K. Klauser. No. 6. A moll. 10 Ngr. No. 7. A moll. $12\frac{1}{2}$ Ngr. No. 8. A dur. $12\frac{1}{2}$ Ngr. . . . . — —

—— Op. 325. Musikalisches Schatzkästlein. 133 beliebte Opern- und Volksmelodien, Lieder, Tanzweisen, Märsche etc. im leichten Stile arrangirt und progressiv geordnet für Violine mit Pianoforte. Heft 3 u. 4 à 15 Ngr. — —

Terschak, A., Op. 96. Souvenir de Naples. Scène originale (variée) p. Flûte avec Piano. — 20

Vieuxtemps, H., Op. 44. 1er Quatuor. Mi-Mineur (E moll) pour deux Violons, Alto et Violoncelle 2 20

Weingarten, G., Op. 126. Rendezvous-Polka-Française für Orchester . . . . . . 1 $17\frac{1}{2}$

—— —— —— für Pianoforte . . . . — $7\frac{1}{2}$

Für

Clavierlehrer und Spieler.

[413.] **Edition Peters.**

Die bisher in der Edition Peters nur in ganzen Bänden herausgegebenen, von Louis Köhler mit Fingersatz versehenen Clavier-Sonaten, Stücke und Variationen von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Weber, welche in den Conservatorien zu Leipzig, Berlin, Cöln, Wien etc. beim Unterricht benutzt werden, sind jetzt, auf allgemeinen Wunsch, auch

in einzelnen Nummern

erschienen. Der Preis jeder Sonate ist **5 Sgr.**

Verlag von H. Pohle, Hamburg.

Soeben erschienen: [402.]

Friedrich Kiel.

Op. 61.

[414.] **Vier Märsche**

für grosses Orchester

Partitur 2 Thlr. Stimmen 4 Thlr.

Clavierauszug (vierhändig) 1 Thlr. 20 Ngr.

Albert Dietrich.

Op. 24.

Morgenhymne aus dem Schauspiel „Elektra"

von **Herm. Allmers.**

Concertstück für Männerchor u. Orchester.

Partitur 1 Thlr. 10 Ngr. Stimmen 2 Thlr. 15 Ngr.

Clavierauszug 25 Ngr.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Fr. Chopin's Werke

[415.] **für das Pianoforte**

in neuer eleganter Octav-Ausgabe.

Acht Bände, roth cartonnirt.

	Thlr.	Ngr.
Walzer	1	—
Polonaisen	1	15
Notturnos	1	10
Mazurkas	1	15
Balladen, Berceuse, Barcarole	1	10
Préludes, Scherzos, Impromptus	2	—
Sonaten, Allegro, Phantasie, Variationen, Rondo	2	—
12 Etudes, Op. 25	1	10

[416.] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

RICHARD WAGNER'S WERKE.

	Thlr.	Ngr.
Das Liebesmahl der Apostel: „Gegrüsset seid, Brüder, in des Herrn Namen". Eine biblische Scene für Männerstimmen und grosses Orchester:		
Partitur	2	—
Clavierauszug	1	20
Singstimmen	3	—
Textbuch . . . n.	—	1
Lohengrin. Romantische Oper in 3 Acten.		
Partitur . . . n.	20	—
Clavierauszug mit Text	8	—
—— 1. Act, 3. Scene „Lohengrin's Ankunft". Clavierauszug	1	15
—— - Chorstimmen	—	15
Clavierauszug à 4 ms.	7	—
Clavierauszug à 2 ms.	5	—
Chorstimmen	2	15
Textbuch . . . n.	—	4
—— Vorspiel. Partitur	—	20
—— - Orchesterstimmen	1	17½
—— - für Pianoforte à 4 ms.	—	7½
—— - - - à 2 ms.	—	5
—— Einleitung zum 3. Act zu 4 Händen	—	10
—— - zum 3. Act zu 2 Händen	—	7½
—— Marsch für Pianoforte à 2 ms.	—	5
—— Lyrische Stücke. Ausgezogen und für eine Singstimme eingerichtet vom Componisten:		
No. 1. Elsa's Traum, für Sopran	—	10
- 2. Elsa's Gesang an die Lüfte, für Sopran	—	5
- 3. Elsa's Ermahnung an Ortrud, für Sopran	—	5
- 4. Brautlied, für Sopran	—	5
- 5. Lohengrin's Verweis an Elsa, für Tenor	—	7½

	Thlr.	Ngr.
Lohengrin. Lyrische Stücke. Ausgezogen und für eine Singstimme eingerichtet vom Componisten:		
No. 6. Lohengrin's Ermahnung an Elsa, für Tenor	—	7½
- 7. Lohengrin's Herkunft, für Tenor	—	7½
- 8. Lohengrin beim Abschied, für Tenor	—	7½
- 9. König Heinrich's Aufruf, für Bariton	—	5
Tristan und Isolde. Handlung in 3 Acten.		
Partitur . . . n.	36	—
Quartettstimmen	12	7½
Blasinstrumente in Abschrift . . . n.	34	22½
Clavierauszug mit Text	10	—
Clavierauszug zu 4 Händen	10	—
Clavierauszug zu 2 Händen	7	—
Buch . . . n.	—	20
Textbuch für den Theaterbesucher . . . n.	—	5
Vorspiel. Partitur	—	25
—— - Orchesterstimmen	1	20
—— - für Pianoforte zu 4 Händen	—	18
—— - - - zu 2 Händen	—	10
Eine Faust-Ouverture für Orchester.		
Partitur	2	—
Orchesterstimmen	3	—
Für 2 Pianoforte zu 8 Händen	1	20
Für Pianoforte zu 4 Händen	—	25
Für Pianoforte zu 2 Händen	—	25
Sonate für Pianoforte. Neue Ausgabe	—	25
Polonaise für Pianoforte zu 4 Händen	—	10
Iphigenie in Aulis. Oper in 3 Acten von Gluck. Clavierauszug mit Text, nach R. Wagner's Bearbeitung	6	15
Drei Operndichtungen, nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort. 8 geh. . n.	2	—

E. H. Schroeder's Verlag in Berlin

[417.] 41. U. den Linden.

Soeben erschien:

Richard Wagner,

Brustbild mit offenem Hintergrunde, gezeichnet und in Linienmanier gestochen von

Johann Lindner in München.

gr. Folio. Plattengrösse: 49½ Centm. hoch, 36 breit.

Künstler-Drucke, chin. Papier	à 12	Thlr.
Drucke vor der Schrift, chin. Papier	à 8	„
Drucke mit der Schrift, chin. Papier	à 4	„

Dieses Blatt, in Auffassung und Aehnlichkeit ausserordentlich charakteristisch und gelungen, in technischer Ausführung sehr sauber und wirkungsvoll, gehört ohne Zweifel zu den interessantesten Portraitstichen der neueren Zeit und wird die Aufmerksamkeit der zahlreichen Verehrer des berühmten Componisten zu fesseln wissen.

[418.] **Friedr. Krätzschmer Nachf., Leipzig.**
Lithographische Anstalt. Steindruckerei. Notendruckerei.

Hundert und zehn Studien

[419.] für Pianoforte

von

H. Bertini,

in fortschreitender Reihenfolge mit Bezeichnung des Legato, Staccato, der Ausdruck-Nuancen, des Fingersatzes und Pedalgebrauches,

herausgegeben von

Louis Köhler.

Heft 1 u. 2 à 9 Ngr.
„ 3 — — 18 „
„ 4 — — 24 „
„ 5 — — 12 „
„ 6 — — 14 „
„ 7 — — 27 „
„ 8 — — 28 „

Verlag von **J. P. Gotthard** in Wien.
(Auslieferung in Leipzig bei Rob. Forberg.)

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 10. November 1871.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. [Nr. 46.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

Erinnerungen an Auber.

Von **Richard Wagner.**

Es ist als bezeichnend für den in seinem Schicksale sich aussprechenden Charakter dieses so interessanten Opernkomponisten beachtet worden, dass die ungemeine Lebenszähigkeit des neun-und-achtzigjährigen Greises, welche ihn soeben noch die Niederlage seines Landes und die Beschwerden der feindlichen Belagerung von Paris ertragen liess, schliesslich den Eindrücken der Schreckenstage unter der Herrschaft der Commune wich. Fast wäre er hierdurch zu der sonderbaren Ehre eines atheistischen Begräbnisses, welche der Pariser Gemeinderath seinen Hinterlassenen antrug, gelangt; als die hiervor glücklich bewahrte Leiche später dann mit allen kirchlichen Ehren zur Erde bestattet wurde, hielt dem Andenken des Dahingeschiedenen Herr A. Dumas d. j. eine Grabrede von zärtlichem rhetorischen Pathos, in welcher jedoch Auber seinem Volke in einem, wie mich dünkte, sehr falschen Lichte gezeigt wurde. Eben diese Rede, in welcher Auber als ein um sein Land in melodischen Thränen zerfliessender Lichtgenius der Harmonie gefeiert wurde, zeigte mir, wie auch diessmal, da es der bedeutenden Phrase galt, der Franzose über den allerfranzösischesten seiner Komponisten sich nicht zurecht finden konnte, und, da es am G r a b e Auber's war, die Sache mit einer nichtssagenden Floskel für abgemacht hielt, wenn diese nur recht sentimental hoch gestimmt war.

Dagegen trug ich es in meiner Erinnerung, auf welche sonderbar geringschätzige Ansicht über Auber ich im Jahre 1840 bei der höheren Pariser Musikwelt traf. Bei Gelegenheit der Besprechung einer neuen Oper von Halévy für die „Gazette musicale" gerieth ich darauf, der französischen Opernmusik, gegenüber der italienischen, das Wort zu reden: hierbei beklagte ich mit voller Aufrichtigkeit die Verseichtigung des Geschmackes bei der „grossen Oper", in welcher damals Donizetti mit seiner ungenirten schlaffen Manier sich immer breiter machte, und hierdurch, wie ich mich diess eben nachzuweisen bemühte, die vortrefflichen Ansätze zur Ausbildung eines eigenthümlichen, spezifisch französischen Styles für diese grosse Oper, immer fühlbarer verdrängte. So wies ich denn auf die „Stumme von Portici", und frug, wie sich dieser gegenüber, sowohl im Betreff des dramatischen Styles, als selbst auch der musikalischen Erfindung, die sonst auf jenem Theater heimischen Opern italienischer Komponisten, und selbst Rossini's verhielten? Ich musste nun erfahren, dass ein Satz, in welchem ich diese Frage zu Gunsten der französischen Musik beantwortet hatte, von dem Redacteur jener Zeitschrift unterdrückt worden war; Herr Ed. Monnaie, damals zugleich General-Inspektor aller königlichen Theater in Frankreich, erklärte mir auf meine hierüber erhobene Beschwerde, dass er unmöglich einen Passus durchgehen lassen könnte, in welchem Rossini zum Vortheile Auber's kritisirt würde. Vergebens war es, den Mann zu bedeuten, dass es mir ja nicht eingefallen sei, Rossini und seine Musik zu kritisiren, sondern nur dessen Verhältniss zur grossen französischen Oper und deren Styl; dass ich ausserdem aber an sein patriotisches Herz zu appelliren habe, dem es doch fühlbar wohlthun müsste, einen Deutschen für den Werth und die Bedeutung seines Landsmannes Auber mit Energie eintreten zu sehen. Mir ward entgegnet, wenn ich auf das Gebiet der Politik übertreten wollte, so stünden

mir politische Zeitungen zur Aufrechthaltung Auber's gegen Rossini genügend zu Gebote: nur in einer musikalischen Zeitung sei so etwas unmöglich zu gestatten. Ich blieb abgewiesen, und Auber sollte nie erfahren, in welchen Konflikt ich für ihn gerathen war.

Ungleich patriotischer als vor dreissig Jahren der General-Theater-Inspektor und musikalische Redacteur, liess sich nun diessmal allerdings der Grabredner Auber's vernehmen; aber leider eben auch nur patriotisch, denn eine Kenntniss des Charakters der Auber'schen Muse war ihm von der einen Seite so fern geblieben, als Jenem von der anderen. Es scheint dem Franzosen unmöglich, über Musik zu peroriren, ohne vermöge allerhand deliciöser Harmonien auf den „Schwan von Pesaro", oder derartige modern mythologische Steckenpferde zu reiten zu kommen.

Weit richtiger scheinen wir Deutschen sofort das eigenthümliche Wesen dieser französischen Opernmusik verstanden zu haben, und ich berufe mich hierfür auf den Vergleich der Erfolge der „Stummen von Portici" und des „Tell" bei uns. Wer das Erscheinen der ersteren Oper auf den deutschen Theatern erlebt hat, weiss von dem ganz erstaunlichen Eindrucke davon zu berichten, während es mit dem „Tell" nie recht gehen wollte, und dieser sich mehr der italianisirenden Sänger, als dem lebhaften Gefallen des Publikums an dem Werke selbst zu Liebe aufrecht erhalten hat. Dagegen überraschte die „Stumme" sofort als etwas vollständig Neues: ein Opernsüjet von dieser Lebendigkeit war nie dagewesen; das erste wirkliche Drama in fünf Akten, ganz mit den Attributen eines Trauerspieles, und namentlich eben auch dem tragischen Ausgange, versehen. Ich entsinne mich, dass schon dieser Umstand ein bedeutsames Aufsehen machte. Das Süjet einer Oper hatte sich bisher dadurch charakterisirt, dass es immer „gut" ausgehen musste: kein Komponist hätte es gewagt, die Leute mit einem schliesslichen traurigen Eindrucke nach Hause zu schicken. Als Spontini uns in Dresden seine „Vestalin" aufführte, war er ausser sich darüber, dass wir die Oper, wie diess überall in Deutschland geschieht, mit der immerhin vor dem Tode bewahrten Julia, auf dem Begräbnissplatze ausspielen lassen wollten: die Dekoration musste wechseln, der Rosenhain mit dem Tempel der Venus erscheinen, Priester und Priesterinnen des Amor mussten das glückliche Paar zum Altare geleiten: „Chantez! Dansez!" Anders durfte es nicht sein. Und anders war es nie bei einer Oper hergegangen: soll schon die Kunst im Allgemeinen „erheitern", so war diess der Oper ganz besonders aufgegeben. Als seiner Zeit der Dresdener Hoftheater-Generaldirektor mit dem traurigen Ausgange meines „Tannhäuser" unzufrieden war, berief er sich auf K. M. v. Weber, der das doch besser verstanden und seine Opern immer „befriedigend" ausgehen gelassen habe. —

In gleicher Weise wirkte die „Stumme" aber von jeder Seite her überraschend: jeder der fünf Akte zeigte ein drastisches Bild von der ungemeinsten Lebhaftigkeit, in welchem Arien und Duetten in dem gewohnten Opern-Sinne kaum mehr wahrnehmbar waren, und, mit Ausnahme einer Primadonnen-Arie im ersten Akte, jedenfalls nicht mehr in diesem Sinne wirkten; es war immer solch' ein ganzer Akt, mit all' seinem Ensemble, welcher spannte und hinriss. Man fragt sich: wie kam Auber zu solch' einem Operntexte? Scribe hat nie vor- noch nachher etwas Ähnliches zu Stande gebracht, obwohl der ungeheure Erfolg schon dazu anfeuerte, hierauf zu sinnen. Wie gequält und unfrei geriethen ihm dagegen die Operntexte für Meyerbeer, wie matt und effektlos fiel schon sogleich der nächste, eben des „Tell", für Rossini aus! Welche günstige Einwirkung hier stattgefunden hat, ist schwer sich deutlich zu machen: es muss etwas Besonderes, fast Dämonisches dabei im Spiele gewesen sein. Gewiss ist es, dass nur eben dieser Auber eine solche Musik dazu schreiben konnte, die rechte, einzige Musik, wie sie Rossini mit seiner unbehilflich breiten, altmodisch italienischen Quadrat-Struktur, die uns in seiner „Opera seria" (Semiramis, Moses u. A.) zur Verzweiflung treibt, unmöglich hervorbringen konnte. Denn das Neue in dieser Musik zur „Stummen" war diese ungewohnte Konzision und drastische Gedrängtheit der Form: die Rezitative wetterten wie Blitze auf uns los; von ihnen zu den Chorensemble's ging es wie im Sturme über; und mitten im Chaos der Wuth plötzlich die energischen Ermahnungen zur Besonnenheit, oder erneuete Aufrufe; dann wieder rasendes Jauchzen, mörderisches Gewühl, und abermals dazwischen ein rührendes Flehen der Angst, oder ein ganzes Volk seine Gebete lispelnd. Wie dem Süjet am Schrecklichsten, aber auch am Zartesten nichts fehlte, so liess Auber seine Musik jeden Kontrast, jede Mischung in Konturen und in einem Kolorit von so drastischer Deutlichkeit ausführen, dass man sich nicht entsinnen konnte, eben diese Deutlichkeit je so greifbar wahrgenommen zu haben; man hätte fast wirkliche Musik-Bilder vor sich zu sehen geglaubt, und der Begriff des Pittoresken in der Musik konnte hier leicht einen fördernden Anhalt finden, wenn er nicht dem bei weitem zutreffenderen der glücklichsten theatralischen Plastik zu weichen gehabt hätte.

Der Eindruck dieses Ganzen warf damals bei uns Alles um. Wir kannten zuletzt die französische Oper nur aus den Produkten der „Opéra comique". So eben war es Boieldieu gewesen, welcher mit seiner „weissen Dame" uns heiter und sinnig erfreut hatte; Auber selbst war uns auf das Angenehmste durch seinen „Maurer und Schlosser" unterhaltend geworden: die Pariser „grosse Oper" theilte sich uns immer nur noch in dem pathetischen Pompe der „Vestalin" oder des „Ferdinand Cortez" von Spontini mit, und erschien uns, Alles in Allem, mehr italienisch als französisch, wie denn auch neuerdings die von dem gleichen Institute uns zukommende „Belagerung von Corinth" Rossini's zu sagen schien, dass dieses seriöse lyrische Theater Frankreich's wohl immer dem Ausländer, heisse dieser

um Gluck oder Piccini, oder neuerer Zeit Spontini oder sogar Rossini, angehören sollte. Hier herrschte Steife und Frost; in das Volk drang nichts davon, und neben der Spontini'schen Prachtoper konnte sich die heimische deutsche Oper aus ihren kümmerlichen Ansätzen unbehindert zu der Höhe, welche sie durch Weber's herrliche Musik erreichte, emporarbeiten. Nur ein Versuch, das Gebiet jener „grossen Oper" selbst zu beschreiten, misslohnte sich; in seiner „Euryanthe" liess Weber den Dialog fallen, führte dagegen das Rezitativ ein, verbannte die volksthümliche Liedweise, und ergänzte nach jeder Seite hin das pathetische Ensemble. Hiergegen blieb das Publikum entfremdet, und nicht näher trat ihm diese edle Weber'sche Musik, als etwa die Spontini'sche Oper selbst: der geheime Fluch des Steifen, Langweiligen lag auf diesem Genre. Vorsichtig wehrte Marschner der Versuchung des Ehrgeizes, dem Beispiele seines Meisters nachzugehen; mit Glück griff er zu der volksthümlicheren, aus Musikstücken und dialogischen Scenen gemischten, sogenannten „romantischen" Oper zurück: „Der Vampyr" und der „Templer" behaupteten sich vortheilhaft auf den Theatern.

Aber diess hörte nun plötzlich auf, als die „Stumme" kam. Hier war eine „grosse Oper", eine vollständige fünfaktige Tragödie, ganz und gar in Musik: aber von Steifheit, hohlem Pathos, oberpriesterlicher Würde und all' dem klassischen Kram keine Spur mehr; heiss bis zum Brennen, und unterhaltend bis zum Hinreissen. Der deutsche Musiker brummte verdriesslich. Was sollte er mit dieser Musik anfangen? Spektakelmusik, Lärmen und Skandal! — Es kam aber sehr viel Zartes darin vor? Und Alles klang so auffallend gut, wie man es von einem Orchester im Theater in dieser Weise noch gar nicht gehört hatte? — Am Ende war es doch nur Rossini'sche Musik, denn Rossini schoben wir nun einmal Alles in die Schuhe, was wie verführerische Melodie klang. Gewiss war Rossini der Vater der modernen Opernmelodie: aber was dieser Auber'schen Musik zur „Stummen" ein so eigenthümliches Gepräge der konzisesten Drastik gab, das konnte Jener selbst nicht auffinden und nachmachen. Unseren Komponisten wäre es schrecklich gewesen, nur daran zu denken, solch' eine Musik nachmachen zu wollen. Aber mit der deutschen Oper ging es auf einmal auch ganz und gar nicht mehr: das war das Andere, was zu beachten war. Vor Allem gerieth Marschner in zunehmende Konfusion; keine Oper wollte ihm mehr zuschlagen, bis er endlich doch auf den Gedanken gerieth, es einmal ganz heimlich mit solch' einer gehörigen Stretta „à l'Italiana" zu versuchen, was ich zu seiner Zeit in einer, andererseits recht grund-deutsch sein sollenden Oper, „Adolph von Nassau", mit erlebte. Von den schliesslich doch unternommenen, aber als vergeblich sich erweisenden Versuchen, es dieser bösen „Stummen" nachzumachen, war man nämlich auf die Beachtung des anderen Poles unseres grassirenden Opernwesens, auf die neuere italienische Oper Donizetti's und Genossen gerathen, da diese geschmeidigeren Herren der Auber'schen Faktur leichter nachgegangen waren, und sie namentlich den Stretta's ihrer Finale's recht hinreissende Allüren zu geben verstanden. Aber das Alles wollte nichts helfen: der Deutsche blieb, trotz „sizilianischer Vespern" und anderer Mordnächte, durchaus ungeschickt, der neuen „Furia" es nachzumachen.

Der „Stummen von Portici" es nachzumachen, blieb aber Allen, Italienern wie Franzosen, ja ihrem eigenen Autor, vollständig verwehrt. Und diess ist das besonders Beachtungswerthe, dass diese „Stumme" wirklich als ein ganz vereinzeltes Moment, nicht nur in der Geschichte der französischen Opern-Musik, sondern auch in der des Kunstschaffens Auber's selbst zu erkennen ist.

(Fortsetzung folgt.)

Ungarische Musik in deutschen Meistern.

Von **Dr. Theodor Helm.**

(Fortsetzung.)

Der erste grosse Meister, welcher mit Bewusstsein und Absicht national-ungarisches Element in die höheren Kunstformen einführte, ist Beethoven. Das entsprang freilich weder persönlicher Vorliebe, noch einem inneren Bedürfnisse des Meisters, der Anlass war vielmehr eine rein äusserliche „Gelegenheit". Im Jahre 1812 sollte das neue Stadttheater in Pest eröffnet werden; zu dieser Feierlichkeit hatte Kotzebue eine dramatische Trilogie aus der ungarischen Geschichte gedichtet, das Vor- und Nachspiel sollten durch Musik illustrirt werden, und bezüglich der Composition der einzelnen Musikstücke wandte man sich an den berühmtesten Meister der Gegenwart: Beethoven. Das Vorspiel hiess bekanntlich „König Stephan" (oder damals eigentlich „Ungarns erster Wohlthäter"), das Nachspiel die „Ruinen von Athen".

Dieses dem textlichen Vorwurf und der Diction nach zur specifisch magyarischen Charakteristik wenig (direct sogar gar nicht) herausfordernde „Nachspiel" hat Beethoven durch seine mannichfaltigeren, lebensvollen Situationen ungleich lebhafter angezogen, als das trostlos steife und prosaische Eröffnungsstück. Daher sehen wir, wie sich ein Kunstkritiker nicht übel ausdrückt, im „König Stephan" nur die Tatze des musikalischen Löwen, in den „Ruinen von Athen" diesen selbst. Stücke von der hinreissenden Wirkung des Janitscharen-Marsches, des Derwischchores, des Einzugsmarsches und Chors „Schmückt die Altäre" wird man im „König Stephan" vergebens suchen. Und gerade diese Cabinetsstücke objectiver Charakteristik, dramatischer Situationsmalerei gehören entweder, wie die „mildeste und süsseste Festmusik" (aus Es dur), der allgemein menschlichen — kosmopolitischen —, oder, wie die zwei anderen

Stücke, zwar einer eigenthümlich nationalen, aber nicht der ungarischen, sondern der bereits von früheren Meistern fleissig benutzten türkisch-orientalischen Sphäre an. Die göttliche Melodienkette im „Marsch und Chor" aus Esdur liesse sich vielleicht, wie z. B. der Gedanke in Gmoll, zum Theil wohl auf ungarisch-nationale Anregungen zurückführen. Doch sind diese ungarischen Anregungen so sehr aller stereotypen Aeusserlichkeiten entledigt und dem höheren Ganzen vollendeter rein musikalischer Schönheit untergeordnet worden, dass man höchstens von einer „idealisirten ungarischen Musik" reden könnte. Magyarische Musik im engeren Sinne hat dagegen Beethoven im „König Stephan" geboten, und zwar in der Ouverture, einem Frauenchor, einem Marsche und dem Schlusschor. So Reizvolles und Anziehendes — rein musikalisch betrachtet — in diesen Stücken enthalten ist, das wahre Wesen der ungarischen Nationalmusik — als deren eigentliches Lebenselement ungezügelte Leidenschaftlichkeit und allseitige Ungebundenheit bezeichnet werden können — kommt in denselben noch nicht zur künstlerischen Erscheinung. Es darf überhaupt getrost behauptet werden, dass — wenige Ausnahmen abgerechnet — derjenige Künstler, der am tiefsten in den Urgrund der Töne zu blicken vermochte, der uns die höchsten und heiligsten Geheimnisse dieser Wunderwelt erschlossen *), dass diese gewaltigste Subjectivität, wenn sie es einmal unternahm, sich national-charakteristisch auszusprechen, diese Aufgabe nur dann ihrer würdig, d. h. wahrhaft gross löste, wenn sie aus dem Herzen der eigenen Nation heraus, in deutscher Herzlichkeit und Gemüthstiefe redete. Anderweitige — im vorliegenden Falle die magyarische — National-Charakteristik gelingt Beethoven meist nur bis zu einem gewissen Grade, im Ganzen unvollständig, oder nur eine oder die andere Seite des bezüglichen Nationalcharakters zeichnend; gewöhnlich ereignet sich sogar der Fall, dass die wenigen mehr hervorstechenden objectiven Charakterzüge durch das unendliche Uebergewicht der Beethoven'schen Subjectivität vollständig absorbirt werden — (verschwinden wie „Blutstropfen im Weltmeere"). Ganz dieser Art ist die Charakteristik des Triumphmarsches (in G dur), welcher das siegreiche Heer der Magyaren aus seinen Kämpfen in die Heimath und vor den König Stephan zurückführt. Es ist das ganz köstliche Musik, von einer grossartigen, nur Beethoven gegebenen Popularität getragen, dabei aber erfüllt von einer Universalität, dass sich in derselben alle Völker der Erde zu einem grossen Freudens- und Friedensfeste die Hände reichen könnten. Selbst der individuellste — am ehesten noch specifisch-magyarisch zu deutende — Charakterzug: der sich systematisch wiederholende jähe und kühne Modulationssprung von G auf Hdur ist zugleich eine echt Beethoven'sche Stileigenheit; in den Sonaten, Symphonien, Quartetten findet man unzählige Beispiele ähnlich kühner Modulation.

*) Wer denkt hier nicht an Richard Wagner's tiefsinnige Schrift über Beethoven!

Der Triumphmarsch aus „König Stephan" würde daher, seiner Volksthümlichkeit unbeschadet, jedenfalls richtiger „Beethoven" als „Ungarn" überschrieben.

Und doch ist gerade in diesem Stücke des Beethoven'schen Festspiels einem der wesentlichsten Züge im Charakterbilde des edlen Magyars: stolzer Ritterlichkeit, noch am ehesten Genüge geschehen. In den übrigen „charakteristischen" Nummern der „Stephan"-Musik zeichnet Beethoven nur ein naturwüchsiges, leichtlebiges, harmlos „kindliches", um nicht zu sagen „kindisches" Volk. Dies gilt vor Allem von der am meisten magyarischen Geist athmenden Eingangsmelodie der Ouverture (Andante nach den vier einleitenden Heer-Rufen der Trompeten und Hörner), die der Meister später so überaus reizvoll im Frauenchor verwendet. Das könnte ohne Weiteres eine wirkliche Nationalmelodie sein, ist es vielleicht auch, in ihr quillt lebenswarmes Csikós- und Betyáren-Blut (Pferde und Schweinetreiber der Puszta), aber wie sehr untermischt noch mit „Milch der frommen Denkungsart", im Sinne des „geliebtesten der Monarchen", Kaiser Franz und seines Metternich! Man kann einwenden, die Ungarn von 1812 wären mit den Revolutionshelden von 1849 und den Beschlussmännern, der vorgeschrittenen nationalen Partei, im ungarischen Landtag die „Linke", von 1861 nimmer identisch: ganz recht, aber wie viel tiefer hat schon zu Beethoven's Lebzeiten Franz Schubert das feurige, urwüchsige magyarische Naturell musikalisch zu verwerthen gewusst, wie wir gleich hören werden. — Im Hauptsatze der Ouverture (Presto, Esdur) passirt es Beethoven, dass er, um möglichst objectiv zu charakterisiren, sich seiner eigenen Eigenart entäussert, nun aber nichts Magyarisches, sondern — Mozart'sches (! — Ueberleitung zum zweiten Thema und wohl dieses selbst) hinschreibt. In der Durchführung dieses zweiten Themas (mit der genialen, auch in den „Ruinen von Athen" vorkommenden, nach der Höhe dringenden, unaufhaltsamen Modulation), in dem glänzenden, accordenschwelgenden Anhange (besonders der frappirend kühnen, blitzschnellen Wendung aus dem C durch B nach Es zurück, der stolzen Gipfelung des zweiten Hauptthemas) haben wir zwar den ganzen Beethoven wieder, aber den von magyarischen Formeln fast völlig emancipirten Selbstherrscher im Reiche der Töne! —

Charakteristischer und trotzdem nicht minder rauschend und prächtig gerirt sich der Schlusschor in D: die synkopirte Rhythmik thut der richtigen deutschen Declamation des Textes freilich vielfach Gewalt an.

Als Perle der gesammten „Stephan"-Musik — insofern sich vollendete nationale Charakteristik mit grösstem musikalischen Reiz zu einem einheitlichen Ganzen vereint — müssen wir den bereits erwähnten Frauenchor erklären. „Die Flöte führt heiter und kindlich spielend, vom Pizzicato der Saiten eingeleitet und getragen, die Melodie: das Andante der Ouverture.

Ein Frauenchor: „Wo die Unschuld Blumen streute" tritt hinzu, höchst einfach (wie dem scenischen, nicht auf Vertiefung, sondern auf den bunten, anmuthigen Anblick des Einzugs zielenden Moment angemessen ist) bald die Volksweise begleitend, bald auf sie eingehend. Der liebliche Satz steht in A dur und wendet sich bei den Worten:

„Da bringen wir im treuen Geleite
Dem frommen Helden die fromme Braut" —

nach A moll; die Clarinette löst in der Melodieführung die Flöte ab. Dann führt, wieder in Dur, die Violine mit vollerer Begleitung den Satz durch, auch der Chor wird reicher gestaltet." (Marx, Beethoven II. Th.)

Der Wohllaut des kleinen Musikstückes ist unbeschreiblich, dabei ist es wirklich „wie aus dem Herzen des ungarischen Volkes von 1812 gestohlen" — dasselbe in seinen glücklichen und friedlichen Momenten charakterisirend. Beethoven hat, wie wir sehen, das ungarische Element ganz würdig in dieses sein Gelegenheitswerk und damit in die „deutsche Musik" aufgenommen, letzteres aber nur vorübergehend und nicht mit dem auf eine künstlerische That gerichteten Bewusstsein. Keines der früheren oder späteren, aus innerer Inspiration Beethoven eingegebenen Werke offenbart prononcirt magyarischen Charakter.*) Der Künstler, der zuerst, ohne durch äussere zwingende Umstände getrieben zu werden, vielmehr aus angeborener persönlicher Hinneigung für das fremde Nationalelement ungarische Musik in deutsche Formen brachte, derjenige deutsche Meister, dem speciell der magyarische Rhythmus förmlich in sein musikalisches Fleisch und Blut übergegangen, er war Beethoven's Zeitgenosse und überlebte dieses sein bewundertes Vorbild nur um ein Jahr: Franz Schubert.

(Fortsetzung folgt.)

*) Sporadisch auftretende momentane „Einflüsse" und „Anregungen" mag man immerhin zugeben: wir erinnern an das Finale der A dur-Symphonie, des E moll-Quartetts u. s. w.

Kritik.

Joh. Brahms. Variationen über ein Thema von Robert Schumann für das Pianoforte zu 4 Händen, Op. 23. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Franz Wüllner. 26 Variationen über ein altdeutsches Volkslied für Pianoforte zu 4 Händen, Op. 11. Ebendaselbst.

Wenn die Phantasie eines Componisten, dem es weder an Stoff noch Mitteln fehlt, gediegene selbständige Werke zu schaffen, sich gelegentlich einmal eines fremden Gedankens bemächtigte, um sich in ihn zu versenken und aus ihm heraus neue Gestalten zu bilden, so ist zuvörderst anzunehmen, dass ihm das fremde Kind ganz besonders ans Herz gewachsen sein musste. Tritt nun zu der Lust und Liebe, mit der der Componist seine Aufgabe erfasst, als zweiter Factor dessen technisches Können hinzu, also die Fähigkeit, einen gegebenen Stoff so zu gestalten, dass dessen äussere Form dem ihm innewohnenden Inhalte vollkommen entspricht, so sind die wesentlichen Bedingungen zum Entstehen eines Kunstwerkes erfüllt.

Dass das hier Gesagte keine Anwendung findet auf die übergrosse Mehrzahl derjenigen gehaltlosen Producte, womit unsere Saloncomponisten eine Zeit lang den musikalischen Markt so reichlich versahen, versteht sich von selbst. Wohl aber haben zu allen Zeiten die besseren Meister in der Form von Variationen über fremde Themen ihre Kräfte gezeigt und in diesem Genre mitunter Ausgezeichnetes, Ureigenes, ihren selbständigen Arbeiten vollkommen Ebenbürtiges geliefert.

Die beiden vorliegenden Werke sind nichts weniger als Novitäten; namentlich das erstgenannte war schon ziemlich verbreitet, bevor noch die erste Nummer des „Musikalischen Wochenblattes" das Licht der Welt erblickte. Es ist aber kein Grund vorhanden, weshalb das Zeitungen lesende Publicum nicht hin und wieder auch einmal auf solche Werke aufmerksam gemacht werden sollte, welche zwar in gewissen Kreisen bekannt, aber doch noch lange nicht so allgemein verbreitet sind, als sie es ihrer Vortrefflichkeit nach verdienen.

Was nun zunächst die Brahms'sche Composition betrifft, so haben wir dieselbe von jeher als eine Perle der neueren Clavierliteratur betrachtet. Innerlich von der herrlichsten Poesie belebt, äusserlich klar und verständlich, scheint uns das Werk besonders geeignet, dem Componisten zahlreiche neue Freunde und Verehrer zuzuführen.

Das dem Werke zu Grunde liegende, nur aus wenigen Noten bestehende, aber inhaltschwere Thema ist Schumann's letzter musikalischer Gedanke, und seine Entstehung fällt somit in die Zeit, wo bereits düstere Wolken die Stirn des Meisters umlagerten. Wasielewski berichtet darüber Folgendes: „Eines Nachts verliess er (Schumann) plötzlich seine Ruhestätte und forderte Licht, indem er äusserte, dass Fr. Schubert und Mendelssohn ihm ein Thema gesandt hätten, welches er sogleich aufschreiben müsste, was dann auch trotz aller Gegenvorstellungen seiner Gattin geschah" — und ferner: „Ueber dieses Thema hat Schumann noch während des Ausbruchs seiner Krankheit fünf Variationen für Pianoforte geschrieben."

Soviel wir wissen, sind diese nachgelassenen Variationen aber nie im Druck erschienen; jedenfalls hat Brahms dieselben keineswegs benutzt, sondern das Thema ganz selbständig bearbeitet. Wenn übrigens irgend Jemand berechtigt war, diese Erbschaft anzutreten, so war es gewiss Johannes Brahms, von dessen Begabung und künftiger Bedeutung Schumann selbst bekanntlich die grössten Erwartungen hegte. Mit Liebe und Hingebung hat der geniale Erbe das ihm anvertraute Pfand gehegt und gepflegt, und so wuchs aus dem wunderbaren Keime eine ebenso wundervolle Pflanze hervor, aus deren Blättern und Blüthen der

jüngere Meister dem älteren einen Kranz um die verblichene Stirn geflochten.

In der That hat das ganze Musikstück auf uns stets den Eindruck einer Apotheose gemacht; so oft wir dasselbe spielten, wurden wir jedesmal in jene wunderbare Stimmung versetzt, in welche nur das vollendete Kunstwerk uns versetzen kann, und wenn die letzten Accorde des das Ganze beschliessenden Trauermarsches verklungen waren, da war uns stets zu Muthe, als hätten wir einige Augenblicke unbedeckten Hauptes an Schumann's Grabe gestanden oder im engen Kreise sein Gedächtniss gefeiert. Sollte es nicht schon Vielen ähnlich gegangen sein?

Wenngleich das von Hrn. Wüllner bearbeitete Thema sich in Bezug auf inneren poetischen Gehalt schwerlich mit dem Schumann'schen messen kann, so ist dasselbe doch immerhin als ein anmuthiges und ausgibiges, sowie der aus demselben hervorgegangene Variationscyklus durchgängig als im höchsten Grade reiz- und stimmungsvoll zu bezeichnen. Die Art und Weise, wie in diesem vortrefflichen Werke immer Eins in logischer Entwickelung aus dem Anderen hervorgeht, die geschmackvolle Anordnung des Ganzen und namentlich der interessante Verlauf gegen den Schluss hin werden intelligente, sinnige Spieler lebhaft interessiren, und somit sei ihnen das Werk aufs Angelegentlichste empfohlen. Die vierhändige Clavierliteratur hat durch dasselbe entschieden eine schätzenswerthe Bereicherung erfahren. **G. H. Witte.**

Feuilleton.

Nützliche Anmerckungen über die privilegirte freye Trompeter-Kunst.*)

I.

Was ist von der Erfindung dieser Kunst zu wissen?

Dass sie wegen ihres Alterthums sehr berühmt sey.

II.

Wie kan solch Alterthum erwiesen werden?

So wohl durch der heiligen Schrifft, als vieler Göttlichen Scribenten Zeugnis.

III.

Wie kan das Alterthum dieser Kunst aus der heiligen Schrifft dargethan werden?

Moses muste auf des Höchsten Befehl zwey silberne Trommeten von dem Bezaleel machen lassen, wie aus dem 10. Cap. des 4. B. M. zu ersehen. Mit solchen Trommeten ward die gantze Gemeine des Volcks Israëls vor die Stiffts-Hütten versammlet, und verrichteten damahls also dasjenige, was heute zu Tage durch die Glocken bey angestellten Gottes-Dienste geschiehet.

IV.

Hat man noch mehr Beweiss in der heiligen Schrifft?

Bey Einweihung des von Salomo köstlich erbaueten Tempels musten hundert und zwantzig Priester gegen den Altar stehen, und mit Trommeten blasen.

V.

Was ist ferner aus der heiligen Schrifft zu mercken?

Dass die Mauern der Stadt Jericho von den Schall derer Trommeten, welche die Priester geblasen, und siebenmahl um die Stadt gegangen, durch ein Göttliches Wunder-Werck über den Hauffen gefallen.

VI.

Ist noch etwas aus der heiligen Schrifft hiervon zu gedencken?

Es wird gemeldet, dass nicht alleine Johannes in seiner Offenbahrung sieben unterschiedene Engel die Trommeten blasen hören, sondern es bekräfftiget auch die Schrifft, dass das letzte Gerichte von der Engel-Schaar werde ausgeblasen und allen Völckern Todten und Lebendigen kund gemachet werden.

*) Aus dem alten Schriftchen „CERREMONIEL und PRIVILEGIA derer Trompeter und Paucker" abgedruckt.

VII.

Wird auch derer Paucken in der heiligen Schrifft gedacht?

Ja, denn wir finden in den XV. Cap. des II. B. M. diese gewisse Nachricht, dass Mirjam eine Prophetin Aarons Schwester nebst allen Weibs-Personen, so mit durch das rothe Meer glücklich gegangen, dem Höchsten ein Lob-Lied auf Paucken gespielet.

VIII.

Wo wird der Paucken ferner gedacht?

Im XI. Cap. des Buchs der Richter wird gemeldet, dass dem Jephthah, als er einen grossen Sieg wider die Kinder Ammon erhalten, seine Tochter mit Paucken entgegen kommen. So ermuntert auch David das Jüdische Volck, das Lauber-Hütten-Fest zu halten, in dem 81. Ps. mit folgenden: Gebet her die Paucken, blaset im Neu-Mond die Posaunen.

IX.

Was ist nun aus denen weltlichen Scribenten zu behalten?

Dass bey denen Griechen die Trommeten Anfangs nicht bekannt gewesen, desswegen sie sich der gewundenen Meer-Muscheln bedienet, welche man *Buccinas* nennet, und denen Wasser-Göttern bey denen Poeten zueignet. So meldet auch *Higinus*, dass des *Herculis* Sohn *Tyrrhenus* der erste gewesen, welcher auf solchen gewundenen Muscheln geblasen, und das entlauffene Land-Volck wieder zusammen beruffen.

X.

Was ist von der Erfindung derer Trommeten ferner zu mercken?

Dass ein ungestallter und lahmer Poet Nahmens *Dircaeus* oder *Tyrteus* die Lacedemonier die Trommeten zu machen gelehret, und in dem Streite wider die Messiner zu blasen befehliget worden. Worauf er wider diese den Sieg erhalten.

XI.

Wem wird die Erfindung derer Trommeten sonst zugeschrieben?

Plinius und *Virgilius* sagen, dass *Piseus* denen *Tyrrhenern*, *Dircaeus* aber denen *Lacedemoniern*, und endlich *Helegius* ein Sohn *Tyrrheni* denen Doriern dieses Instruments Verfertigung und Gebrauch bekannt gemacht habe. Ingleichen berichtet *Pausanias*, dass die *Osiris* diese Erfindung die Egyptier gelehret.

XII.

Kan man auch einen berühmten Künstler unter denen Alten finden?

Des berühmten Isocratis Vater, so über 420. Jahr vor Christi

Geburth gelebet, war ein Trommeten-Macher, so durch diese Kunst grossen Reichthum erlanget und viel Gesellen gehalten.

XIII.

Warum ist bey uns nicht so bekannt die Trommeten-Macher-Kunst?

Man hat lange Zeit ohne alle Gesetze und Ordnung einem ieden vergönnet Trommeten zu machen, dahero auch annoch unter denen Bauern und Einfältigen gute Künstler gefunden werden.

XIV.

Wenn und wo ist diese Kunst wieder mit Gesetzen versehen worden?

Anno 1635. haben die Trommeten-Macher zu Nürnberg von einen Hochedlen und Hochweisen Rath gute Gesetze und Ordnung erlanget und ihre Kunst auf festen Fuss gesetzet.

XV.

Was vor Arten derer Trommeten werden verfertiget?

Unterschiedliche und zwar I. Teutsche oder Ordinar-Trommeten. 2. Frantzösische, so einen Thon höher als jene. 3. Englische, so eine gantze *Tertia* höher seyn als die Teutschen. 4. Italiänische und gewundene. Hieher gehören auch die Trommeten-Stöcke und Streithämmer, ingleichen [illegible] Waldhörner.

XVI.

Wobey pflegen Trommeten Dienste zu thun?

So wohl bey frölichen als traurigen Begebenheiten. So wohl zu Friedens- als Kriegs-Zeiten.

XVII.

Man gebe mir etwas mehr Nachricht?

Die Feste des Herrn werden insgemein mit Trommeten in und ausser der Gemeine ausgeblasen, wie denn GOtt selbsten im alten Testament diesen Befehl ertheilet: Wenn ihr frölich seyd an euern Festen und Neumonden, solt ihr mit Trommeten blasen. IV. B. M. 10. Cap. So lassen sich auch die Trommeten bey *solennen* Einzügen, Ringel-Rennen und andern dergleichen *actibus* grosser Herren frölich hören. Es ist auch bekannt, dass die Soldaten durch der Trommeten Schall nicht alleine aufgemuntert; sondern auch desjenigen was zu thun, erinnert werden. In etzlichen grossen Städten ist es Gebrauch dass ein Trommeter die angestellten *Executiones* durch Trommeten-Schall bekannt machet, wie Herr *Doëpler* in seinem Schauplatz der Leibes- und Lebens-Straffen P. I. hiervon Nachricht giebet. Ja bey Beerdigung grosser Herren und *Officirer*, ingleichen tapfferer Soldaten zu Pferde, wird die Trommete gebrauchet.

XVIII.

Kan man nicht etzliche Exempel aus der alten Historie anführen, an welchen zu sehen, dass die Trommeter in grossen Ehren gewesen?

Dass die Trommeter von aller Dienstbarkeit allezeit befreyt gewesen, erscheinet aus dem *Cicerone*, als welcher den *Sextum Naerium* wegen seiner Freyheit und schönen Stimme gelobet. So ist auch des *Angamemnonis* Trommeter der *Talthibius* bey dem *Heredoto* berühmt und *Achias* ein Griechischer Trommeter ist dreymahl in dem Olympischen Spielen wegen seiner Kunst im Blasen gekrönet und mit einer aufgerichteten *Statua* beehret worden. Der *Aglaidis Megaclis* Tochter kunte so trefflich auf der Trommeten blasen, dass sich alle darüber entsetzeten. Die Poeten machen viel Rühmens von dem *Miseno* des *Aeneae* Trommeter, welchen die Meer-Götter mit ihren Muschel-Hörnern zu einem Wett-Streit heraus gefordert. Von dem *Homero* wird *Stentor* als ein trefflicher Trommeter gelobet.

XIX.

Was hat man sonst merckwürdiges von denen Trommeten zu behalten?

Folgendes:

1. Hat der gelehrte Italiäner *Porta* in seiner *Magia naturali* P. II. die so genannten Feuer-Trommeten beschrieben, welche einen entsetzlichen Schall und Schaden im Kriege *effectuiren*.

2. Zu Nürnberg ist von Ihro Römischen Königlichen Majestät ein künstlich Waldhorn von Silber gemachet worden.

3. *Alexander Magnus* hatte ein gewundenes Horn als ein Trommete und hoch aufgehencket war, durch welches er seine herumliegenden Armeen zusammen ruffete.

4. Die *Fama* wird von denen Heyden mit 2. Trommeten abgebildet.

5. Die Juden haben das Neue Jahr *Festum clangoris tubarum* genennet, weil die Priester im Tempel das Volck mit Trommeten-Schall ermuntert, GOtt vor die im verflossenen Jahre genossenen Wohlthaten zu dancken.

6. Das Wort Trompete ist zuweilen der Nahme des wohlbefestigten Schlosses zu *Bourdeaux* in Franckreich, darein die Staats-Gefangenen gesetzet werden.

7. Die Trommeter haben die Freiheit, so vor Alters die Herolde gehabt, und können sicher durch die feindlichen Trouppen *passiren*, nachdem sie *Signal* von sich gegeben.

8. Dass die Trommeter und Stadt-Pfeiffer niemahls mit einander recht (wie man sagt) stallen können, ist all zubekannt. So haben auch die Lateiner vor langen Zeiten den Unterschied beyder *Professionen* durch dieses Sprichwort zu verstehen gegeben: *Tibiam tubae comparas* d. i. Du vergleichest eine Pfeiffe oder etwas geringes mit einer Trommete oder mit etwas besseres.

9. Endlich ist auch zu mercken, dass ein lustiger Kopff etzliche Pancken unterschiedlicher Grösse nach dem bekannten *Ut Re Mi Fa Sol La* neben einander geordnet, und solches künstliche Paucken-Spiel mit dieser Ueberschrifft gezieret:

UT RElevet MIserum FAtum SOLitosque LAbores
AEvi: Sic dulcis Musica noster amor.
Wenn das Verhängnis und die Arbeit uns sehr drücket,
So wird das matte Hertz durch süssen Thon erquicket.

*

Was sollen die Liebhaber dieser *Profession* vor einen Spruch stets im Gedancken haben?

Psalm XXXIV. v. 4. Ich will den HErren loben allezeit, sein Lob soll immerdar in meinem Munde seyn. Und Psalm CL. v. 4. -- 6. Lobet ihn mit Paucken. Alles was Odem hat, lobe den HErrn, Halleluja.

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

New-York.

Geöffnet sind die Thore des Paradieses für Musiker, Dilettanten, Recensenten, für Alle, welche sich mit Musik beschäftigen, sich für sie interessiren, sie ausbeuten. Theater und Concertsale haben ihre Pforten aufgethan, die Saison hat angefangen. Doch wenn ich schreibe „angefangen", so ist das nur ein schwacher Ausdruck — sie ist plötzlich über uns hereingebrochen, sollte ich sagen; denn eine solche Vielseitigkeit von musikalischen Genüssen und solchen, die dafür gelten sollen, ist dem New-Yorker Publicum wohl noch selten im Monat September geboten oder versprochen worden. Von allem bis jetzt Gegebenen stehen die Leistungen Wachtel's obenan. Sein Erfolg ist beispiellos, „pyramidal", und nicht nur bei Deutschen, denn sogar Franzosen können der süssen Lockung dieser Stimme nicht immer widerstehen und lenken, ihren Hass vergessend, die Schritte nach dem deutschen Musentempel in der „Bowery". Der gefeierte Sänger trat bis jetzt als Postillon, Georg Brown, Fra Diavolo, Stradella, Edgardo in „Lucia" und Manrico im „Trovatore" auf. Wenn ich Ihnen erzähle, dass derselbe in letztgenannter Rolle den Enthusiasmus des Publicums beinahe bis zum Wahnsinn gesteigert hat, dass er bei der fünften Vorstellung des „Postillon", an einem Abend, welcher sich durch ein derartiges Regenwetter

auszeichnete, dass mehrere Theater ganz geschlossen hatten, vor einem ausverkauften Hause gesungen hat, so können Sie sich eine Idee von seinem Erfolge machen.

Hr. Wachtel wird in nächster Zeit noch in „Die Stumme“, „Hugenotten“, „Jüdin“, „Tell“, und wie sich einige Weissagungen vernehmen lassen, auch in „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ auftreten; doch möchte letztere Notiz wohl mit grösster Vorsicht aufzunehmen sein. Sein materieller Erfolg, und das wird Sie dort drüben gewiss auch interessiren, entspricht vollständig dem künstlerischen, er ist auch — „beispiellos“. — Ein Urtheil über seine Leistungen werden Sie bei der Bekanntheit, deren sich dieser Sänger in seinem Vaterlande erfreut, kaum von mir erwarten.

Neben diesem Unternehmen, der Deutschen Oper nämlich, besteht aber augenblicklich eine zweite, Englische Oper, und was gewiss selten, unter derselben Direction, nämlich derjenigen von Carl Rosa, und was noch seltener, beide Unternehmungen sind erfolgreich. Die Primadonna der letzteren, Frau Parepa-Rosa, ist aber auch eine sichere Bürgschaft für Success. Zu den Mitgliedern dieser Oper zählen unter Anderen die Damen Vanzini, auch unter ihrem eigentlichen Namen Van Zandt, Doria und Agatha States, ferner der Tenorist Tom Carl. Das Ensemble unter Leitung von Carl Rosa ist ein ausgezeichnetes, was man leider vom Deutschen Theater nicht sagen kann, wo nur das Orchester unter Neuendorf's Leitung den Ansprüchen genügt, die man an ein derartiges Unternehmen zu stellen berechtigt ist. Allerdings ist in Betracht zu ziehen, dass Hrn. Wachtel's Kommen ein ziemlich unerwartetes war, und dass, bei vorher erfolgter Formirung einer zweiten Deutschen Oper unter der Primadonna der letztjährigen Saison, Frau Louise Lichtmay, welche jetzt in den westlichen Staaten reist, ein auch nur einigermassen brauchbares Ensemble in so kurzer Zeit kaum zu erlangen war.

Neben diesen Opern hat sich ein drittes, französisches Unternehmen dieser Art in einem kleinen aber eleganten Theater am Broadway constituirt. Dasselbe steht unter der Aegide einer Mademoiselle Aimée und ist exclusiv dem Offenbach-Cultus geweiht.

Ehe ich die Besprechung dieses Themas, der Oper nämlich, abschliesse, will ich noch erwähnen, dass die grosse Italienische Oper mit Mlle. Christine Nilsson im Laufe des nächsten Monats unter Max Strakosch beginnen wird. Ein starker Chor, ein grosses Orchester, die hervorragendsten Solokräfte sind versprochen. Von einem hervorragenden Dirigenten ist aber bis jetzt noch nicht die Rede gewesen, wenigstens habe ich noch keinen bekannten Namen erwähnen hören. An Novitäten wird uns das Unternehmen jedenfalls die beiden Ambroise Thomas'schen Opern „Mignon“ und „Hamlet“ bringen. Eröffnet wird dasselbe mit Gounod's „Faust“ werden, mit Capoul, dem bekannten Pariser Tenoristen in der Titelrolle.

An Concerten hatten wir zuerst das Wiener Damenorchester. Die Leistungen desselben waren theilweise recht annehmbar, natürlich darf man an sie keine höheren Kunstforderungen stellen. Die Dirigentin Frl. Josephine Weinlich ist jedenfalls vortheilhaft zu erwähnen, sowohl als energische Leiterin, wie auch als Componistin von gefälligen, oft selbst piquanten Werken leichten Genres, als Walzern, Polkas etc. Die in diesen Concerten auftretenden Künstler, Frl. Elzer, die dreizehnjährige Sängerin, und Hr. J. Müller sind jedoch hervorragende Erscheinungen in ihrem Gebiete. Die jugendliche Sangeskünstlerin ist kein Wunderkind, wie die Ankündigungen ihres zarten Alters erwarten lassen, sondern eine durchweg ausgebildete Sängerin mit nicht gewöhnlichen Stimmmitteln, welche sie im künstlerischen Sinne zu beherrschen weiss. Hr. Müller besitzt eine sehr schöne Baritonstimme, und ich muss sagen, dass der künstlerische Werth seiner Leistungen hinter der Schönheit dieser seiner Stimme nicht im Mindesten zurücksteht. Der bekannte Pianist und Gesanglehrer Richard Mulder hat das Verdienst, diese beiden Sterne (?) am Himmel der Gesangskunst ausgebildet zu haben. Die Gattin dieses Künstlers, die bekannte Sängerin Frau Mulder-Fabri, weilt auch unter uns, ist aber bis jetzt noch nicht an die Oeffentlichkeit getreten, was im Interesse der Wachtel-Opernunternehmung, welche eine gute dramatische Sängerin wohl gebrauchen könnte, sehr zu bedauern ist.

Der hier als einstiger Agent Boz Dickens' bekannt gewordene Mr. Dolby hat eine sogenannte englische Balladen-Gesellschaft introducirt, welche in Steinway-Hall unter grossem britannischen Andrange Concerte gibt. Die mitwirkenden Sänger und Sängerinnen sind alle ausgezeichnet, ihr Gesang, vorzüglich in den Quartetten, sogenannten „Glees“ und „Madrigals“, vollendet. Jedoch einen ganzen Abend englische Balladen, Duette in Terzen und Sexten anzuhören, ja sogar da capo anzuhören, dazu gehört eben ein englischer Magen. Der Sologesang des der Truppe angehörenden berühmten englischen Baritonisten Santley konnte mich um so weniger entschädigen, als derselbe ebenso unerquickliches Zeug sang als die Anderen und, wenn auch eine herrliche Stimme besitzend, doch so jedes Gefühls im Vortrage ermangelt, dass man eben Engländer sein muss, um sich daran zu erfreuen. Der Pianist Lindsey Sloper wirkt in diesen Concerten mit. Auch von ihm muss ich sagen: kalt — eisig kalt, aber eine höchst gediegene Technik. Die Gesellschaft wird in den Oratorienaufführungen der Harmonic Society mitwirken, und werden diese Aufführungen wahrscheinlich einen seltenen Genuss darbieten, denn nicht nur die Solos, sondern auch Chor und Orchester werden bei dieser Gelegenheit vorzüglich sein. „Paulus“, „Elias“, „Messias“, „Schöpfung“, „Jahreszeiten“ u. s. w. sind bereits in Aussicht gestellt.

Die Philharmonie hat ihre Prospecte ausgegeben. Die öffentlichen Proben beginnen am 17. Nov., das erste Concert wird am 2. Dec. stattfinden, und zwar wird der kürzlich hier von Stuttgart angekommene Pianist Dionys Pruckner darin sein Debut in Amerika machen.

Eine Sängerin Mad. Moulton, welche als specielle Freundin der Exkaiserin Eugenie von Frankreich in den Blättern erwähnt wurde, wird hier nächste Woche Concerte geben, der ausgezeichnete Violinist Sarasate wird mit Anderen in diesen Concerten mitwirken.

Des Weiteren hat auch Dr. Leopold Damrosch eine Serie von Sonntagsconcerten unter Mitwirkung eines Orchesters von funfzig Mann angekündigt. Tüchtige Solokräfte werden sich unstreitig daran betheiligen, und verspricht das Unternehmen ein recht interessantes zu werden.

Ein unangenehmes Abenteuer ist Theodor Thomas begegnet. Derselbe wollte gerade an dem ersten Tage des grossen Feuers in Chicago mit seinem Orchester die Concerte dort eröffnen. Eine Depesche von dieser unglücklichen Stadt zeigt an, dass sowohl er wie seine Leute alle gerettet sind, auch der Verlust weder von Instrumenten noch von Musikalien zu beklagen ist.

Hugo Bussmeyer.

Kürzere Berichte.

Leipzig. Wohl um den Todestag Mendelssohn's zu ehren, hatte man dem Programme des 5. Gewandhausconcertes drei Compositionen dieses Meisters eingereiht: die Ouverture zum „Sommernachtstraum“, das Violinconcert und das Lied „Es weiss und räth es doch Keiner“. Diese Wahl billigend, hätten wir jedoch gerade an diesem Abend der Ausführung der Ouverture und des Liedes eine bessere Art gern gegönnt. Namentlich waren es im ersteren Werke gewisse Accordeinsätze der Blasinstrumente, die Exactheit und Präcision vermissen liessen und welche daher wohl gar nicht mehr von der so oft betonten, in diesem Orchester herrschenden Tradition beängstigt werden. Einer vorzüglichen Execution, besonders was die technische Seite angeht, erfreute sich Beethoven's Sinfonia eroica. So z. B. erinnern wir uns kaum, die bekannte Hornstelle im Scherzo je besser gehört zu haben, wie auch die übrigen Sätze in dieser Beziehung genug der Belege für das Gesagte boten. Hingegen konnten wir uns auch dieser orchestralen That gegenüber des Gefühls nicht erwehren, dass dieselbe durch ein Plus von Schwung und Begeisterung, deren Abwesenheit unseren tapferen Orchestermitgliedern in Folge ihres überangestrengten Dienstes allerdings nicht so tadelnd anzurechnen ist, noch ein Bedeutendes gewonnen haben würde. — Des Mendelssohn'schen Violinconcertes thaten wir bereits Erwähnung. Der diesmalige Interpret des-

selben war Hr. Concertmeister J. Lauterbach aus Dresden, welcher ausserdem noch ein mehr durch Quantität als Qualität sich bemerklich machendes Arioso von J. Rietz zum Vortrag erkoren hatte. Hr. Lauterbach geniesst eines bedeutenden Rufes als Virtuos; sein Spiel zeichnet sich hauptsächlich durch makellose Glätte der Technik aus und liess auch an diesem Abend dieselbe, unbeschadet einiger Intonationsschwankungen, nicht vermissen. Ob der Vortragende durch einige auffällige Accentuirungen die von den Componisten intentionirte Wirkung erhöhen wollte, oder ob diese Nuancen in untrennbarem Zusammenhange mit einem an innerem Feuer zugenommen habenden Vortrag des Hrn. Lauterbach stehen, wagen wir nicht zu unterscheiden. Ein genaueres Accompagnement von Seite des Orchesters wäre dem Solisten besonders im Concert von Mendelssohn zu wünschen gewesen. Gerade aber bei diesem Werke wird die hier übliche Temponahme heilig gehalten. — Als Vocalsolistin hatte man Frau Anna Isendahl-Eggeling aus Braunschweig engagirt, doch wusste dieselbe weder durch den Vortrag der Arie „Welche Lust gewährt das Reisen" von Boieldieu, noch durch die Wiedergabe des obenerwähnten Liedes von Mendelssohn wie eines anderen von Weber einen auch nur bescheidenen Erfolg zu erringen. Wir wollen denselben durch Aufzählung der Mängel dieser Leistungen nicht noch mehr herabdrücken; die geehrte Direction dieses Institutes würde sicher allgemeinen Beifall finden, wenn sie in ähnlichem Falle das einer zweifelhaften auswärtigen Grösse geschenkte Wohlwollen der oder jener aufstrebenden einheimischen Kunstnovize (wir nennen z. B. Frl Klauwell) zuwendete. — Wir berichtigen an dieser Stelle zwei Druckfehler, welche sich in unser voriges Referat eingeschlichen haben, dahin, dass Frau Joachim drei (nicht blos zwei) Lieder von Schubert gesungen und dass die erwähnte Gavotte, wie auch aus unserer früheren Angabe hervorgeht, Gluck zum Urheber hat. — Von der am 5. Nov. unter Mitwirkung von Fr Cl. Schumann stattgefundenen, von uns ohne grosse Ueberwindung versäumten 1. Kammermusik im Gewandhaus theilen wir wenigstens das Programm mit: Streichquintett in Ddur von Mozart, Claviersonate in Amoll von Schubert, Sarabande und Tambourin für Violine mit beziffertem Bass von Leclair, in der Bearbeitung von F. David und von diesem vorgetragen, und Cmoll-Claviertrio von Mendelssohn. — —.

Cöln, 27. Oct. Das erste Gürzenichconcert der neuen Saison unter Leitung Ferd. Hiller's hat am 24. Oct. bei ausverkauftem Saale stattgefunden. Durch ein merkwürdiges Spiel des Zufalls war dieser erste Concerttag gleichzeitig der 60. Geburtstag Hiller's. Bei Feststellung der Concerte hatte man keine Ahnung (?) davon gehabt, erst in den letzten Tagen stellte sich das seltsame Zusammentreffen heraus. Natürlich durfte das Concert nicht ohne besondere Ovation vorübergehen, und so ereignete sich denn folgende ergötzliche Scene. Als erste Nummer stund auf dem Programme Hiller's „Demetrius"-Ouverture; dieselbe beginnt mit einem leisen Paukensolo. Nichts ahnend tritt der Dirigent an das Pult und gibt das Zeichen zum Beginn der Ouverture. Aber Arm und Stab sinken sofort nieder; denn statt der Pauke antworten die Trompeten mit einem schmetternden Tusch. Die erstaunte und zugleich fragende Miene des Dirigenten war wirklich köstlich anzusehen. Jetzt nahen Damen des Chores und überreichen dem Jubilar prachtvolle Blumenbouquets. Im Publicum hatte sich die Aufklärung der unerwarteten Scene bald verbreitet, und ein lebhafter allseitiger Applaus stimmte in die Huldigungen des Chores und Orchesters ein. — Die nunmehr erfolgende schwungvolle Ausführung der „Demetrius"-Ouverture hatte gewiss den glücklichsten Moment zu ihrer Aufnahme gefunden und erfreute sich in der That reichen Beifalls. Die jetzige Ouverture ist eine Umarbeitung der älteren Composition, und ganz gewiss hat das Werk in seinem neuen Gewande durch reichere orchestrale Durchführung bedeutend gewonnen. Die 2. Nummer war Recitativ und Arie „Tyrannic love" aus Händel's „Susanna", vorgetragen von Hrn. Jul. Stockhausen. Der englische Titel kam uns schon verdächtig vor, und richtig: Hr. Stockhausen sang uns guten Deutschen die ganze Geschichte englisch vor. Hätte nun das Publicum noch wenigstens den englischen Text neben der deutschen Uebersetzung in Händen gehabt! Aber nein, man musste deutschen Text anstarren und hörte englische Laute. So weit ist doch der Kosmopolitismus noch nicht, dass jeder Musikfreund auch englisch sprechen muss! Sonst pflegt man an einem Sänger zu rühmen, dass er verständnissvoll den Text interpretiren gekonnt; dieses Compliment hat uns Hr. Stockhausen unmöglich gemacht. Der Sänger entfaltete übrigens die ganze wundervolle Stimmtechnik, die ihm zu Gebote steht und die ihn zum noch unübertroffenen Liedersänger macht. Lebhafter Beifall folgte dem herrlichen Vortrage. Nachher sang Hr. Stockhausen aber auch deutsch und zwar eine Ballade eigener Composition: „Mein Elsass deutsch, mein Elsass frei" mit Orchester und Harfe. Diesmal hätte sich der Sänger englischen Text erlauben dürfen, denn wenn die Musik selbst fremd bleibt, kann der Text auch mit in den Kauf kommen. Und die Composition ist uns im wahren Sinne des Wortes fremd geblieben; das starke, dick und bewegt instrumentirte Orchester drückte Hrn. Stockhausen — der obendrein keine Bariton-Balladenstimme besitzt — förmlich todt. Wir haben mehr Begleitung gehört, als Gesang; dass unter solchen Umständen der Gesang keinen Eindruck machte, ist selbstverständlich. Ich weiss nicht, wodurch wir Cölner die Gunst des Hrn. Stockhausen verscherzt haben; beharrlich (diesjähriges Musikfest und jetzt) verweigert er uns den Genuss, den wir so sehnlichst von ihm erwünschen, nämlich deutsche Lieder zu hören. Statt des Brodes gibt er uns einen Stein: dramatische Gesänge, gerade dasjenige Genre, welches Hr. Stockhausen seiner Zeit als verfehlt aufgegeben hat. Durch den Vortrag eines Violinconcertes (Adur) von dem berühmten Pariser Virtuosen Lafont (gleichzeitig mit Viotti, Habeneck, Baillot etc.) erwarb sich Hr. Concertmeister Otto v. Königslöw reichen Beifall. Man ehrte die Ausführung, denn die Composition selbst ist dürftig an Inhalt und armselig in der Durchführung. Von Hrn. v. Königslöw hatten wir uns eigentlich einer solchen Wahl nicht versehen Die gut executirte Beethoven'sche Symphonie No. 8 schloss den ersten Concerttheil. Der zweite Theil des Concertes wurde durch die 3. Abtheilung aus Schumann's „Faust" ausgefüllt. Es ist das dritte Mal, dass wir das Finale hier hören; zuerst bei der Gesammtaufführung im Jahre 62, dann den 3 Theil allein auf dem Musikfest des Jahres 65. Das Publicum verhielt sich ganz kühl und spendete erst am Schlusse des Werkes Beifall. Wir brauchen nicht erst hervorzuheben, wie reich das Werk an Schönheiten ist, aber es ist auch richtig, dass Schumann — wenigstens in den grösseren Vocalwerken — nicht die Begabung besass, einen stattlichen, in allen seinen Theilen wohlgegliederten Bau hinzustellen(?). So herrlich die einzelnen Blüthen sind, sie entschwinden, ehe man den Duft voll eingesogen. Die grösseren Chorstücke dagegen entbehren des soliden Fundamentes; die Bausteine — Motive — sind zwar von gutem Material, aber es sind ihrer zu wenige. Wir begreifen deshalb auch, wie man in die Einzelnheiten förmlich verliebt sein kann und doch nach dem imponirenden Gesammteindrucke vergeblich sucht. Uebrigens waltete über der Aufführung nicht gerade der glücklichste Stern. Der Chor war zwar befriedigend, aber nicht so ganz das Solistenensemble; da machten sich zuweilen Unsicherheiten und unreine Intonationen bemerklich. Frl. Löwe aus Stuttgart (Sopran) hatte in der Probe einen sehr günstigen Eindruck gemacht, ihre Stimme erwies sich hell und metallreich, nur gefiel uns nicht, dass fast jeder angeschlagene Ton ein Crescendo durchmachen musste. Lag es nun in dieser Manier des Anschlags, oder lag es an Befangenheit — kurz der Eindruck im Concerte selbst blieb hinter dem der Probe zurück. Die Baritonpartien wurden von Hrn. Stockhausen mit gewohnter Innigkeit und Virtuosität gesungen Die übrigen Solisten waren Cölner: Frl. Kneip (Alt), Hr. Wagner (vom Stadttheater) und Hr. Peltzer (Bass). Ausser einzelnen Ensemblestellen ging Alles ganz gut, und namentlich Hr. Wagner führte seinen Pater ecstaticus mit vorzüglichen Stimmmitteln und künstlerischer Sicherheit durch. Für eine künftige Aufführung möchten wir doch mindestens zwei Generalproben vorschlagen. Es sind der Subtilitäten und überraschenden Einsätze so viele, dass von der üblichen Einzahl der Ensembleprobe wohl Abstand zu nehmen wäre. A. G.

Danzig. Unsere Winterbühne wurde Ende September unter der verdienstvollen Leitung des Hrn. G. Lang eröffnet, und können wir uns bei seinen Bestrebungen der Hoffnung hingeben, mit

der Zeit die Leistungen unserer Bühne wieder auf derjenigen Höhe zu sehen, die sie vor Decennien eingenommen. Ein näheres Eingehen auf die Beschaffenheit des in jeder Saison neu zusammengesetzten Gesangpersonals unserer Bühne für andere Gelegenheit uns vorbehaltend, wollen wir hier wenigstens bemerken, dass dieser Wechsel sich auch auf den Capellmeisterposten erstreckt hat, indem der bewährte Capellmeister Denecke, der länger als ein Vierteljahrhundert die Leitung unserer Oper mit Ehren in Händen hatte, seine Stellung aufgegeben und eine jüngere Kraft, Hr. Kriebel aus Rostock, an seiner Statt engagirt worden ist. Letzterer erweist sich immer mehr als tüchtiger Musiker, und es steht zu erwarten, dass er sich bald dieselbe Achtung in seinem Wirkungskreise erwerben wird, wie sie sein Vorgänger genossen hat. — Die diesjährige Concertsaison wurde durch einen Schüler des so früh dahingeschiedenen Meisters C. Tausig, Hrn. Rafael Joseffy, eröffnet, doch waren wir verhindert, diesem ersten Concerte beizuwohnen. Ein zweites Concert kam durch einen besonderen Zufall nicht zu Stande. Die hiesige Kritik gestand diesem Pianisten bedeutende Fertigkeit und hiermit die Aussicht, bei grösserer künstlerischer Abklärung einst Hohes leisten zu können, zu. — Am 21 Oct eröffneten die HH. F. W Markull (Piano), Laade (Violine) und Merkel (Violoncell) ihre Soiréen für Kammermusik und wurden an diesem Abend von Frl. Bussenius unterstützt. Das Programm enthielt ein Quartett von Mozart (Es dur), die Violoncellsonate Op. 45 von Mendelssohn und das B dur-Trio (Op. 97) von Beethoven. Die beiden ersten Nummern wurden recht gut durchgeführt, doch an der Wiedergabe der letzten konnte man sich nicht recht erwärmen; denn wenn auch im Einzelnen Gutes geleistet wurde, so war doch der Totaleindruck kein besonders günstiger. Frl. B. sang die Brief-Arie aus „Don Juan" und zwei Lieder von Mendelssohn (trotzdem der Letztere bereits mit einer grossen Sonate vorangegangen war) mit nicht so viel Sorgfalt, wie man es sonst an ihr gewohnt ist. — Am 28. Oct gab der neugewählte Organist an der Marienkirche, Hr. Jankewicz aus Warschau, ein Kirchenconcert, das den Zweck hatte, ihn bei dem hiesigen Publicum bekannt zu machen. Er wurde darin durch Hrn F. W Markull, sowie durch einige Kräfte unserer Oper unterstützt. Der Concertgeber zeigte sich besonders tüchtig als Orgelspieler in Stücken von Bach, Freyer etc., desgleichen als Chordirigent (zehnstimmiger Psalm von Goudimel). Seine Leistungsfähigkeit als Componist zeigte er durch Vorführung einer Elegie für Oboe mit Streichquintett, Clavier (?) und Harmonium. Als Curiosum sei noch der für dieses Concert getroffenen Wahl einer Arie aus Méhul's „Joseph in Egypten" gedacht, als ob eine andere, den kirchlichen Räumen angepasste Composition nicht zu finden gewesen wäre! Fr.

Dresden, 28. Oct. Das aufsehenerregendste Ereigniss dieser Zeit war das Concert der neuconstruirten Ullman'schen Gesellschaft. Die Betheiligung war den gewaltigen Vorbereitungen entsprechend und wird den Impresario befriedigt haben. Auch das grosse Publicum litt zwar hin und wieder an dem Zuviel des Gebotenen, fand aber ebenfalls seine neugierige Spannung programmmässig erledigt. Träten die Concerte dieser Gattung ohne künstlerische Ansprüche auf, so wäre jede Remonstration an der unrechten Stelle. Leider aber darf Hr. Ullman nicht nur bereits eine Anzahl „kritischer Autoritäten" — er nennt Hanslick, Banck, Gumprecht — anführen, „die sein Unternehmen gutheissen", sondern gestützt hierauf gebahrt man sich schon, als wenn diese Concerte ein Fortschritt wären. Die Presse, die sonst so wohlbeflissen jedem Idealismus feindlich und beleidigend entgegentritt, die jedes innerlich selbständige Talent zu hassen und zu verfolgen strebt, tolerirt die so höchst bedenklichen kunstschädlichen und depravirenden Virtuosenindustrieausstellungen des Hrn. Ullman ganz auffällig. — Für Chicago gab am 19. v. M. der Neustadt-Dresdener Chorgesangverein ein Concert unter F. Reichel's Direction, das sehr leer verblieb und trotz recht befriedigender Ausführungen nicht interessirte. Man gab von Max Bruch „Die Flucht der heiligen Familie", ein wohlklingend und auch harmonisch fein gemachtes Chorstück, aber doch ohne festeren Kern und mit verblasstem Text. Auch Gade's „Kalanus" zählt zu dieses Autors schwächeren Werken. — Ungemein erfrischend wirkte das Auftreten von Frau Cl. Schumann am 27. v. M. Beethoven's Op. 53, Schumann's Op. 82 und Brahms' ganz wundervolle geistsprühende ungarische Tänze bildeten des Programmes Kern. Ueber dieses Concert wäre lediglich zu wiederholen, was Sie soeben über das Leipziger gleichartige Concert sagten. Frau Joachim's Gesang machte trotz aller Schönheit und echt künstlerischer Noblesse einen marmorhaften kältlichen Eindruck. Sie sang diesmal nur Lieder. Am 1. Nov. geben beide Genannten ein zweites Concert. Der Härtel'sche Flügel, den Frau Sch. spielte, gefiel im Gegensatz zu dem von Frl. Mehlig gespielten sehr vorzüglichen Blüthner nicht. Die kommende Woche ist allabendlich Concert. Montag: Allgemeiner Sänger-Verein. — Dienstag: Geistliches Concert von Organist Fischer in der Frauenkirche. — Mittwoch: Frau Joachim und Clara Schumann. — Freitag: Geistliche Musikaufführung von Hofcantor Lorenz (evangelische Hofkirche). — Sonnabend: Frl. Gabriele und Hildegard Spindler. Dies zur Warnung für auswärtige harmlose Concertbedürftige. Im Theater hat „Tankred" eine Enttäuschung bereitet. Die modernen Anfordernisse an die dramatische Ausdrucksfähigkeit der Musik bleiben allzuunerfüllt, und während der reizend-neckische „Barbier" das vollste Gefallen scherzend gefangen nimmt und leicht beschönt, was an Schwächen vorhanden, macht der tragische coloraturverbrämte „Tankred" mit dem unmöglich absurden Text heute, wie alle Rossini'schen Melodramen, keine Wirkung mehr. „Tell" ist des verstorbenen Maestro einzig mögliche ernste Oper. Frau Otto-Alvsleben als Amenaide war trefflich, Frl. Nanitz als Tankred kaum minder, die HH. Jäger und Köhler dagegen bedenklich unbefähigt, mit dieser Musik fertig zu werden. L. H.

Pest, 4. November. Unsere heurige Concertsaison wird — etwas spät — am 8. d. M. durch das erste derangekündigten und von Hrn. Hans Richter dirigirten drei Orchesterconcerte inaugurirt werden. Mit Befriedigung können wir constatiren, dass seit der Anwesenheit Richter's ein neues Leben in die hiesigen musikalischen Kreise gekommen zu sein scheint. Während bisher zu einer Orchesteraufführung zwei oder drei Proben als „unerhört viel" verschrieen waren, werden jetzt in sechs—acht Proben die kleinsten Details der aufzuführenden Tonwerke mit minutiöser Genauigkeit unverdrossen studirt, und steht zu hoffen, dass unser, sonst gut geschultes und durch Dilettanten namhaft verstärktes Orchester unter Richter's Leitung unseren Symphonieconcerten den alten Ruf wieder verschaffen wird, einen Ruf, den selbe in den letzten Jahren aus verschiedenen Gründen beinahe eingebüsst hatten — Die HH. Pianist Door (Professor am Wiener Conservatorium), Concertmeister Heckmann (Leipzig) und Violoncellist Krumbholz (Stuttgart) haben sich zur Arrangirung von Triosoiréen (ähnlich den Quartettsoiréen Hellmesberger's und Becker's) vereinigt und werden vorzugsweise bisher noch gar nicht oder nur wenig bekannte Werke zur Aufführung bringen. Der gute Ruf dieser drei Künstler bürgt für eine lebhafte Theilnahme des hiesigen Publicums. Das Künstlertrio wird in Wien, Pest und anderen Städten Deutschlands concertiren; in Pest werden diese Soiréen am 6., 9. und 11. d. M. stattfinden. — Einen sehr interessanten und das anwesende zahlreiche Auditorium lebhaft anregenden Vortrag hielt am 29. v. M. der Stenograph Hr. Ignaz Adler über „Die Anwendung der Principien der Stenographie auf die Musik" Einen geschichtlichen Rückblick vorausschickend, erwähnte er zuerst J. J. Rousseau, der, auch auf dem Gebiete der Composition thätig, schon in seinen „Confessions" eine Reform des Notensystems anstrebte. Bedeutender als er war Prevost, Chef der stenographischen Bureaux des französischen Senates, der im Jahre 1833 das System einer musikalischen Stenographie aufzustellen suchte. Den besten Erfolg hatten jedoch die Bemühungen eines Deutschen, Anton Baumgartner's, der im J. 1853 unter dem Titel „Musikalische Stenographie oder kurzgefasste Anleitung zur Tonzeichenkunst" ein ganz neues und sehr praktisches System der Oeffentlichkeit übergab, dessen Vorzüge der Vortragende in längerer Rede auseinandersetzte und welchem System er sich unbedingt anschliesst. Nachdem Redner durch einen klaren, leicht verständlichen Vortrag dieses System theoretisch erklärt hatte, brachte er es auch praktisch zur Geltung, indem er eine Arie aus Gluck's „Orpheus" mit besonderer Schnelligkeit und Leichtigkeit vor den Augen des Publicums auf eine Tafel schrieb. Lebhafter Beifall folgte diesem Vortrage, und

haben sich, wie wir hören, gleich beim Schlusse der Vorlesung mehrere Hörer zur Erlernung dieser Tonzeichenkunst gemeldet.
Dr. A.

Concertumschau.

Aachen. 1. Abonnementconcert im Curhaussaale: „Faust"-Ouverture von R. Wagner, „Nordische Sommernacht", für Chor, Soli und Orchester von F. Gernsheim, 1. Symphonie von Schumann, Violinconcert von Mendelssohn (Hr. Winkelhaus), Andante für Violoncell von D. Popper (Hr. Wenigmann).

Basel. 2 Abonnementconcert der Concertgesellschaft: Esdur-Symphonie von Mozart, „Faniska"-Ouverture von Cherubini, Orchesterscherzo von C. Goldmark, Märsche für Orchester von J. Joachim, Gesangvorträge des Frl. Karen Holmsen aus Christiania.

Berlin. Prof. Joachim's 2. Quartettsoirée am 2 Nov.: B dur-Quartett aus Op. 18 von Beethoven, Andante und Scherzo aus dem Nachlass von Mendelssohn, Quartett in G von Schubert. — Musikdirector Bilse's Concerte im Concerthause am 31. Oct.: Ouverture zu „Anakreon" von Cherubini, Ouverture zu „Struensee" von Meyerbeer, Dmoll-Quartettvariationen von Schubert, Sylphentanz von Berlioz, „Les Préludes" von Liszt, Pastoral-symphonie von Beethoven, Ouverture zu „Athalia" von Mendelssohn, Serenade in Fdur von R. Volkmann, Ouverture zu „Rienzi" von Wagner, „Hochland"-Ouverture von Gade, Marsch aus der Suite von J Raff, Ouverture No. 3 zu „Leonore" von Beethoven, Symphonie in Bdur von demselben, Ouverturen zur „Stummen von Portici" von Auber, zu „Anakreon" von Cherubini, zu „Tannhäuser" von Wagner, zu „Coriolan" von Beethoven, zu „Wilhelm Tell" von Rossini.

Breslau. 2. Abonnementconcert des Orchestervereins am 31. Oct.: Ouverture zu „Anakreon" von Cherubini, Dmoll-Symphonie von Dietrich, „Hebriden"-Ouverture von Mendelssohn, Gesangsoli von Mozart, Weber, Wagner und Schumann. — 5. Abonnementconcert der Theatercapelle am 2. Nov.: Bdur-Symphonie von Gade, Ouverture zu „Oberon" von Weber etc. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 2. Nov.: Jupiter-Symphonie von Mozart etc. — Production des Vereins für classische Musik am 4. Nov.: Adur-Sonate für Pianoforte und Violine von J. S. Bach, Bdur-Trio Op. 97 von Beethoven, Fdur-Streichquartett von R. Schumann. — Concert der Singakademie am 7 Nov.: „Die Jahreszeiten", Oratorium von Haydn.

Brünn. 3 Concert des Musikvereins: 2. Symphonie von Schumann, „Brautlied" für gemischten Chor mit Begleitung von Harfe und zwei Hörnern von A. Jensen etc.

Cassel. 1. Abonnementconcert des Theaterorchesters: „Lodoiska"-Ouverture von Cherubini, 3. Symphonie von Mendelssohn, Claviervorträge des Hrn. Th. Ratzenberg, Gesangvorträge des Frl. Clemens.

Cöln. Musikabend des Tonkünstlervereins am 30. Oct.: 2. Violinsonate von F. Derckum, Violoncellsonate von Corelli, Streichoctett von C. P. Grädener.

Frankfurt a. M. 2. Kammermusik im kleinen Concertsaal am 30. Oct.: Ddur-Quartett Op. 71, No. 2 von Haydn, Bdur-Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 45 von Mendelssohn, Cdur-Streichquintett Op. 163 von Schubert.

Hamburg. 1. Concert des Philharmonischen Vereins am 3. Nov.: Ouverture zum „Wasserträger" von Cherubini, Violinconcert von Beethoven (Hr. Joachim), Arie aus „Faust" von Spohr (Frl. Mahlknecht aus Leipzig), Bdur-Symphonie von Schumann etc. — 1. Harmonie-Concert: Sinfonia eroica von Beethoven, „Wasserträger"-Ouverture von Cherubini, Gesangvorträge des Frl. Hänisch aus Dresden, Claviervorträge des Frl. Breidenstein aus Erfurt (Phantasie Op. 15 von Schubert-Liszt etc.). — Versammlung des Tonkünstlervereins am 28 Oct.: 4. Claviertrio von J. Raff, Violinsuite von Vieuxtemps (!).

Hildesheim. Orgelconcert des Frl. Clara Arndt mit Werken von Mendelssohn (Fuge), Lux (Concertphantasie) u. A. — 1. Kammermusiksoirée: Claviertrios von Haydn und Schubert Op. 99), Violinsonate in Cmoll von Beethoven, Romanzen für Frauenchor von Schumann und J. Brahms.

Jena. 1. Akademisches Concert: 2. Symphonie von Beethoven, Balletmusik aus „Rosamunde" von Schubert, Ouverture zu „Ruy Blas" von Mendelssohn, Gesangvorträge des Frl. Dotter aus Weimar (u. A. „Erlkönig" in der Instrumentation von Liszt), Claviervorträge des Frl. Breidenstein aus Erfurt.

Leipzig. 6. Gewandhausconcert: Cmoll-Symphonie von J. J. Abert, Concert für Streichorchester, zwei obligate Violinen und obligates Violoncell von G. F. Händel, Claviervorträge des Hrn. Capellmeister Reinecke, Gesangvorträge der Frau Peschka-Leutner. — 1. Symphonieconcert der Büchner'schen Capelle: „Abencerragen"-Ouverture von Cherubini, Symphonien No. 1 von C. Ph. Bach und No. 8 von Beethoven, Violinvorträge des Hrn. Hahn

Magdeburg. 1. Harmonie-Concert am 1. Nov.: Esdur-Symphonie von Beethoven, Ouverture zum „Wasserträger" von Cherubini etc. — 2. Concert im Logenhause am 8. Nov: Ddur-Symphonie von Mozart. „Hebriden"-Ouverture von Mendelssohn etc. — Concert des Kirchengesangvereins (25jähr. Jubiläum) am 9. Nov.: „Dettinger Tedeum" von Händel und „Lobgesang" (Symphonie-Cantate) von Mendelssohn. — Concert des Vereins für geistliche und weltliche Musik am 12. Nov.: „Susanna", Oratorium von Händel.

Mainz. 1 Symphonieconcert: 1. Symphonie von Schumann (zum ersten Male!) Ouverturen zu „Titus" von Mozart und „Das Meerweib" von H. Willemsen, Gesangvorträge des Frl. Hausen aus Mannheim.

München. Symphonieconcert der Capelle A. Koch: 6. Symphonie von Beethoven, Ouverture zu „Tannhäuser" und Vorspiel aus „Lohengrin" von Wagner etc.

Nürnberg. Concert des Privatmusikvereins: 8. Symphonie von Beethoven; symphonisches Vorspiel (in Sondershausen einfach „Ouverture") zum Chorwerk „Prinzessin Ilse" von M. Erdmannsdörfer; „Genovefa"-Ouverture von Schumann; Violinconcert von Mendelssohn und Chaconne von Bach, vorgetragen von Hrn. B. Walter aus München. — Am 5. Nov. nachträgliche Feier von Beethoven's hundertjährigem Geburtstage zum Besten des Orchesterpensionsfonds: Ouverture No 2 zu „Leonore", Chorphantasie Op. 80, das Pianoforte in den vorzüglichen Händen des Hrn. J. Weidenbach, Andante und Variationen aus Op. 18, „Die Ruinen von Athen", Symphonie No. 5.

Paris. 1. Conservatoriumsconcert: Sinfonia eroica von Beethoven, „Gallia", Cantate-Lamentation von Gounod etc. — Concert populaire von Pasdeloup: Amoll-Symphonie von Ed. Millault, „Manfred"-Ouverture von Schumann, Septett von Beethoven etc.

Wiesbaden. 1. Symphonieconcert im kgl. Theater: Symphonien in Bdur von Haydn und No. 3 von Beethoven, „Lodoiska"-Ouverture von Cherubini, „Die erste Walpurgisnacht" von Mendelssohn.

Zittau. Kirchenmusik nach historischen Gesichtspuncten, veranstaltet vom Gymnasialchor mit Werken von Händel, Vittoria, Cl. Goudimel, G. Croce, Palestrina, M. Prätorius, J. W. Franck, Eccard, P. Cornelius, M. Hauptmann und F. Schneider.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen.
D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Am 1. d. M. eröffneten der Tenorist Hr. Lederer vom Hoftheater zu Darmstadt und die von früher her noch in gutem Andenken stehende Sängerin Frau Fr. Grün (jetzige Baronin von Sadler) im Opernhause als Raoul resp. Valentine ein vorläufig drei Abende umfassendes Gastspiel. Im Walhalla-Volkstheater trat Frl. von Ferenczy am 3. d. M. in der „Norma" auf. — **Breslau.** In Folge der wiederholten Aufführungen der „Prinzessin von Trebisonde" im Lobe-Theater setzt Frl. Laura Schubert ihr Gastspiel mit dem bekannten Enthusiasmus fort. — **Chemnitz.** Frau Spranger-Nachtigal vom Stadttheater zu Leipzig sang hier am 2. und 4. d. M. die Rezia im „Oberon". — **Magdeburg.** Am 29. v. M. führte Frl. Höfler aus Breslau

als Donna Anna („Don Juan") ihre hiesigen Gastspieldebuts weiter. — **Rotterdam.** Der Baritonist Hr. Beck jun. (ein Sohn des bekannten Wiener Hofopernsängers) ist für die hiesige Deutsche Oper engagirt worden. — **Weimar.** Der nunmehr in den Verband des hiesigen Hofopernpersonals aufgenommene Hr. Ferenczy gab am 1. d. M. im Hoftheater als Antrittsrolle den Edgar in der „Lucia von Lammermoor".

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 30. Oct.: „Ein feste Burg ist unser Gott", Motette von Doles. Am 31. Oct.: „Ein feste Burg ist unser Gott", Cantate von J. S. Bach. Am 4. Nov.: 1) „Rex Christe factor omnium" von J. H. Schein. 2) „Ich hebe meine Augen auf" von E. F. Richter. — b) Nicolaikirche am 5. Nov.: Offertorium von Cherubini. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 5. Nov.: „Du, Herr, zeigst mir den rechten Weg", Chor von M. Hauptmann. — b) St. Jacobikirche am 5. Nov.: „Unser Vater", Chor a capella von D. H. Rink. — **Dresden.** Frauenkirche am 5. Nov.: „Te Deum laudamus" von A. Naumann. — **Weimar.** Stadtkirche am 5. Nov.: „Wie lieblich ist Herr Zebaoth" von Goudimel. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 1. Nov.: 1) Messe in C von Mozart, 2) Graduale („Justorum") und 3) Offertorium („Audite") von Salieri. Am 5. Nov.: 1) Messe in B von Mozart. 2) Graduale („Jubilate") und 3) Offertorium („Confitebuntur") von L. Rotter. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 1. Nov.: 1) Festmesse von Gyrowetz. 2) Graduale (Baritonsolo) von L. Weiss. 3) Offertorium (Sopran- und Violoncellsolo) von Krall. Am 2. Nov.: Requiem von F. Schubert. Am 5. Nov.: 1) Messe von Mozart. 2) Graduale von G. Preyer. 3) Offertorium von Ignaz Ritter von Seyfried. — c) Dominicanerkirche am 1. Nov.: 1) Festmesse in F von Bertha Baronin von Bruckenthal. 2) Graduale (Tenor- und Violinsolo) von L. Jansa. 3) Offertorium (Sopransolo in H moll) von Händel. Am 2. Nov.: 1) Requiem in Es von Preindl. 2) „Libera" von Eybler. Am 5. Nov.: 1) Sonntagsmesse in C (No. 4) und 2) Graduale (Sopransolo) von Krall. 3) Offertorium (Duett) von L. Weiss. — d) Italienische Nationalkirche am 1. Nov.: 1) Festmesse in D von Kempter. 2) Graduale (Basssolo) von Randhartinger. 3) Offertorium (Tenor- und Violoncellsolo) von Gansbacher. Am 2. Nov.: 1) Requiem in Cmoll von Horak. 2) „Libera" von Ritter von Seyfried. — e) Pfarrkirche zu St. Ulrich am 1. Nov.: 1) Messe in Es von F. Hölzl. 2) „Tantum ergo" von F. Schubert. 3) Graduale („Domine ne in furore tuo arguas me", Altsolo mit Chor) von I. Assmayer. 4) Offertorium („Deus Dominus", Sopranso mit Chor) von G. Barth. — f) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 1. Nov.: 1) „Heilig"-Messe in B von J. Haydn. 2) Graduale („Domine convertere", Bassolo mit Chor in Es) von L. Rotter. 3) Offertorium (Chor mit Soloquartett und Orgelbegleitung in B) von Kempter. 4) „Tantum ergo" (Männerchor in B mit Begleitung von vier Violoncellen) von J. Döcker. Am 2. Nov.: Requiem von Abbé Stadler. — g) Pfarrkirche in der Rossau am 1. Nov.: 1) Messe in G von F. Schubert. 2) Graduale (Sopran- und Violinsolo) von F. Lommersberger. 3) Offertorium (Alt- und Clarinettsolo) von J. Wolf. Am 2. Nov.: Requiem in Gmoll von Ferd. Schubert. — h) Pfarrkirche zu Erdberg am 1. Nov.: 1) Messe in Emoll von M. Brosig. 2) „Tantum ergo" und 3) „Genitori" von Cherubini. 4) Graduale von L. Hauptmann. 5) Offertorium von Mozart. — i) Pfarrkirche am 7. Nov.: „Nelson"-Messe von J. Haydn.

Opernübersicht.

(Vom 28. bis 31. October.)

Leipzig. Stadtth.: 29. Fidelio; 31. Wasserträger. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 28 Feensee; 29. Joseph in Egypten; 30. Figaro's Hochzeit. Walhalla-Volksth.: 28. Norma; 29. Galathea. Victoria-Th.: 28, 29., 30. und 31. Indigo und die vierzig Räuber. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 30. Pariser Leben; 31. Schöne Helena. — **Bremen.** Stadtth.: 28. Barbier von Sevilla; 29. Hugenotten; 31. Don Juan. — **Breslau.** Lobe-Th.: 29. Prinzessin von Trebisonde; 31. Fritzchen und Lieschen (Offenbach). — **Chemnitz.** Stadtth.: 29. Don Juan; 30. Margarethe. — **Cöln.** Thalia-Th.: 28. Schöne Helena; 29. Robert der Teufel. — **Dresden.** Königl. Hofth: 29. Es spukt (Riccius); 30 Vampyr. — **Elberfeld.** Stadtth.: 29 Freischütz. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 28. Die beiden Schützen; 29. Jüdin. — **Hamburg.** Stadtth.: 28. Das Gespenst in der Spinnstube (A. Müller); 29. Norma; 30. Freischütz; 31. Troubadour. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 29. Freischütz; 30. Fra Diavolo. — **Magdeburg.** Stadtth.: 29. Don Juan; 31. Stamme von Portici. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 29. Prophet. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 30. Rienzi. — **Nürnberg.** Stadtth.: 29. Wilhelm Tell. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 29. Prinzessin von Trebisonde; 31. Alessandro Stradella. Královské zemské ceské divadlo: 29. Princezna Trebizondska; 30. Svatojanské proudy (Rozkosny). — **Stettin.** Stadtth.: 30. Tannhäuser. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 29. Hugenotten. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 29. Figaro's Hochzeit. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 28. Troubadour; 29. Postillon von Lonjumeau; 30. Meistersinger. Theater an der Wien: 31. Blaubart.

Rückblick.

Im Laufe des Monats October waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 58 Vorstellungen mit 14, Mozart in 37 V. m. 4, Wagner in 26 V. m. 7, Strauss in 22 V. m. 1, Meyerbeer in 21 V. m. 4, Auber in 20 V. m. 7, Donizetti in 17 V. m. 6, Weber in 7 V. m. 3, Gounod in 15 V. m. 2, Rossini in 14 V. m. 3, Verdi in 14 V. mit 3, Flotow in 14 V. m. 2, Suppé in 12 V. m. 3, Lortzing in 11 V. mit 4, Bellini in 10 V. m. 3, Halévy in 9 V. m. 2, Marschner in 7 V. m. 2, Rozkosny in 6 V. m. 1, Boieldieu in 5 V. m. 1, Kreutzer in 5 V. m. 1, Adam in 4 V. m. 1, Beethoven in 4 V. m. 1, Nicolai in 3 V. m. 1, Thomas in 3 V. m. 1, Cherubini in 2 V. m. 1, Dittersdorf in 2 V. m. 1, Hopp in 2 V. m. 1, Maillart in 2 V. m. 1, Méhul in 2 V. m. 1, Reissmann in 2 V. m. 1 verschiedenen Werken und Conradi, Gluck, Herold, Hopffer, Mendelssohn, A. Müller, Gebrüder Ricci, C. Riccius und Schenk je einmal vertreten.

Aufgeführte Novitäten.

Abert (J. J.), Symphonie in Cmoll. (Leipzig, 6. Gewandhausconcert.)

Brahms (J.), „Schicksalslied" (aus Hölderlin's „Hyperion") für Chor und Orchester. (Carlsruhe, 1. Concert des Philharmonischen Vereins.)

Derckum (F.), 2. Violinsonate. (Cöln, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Dietrich (A.), Dmoll-Symphonie. (Breslau, 2. Abonnementconcert des Orchestervereins.)

Erdmannsdörfer (M.), Ouverture zu „Prinzessin Ilse". (Nürnberg, Concert des Privatmusikvereins.)

Gernsheim (F.), „Nordische Sommernacht" für Chor, Soli und Orchester. (Aachen, 1. Abonnementconcert.)

Goldmark (C.), Orchesterscherzo. (Basel, 2. Abonnementconcert der Concertgesellschaft.)

Grädener (C. P.), Streichoctett. (Cöln, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Hölzl (F.), Messe in Es. (Wien, gottesdienstliche Musikaufführung in der St. Ulrichkirche am 1. Nov.)

Jensen (A.), „Brautlied" für gemischten Chor mit Harfe und zwei Hörnern. (Brünn, 3. Concert des Musikvereins.)

Liszt (F.), „Les Préludes". (Berlin, Bilse's Concerte.)

Millault (E.), Symphonie in Amoll. (Paris, Concert populaire von Pasdeloup.)

Raff (J.), 4. Claviertrio. (Hamburg, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Sachs (E.), Ouverture zum Drama „Die Göttin der Vernunft". (München, Concert im Volkstheater.)

Volkmann (R.), Serenade in F dur für Streichorchester. (Berlin, Bilse's Concerte.)

Wagner (R.), „Faust"-Ouverture. (Aachen, 1. Abonnement-concert.)

Willemsen (H.), „Meerweib"-Ouverture. (Mainz, 1. Symphonie-concert.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 44. Nomen et omen. Händel über Händel. Von G. G. Gervinus. — Besprechungen (Compositionen von J. Zellner [Op. 6] und Dr. A. D. Loman [3 Charakterstücke für Clavier und Violine]). — Berichte und Notizen.

Echo No. 44. Ueber den Flötisten J. J. Quantz und dessen Werke insbesondere. Von A. Quantz. — Berichte und Notizen. — Beilage: Besprechung (Lieder von L. Hoffmann, Op. 24). — Nachrichten und Notizen.

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik No. 10. Berichte und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 44. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 45. Ueber Bearbeitung älterer Vocalwerke. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger (Lieder von H. Brückler, Op. 1).

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Zu den Wagner-Vereinen in Leipzig, Mannheim und München sind nun auch die neugegründeten von Berlin und Wien gekommen. An der Spitze des Hauptcomités steht Baron von Loën in Weimar.

* Hr. R. Zeune in Berlin hat ein Verzeichniss von ihm zu erlangender Autographen der „bedeutendsten und berühmtesten Tonkünstler" versandt, in welchem er sich nicht mit einfacher Namensangabe der Betreffenden begnügt, sondern dieselben hier und da sogar zu charakterisiren sucht. So nennt er u. A. Mendelssohn den „letzten Classiker" und Fr. Schubert den „Unvergleichlichen".

* Kennzeichnend für den Standpunct der „Allgem. Musik. Ztg." ist folgende Stelle aus einem Referat über die 1. Joachim'sche Quartettsoirée in Berlin: „Den Schluss des Abends machte eins der späteren Beethoven'schen Quartette (Op. 127) in Esdur, welches unter den Zuhörern auch seine Liebhaber zu haben schien."

* Das von Gilmore zu veranstaltende Bostoner Weltfriedens-Musikfest ist nunmehr definitiv für die Zeit vom 17. Juni bis 4. Juli 1872 angesetzt worden.

* „Lohengrin" von Wagner wurde am 1. Nov. zu Bologna vor einem überfüllten Hause und mit ausserordentlichem Beifall zum ersten Male gegeben.

* Signor Merelli begann zu Moskau am 4. Nov. seine italienische Opernsaison mit Meyerbeer's „Robert". Die Glieder der Gesellschaft sind die Damen Benza, Patti, Volpini, Giovannone, Sinico, Andjelli, Trebelli und Scalotu und die HH. Nicolini, Corsi, Perotti, Marini, Bettini, Rosa, Mariani, Belval und Bossi unter Leitung des Sig. Bevignani.

* Gelegentlich der Schiller-Feier im Leipziger Stadttheater kam neben Anderem auch „Das Lied von der Glocke" mit der Musik von C. Stör zur Aufführung und hatte sich speciell die letztere warmer Anerkennung zu erfreuen.

* Der Brand in Chicago hat u. A. auch das Opernhaus, das deutsche Theater, das Mc. Vickers-Theater und das Dearborn-Theater zerstört.

* Aus London geht uns die mysteriöse Nachricht zu, dass sich daselbst eine Theatergesellschaft gegründet habe, welche sämmtliche Bühnen Londons und der Provinzen anzukaufen und unter eine einheitliche Leitung zu bringen beabsichtige. Das Betriebscapital der Gesellschaft soll 100 Millionen Frcs. betragen, und es liegen — wie man behauptet — bereits Zeichnungen auf 1,250,000 Frcs. vor.

* Am 5. Nov. fand im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin die erste Aufführung von Heinrich Hoffmann's Operette „Cartouche" statt. — Auf derselben Bühne wird in nicht allzuferner Zeit das glorreiche Schoosskind derselben, Offenbach's „Pariser Leben", das Jubiläum seiner 300. Aufführung feiern.

* Offenbach traf am 29. Oct. in Wien ein, um im dasigen Carl-Theater die Proben zu seiner neuen Operette „Boule de neige" zu leiten. Am 3. Nov. dirigirte er im genannten Theater eine Aufführung seiner „Prinzessin von Trebisonde". Die Wiener liessen sich diese Gelegenheit nicht entgehen, dem Gaste ihre Huldigungen darzubringen, sogar ein Lorbeerkranz mit einer Widmung wurde ihm zugeworfen.

* Verdi hat jüngst von dem Vicekönig von Egypten eine Einladung nach Cairo erhalten, um daselbst die Proben zu seiner Oper „Aïda" persönlich zu leiten. Trotz dem ihm hierfür zugesicherten Honorar von 50,000 Frcs. lehnte der Maestro aus nicht näher bekannten Gründen das Anerbieten ab.

* Der letzte römische Preis im Pariser Conservatorium ist Hrn. Serpette, einem Schüler von A. Thomas, zuerkannt worden.

* Der aus vier Preiscompositions-Wettkämpfen als Sieger hervorgegangene, von der Universität zu Tübingen *honoris causa* zum Doctor ernannte Componist Louis Hetsch feierte am 1. Oct. das 25jährige Jubiläum als Musikdirector des Mannheimer Hoftheaters.

* Prof. L. Nohl aus München wird zum Besten der Kaiser-Wilhelm-Stiftung im königlichen Schauspielhause zu Berlin drei Vorträge über das deutsche Musikdrama halten. Das Programm lautet am 5. Nov.: Gluck und Mozart, am 12. Nov.: Beethoven und Weber, am 19. Nov.: Richard Wagner.

* Frau Viardot-Garcia hat Stellung als Gesangsprofessorin am Pariser Conservatorium erhalten.

* Der von Professor Joachim geleitete Quartettverein wird am 24. Nov. und 15. Dec. zwei Quarsettsoiréen in Hamburg veranstalten.

* Unsere in der vor. No betr. A. Rubinstein gegebene Notiz können wir heute dahin berichtigen, dass dessen mit Impresario Grau in New-York unter „fabelhaft hohen Bedingungen" abgeschlossenes Engagement zu der dort erwähnten amerikanischen, übrigens sechs Monate währenden Kunstreise erst mit September 1872 beginnt. Mit der Zeitangabe „nächsten Winter" muss die von uns benutzte Quelle daher wohl einen anderen als den hier landläufigen Begriff verbinden.

* Mlle. Nilsson, welche bekanntlich jetzt in Amerika weilt, hat nicht nur an verschiedenen dortigen Concerten zum Besten der Abgebrannten in Chicago in selbstlosester Weise mitgewirkt, sondern sich auch mit 1000 Dollars an einer zu gleichem Zwecke eröffneten Subscription betheiligt, ein gewiss anerkennenswerther Zug des Herzens.

* Amerikanische Männergesangvereine sehen einem nächstsommerlichen Besuch des Hrn. Hofcapellmeister F. Abt entgegen.

* Eine rührige Thätigkeit hat trotz dem Kriege der Hamburger Tonkünstlerverein in seinem letzten Vereinsjahr (1. Oct. 1870–30. Sept. 1871) gezeigt. Wir finden in dem uns zugesandten Bericht circa 60 Werke zumeist lebender Componisten verzeichnet, die in diesem Zeitraume zur Aufführung gelangten. Den vordersten Platz nimmt unter den berücksichtigten Tonsetzern J. Brahms mit mehreren seiner letzten Kammermusikwerke ein.

* Nach einem ausführlichen Bericht des „Ungar. Loyd" über die neuliche Pester Aufführung von Wagner's „Lohengrin" hat Capellmeister Hans Richter wahre Wunder bei derselben vollbracht. Liess sich dies bei dem Ruf, dessen sich Richter als ausgezeichneter Dirigent bereits vor seinem Pester Amtsantritt er-

freute, auch erwarten, so freuen wir uns doch, dass auch die dortige Presse diese Qualification des Genannten so unumwunden anerkennt.

* Eines der tüchtigsten und bekanntesten Mitglieder des Leipziger Theater- und Gewandhausorchesters, Hr. Fr. Hermann, feierte am 1. d. M. sein 25jähriges Jubiläum in dieser Stellung.

* Der, wie ein Berliner Blatt sich ausdrückt, „rühmlichst bekannte Violinvirtuose und Musikschriftsteller" Hr. W. Langhans macht vermittelst eines Inserates das Publicum wiederholt auf seine Uebersiedelung nach Berlin aufmerksam. Wir wollen ebenfalls unseren Lesern die Kenntnissnahme dieses Ereignisses nicht vorenthalten.

* Die allgemein gekannte Mannheimer Musikalienhandlung C. F. Heckel feierte vor Kurzem ihr 50jähriges Jubiläum.

* Des Violinisten Wilhelmj Leistungen werden von einer Zeitung dahin charakterisirt, dass dieser Künstler von Genius' Gnaden mit Spohr's grossem, edlem Ton die riesige Fertigkeit N. Paganini's und den classischen Vortrag Joachim's verbindet. Ob vielleicht der Professortitel dieses Virtuosen in Etwas auf dieses verhimmelnde Urtheil eingewirkt hat?

* In den meisten Referaten über die jetzigen Ullman-Concerte finden die Blüthner'schen Flügel die vorzüglichste Anerkennung. Wie recht und billig, bestätigen auch wir, dass auch in Leipzig bei dieser Gelegenheit ein wirklich ganz excellentes Fabrikat dieser Firma zur Mitwirkung herangezogen worden war.

* Die 14. Saison der Monday Popular Concerts zu London beginnt am 13. Nov.. Als Mitwirkende sind gewonnen Fr. Cl. Schumann, Fr Arabella Goddard, Frl. Agnes Zimmermann, Frau Normann-Neruda und die HH. Pauer, Hallé, Joachim, Sainton, Straus, L. Ries, Zerbini, Piatti mit Hrn. Julius Benedict als Leiter.

* Ch. Gounod hat die Direction einer Reihe von Gesangsconcerten in Royal Albert-Hall in London übernommen; die Ausführung geschieht durch einen neugegründeten Chor von 1600 (?) Stimmen.

Auszeichnung. Der König von Italien hat den Wiener Harfenvirtuosen A. Zamara mit dem Ritterkreuz des italienischen Kronenordens decorirt. — Organist Grellmann in Delitzsch hat den Kronenorden 4. Classe erhalten.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: M. Hauptmann, Briefe von Franz Hauser. 2 Bände.

Briefkasten. *C. U.* in *D.* Aus der verheissenen Notiz hat sich zu unserem Bedauern ein sehr breiter Bericht von viel zu viel localem Interesse entpuppt, als dass wir seine Bergung in unseren Spalten wagen dürften. — *L. H.* in *D.* Unsere Nachbarin ist uns mit dem bew. Abdruck, wenn auch vielleicht zu Ihrer Ueberraschung, zuvorgekommen und hat demselben sogar das Aussehen einer Originalcorrespondenz gegeben. Wir gratuliren zum Honorar! — *A. v. N.* in *W.* Bei Einsendung eines etwa für später uns zugedachten Manuscriptes wollen Sie uns gef. bescheidentlich darauf aufmerksam machen, dass sich ein Lesen desselben eigentlich nicht lohnt. Sie können der Befolgung dieses Winkes ganz sicher bei uns sein. — *R. M.* in *St.* Jene Nuancirungsbezeichnung, ursprünglich wohl mehr bei Werken für Streichinstrumente in Anwendung, wird in Claviercompositionen gemeinhin in der Ihnen von Dr. A. L. angedeuteten Weise aufgefasst. — Das nachgefragte Werkchen von Wohlfahrt soll seinem Zweck ziemlich entsprechend sein.

Anzeigen.

[423.]

Novitäten von Hugo von Senger.

Bei **Gebrüder Hug in Zürich** erschien soeben:

Militairischer Trauermarsch

für grosses Orchester

von

Hugo von Senger.

Op. 5.

Preis: Partitur 1 Thlr. Orchester-Stimmen —

Derselbe im Clavier-Auszug à 2 ms. Preis 12 1/2 Ngr.

Ferner erschien in demselben Verlage:

Fünfunddreissig Lieder und Gesänge

für 1 Singstimme mit Pianoforte-Begleitung.

Heft I. Preis 17 1/2 Ngr.

Hieraus einzeln: No. 1. Die Verlassene . . . . Preis 5 Ngr.
2. Agnes . . . . — 5
3. Frühlingslied . . . . — 5
4. Brennende Liebe . . . . — 7 1/2
5. Trauergesang . . . . — 7 1/2

Heft II. Preis 22 1/2 Ngr.

Hieraus einzeln: No. 6. Das Madonnenbild . . . . Preis 7 1/2 Ngr.
7. Jägerliedchen . . . . — 5
8. Diora's Gesang . . . . — 5
9. Hochlands Mary . . . . — 7 1/2
10. Lied . . . . — 7 1/2

Früher erschien:

H. v. Senger, Op. 2 **„Sternennacht"** für 1 Singstimme und Pianoforte . . . . Preis 15 Ngr.
—— Op. 3 **„Licht sei der Ort deiner Seele"** für 5stimm. Frauenchor a capella . — 15
—— Op. 4 **„Nachtigall"** für 4stimm. Männerhalbchor . . . . — 12 1/2
—— Op. 6 **„Heerbannlied"** für grossen Männerchor, Partitur und Stimmen . — 7 1/2

[424.]

Musik-Nova.

Verlag von **Gustav Germann** in **Leipzig** & **Braunschweig.**
Soeben erschien:

Lammers, Julius, Op. 33. **Freudvoll und leidvoll.**
Tonstück für das Pianoforte . . . . . 12 1/2 Ngr.
—— Op. 36. **Gazellen-Galopp.** F. d. Pianoforte 7 1/2
—— Op. 27. **Aus schöner Zeit.** Klavierstück 10
—— Op. 25. **Um Mitternacht.** Klavierstück 10
Hübner-Trams, O., Op. 20. **Fest-Quadrille.**
Für das Pianoforte 10
—— Op. 20. **Polka comique.** F. d. Pianoforte 5

Vorräthig in allen Buch- & Musikalienhandlungen.

[425.] Im Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien:

Aus der Kinderwelt.

Zwölf kleine Tonbilder für Pianoforte

von

Rob. Schwalm.

Op. 1. — 20 Ngr.

[426.] Verlag von **Rob. Forberg** in **Leipzig.**

Ferdinand Krieger,

Technische Studien für Violine. (Herrn Ferd. David gewidmet.) 2 Thlr.

Geschäftsführer- resp. Theilhaber-Gesuch.

Zur selbständigen Führung meines Musikaliengeschäftes in München suche ich eine tüchtige Kraft und gewähre neben einem anständigen fixen Gehalt später auch eine entsprechende Tantième, wenn die Leistungen als genügend befunden werden. Es wollen sich daher nur Solche melden, die wirklich die nöthige Befähigung für diesen Posten besitzen, militairfrei sind und auf ein dauerndes Engagement reflectiren. — Gewandtheit im Verkehr mit dem feineren Publicum, Kenntniss der deutschen Musikliteratur und der fremden Sprachen, sowie einige musikalische Bildung und geschäftliche Routine im Allgemeinen sind unbedingt erforderlich, während eine Capital-Einlage nicht beansprucht wird.

Der Eintritt müsste am 1. Januar 1872 stattfinden. Offerten erbitte direct hierher.

Nürnberg, 1. Novbr. 1871.

[427.] **Wilhelm Schmid.**

[428.] Verlag von **H. Pohle,** Hamburg.

Joh. Seb. Bach.

Sechs Sonaten für Violoncell

mit **Clavier-Begleitung** (nebst Fingersatz- und Bogenstrichbezeichnung) versehen von

Carl G. P. Grädener.

I. Heft. 3 Sonaten in G, Dmoll und C. 1 Thlr.

Grädener sagt in seiner Vorrede zu diesen Sonaten unter Anderem: Die Art des Accompagnements selbst aber beruht auf folgenden Ansichten des Bearbeiters: „Eine blos und lediglich harmonische Begleitung würde dem Bach'schen Grundwesen und Stil einen durchaus fremden Stempel aufdrücken, ja eine breite und dicke Accord-Unterlage, **wie sie wohl versucht ist,** den Componisten wie den Spieler leicht erdrücken. So blieb Zweierlei: entweder zu versuchen, in bescheidener aber möglichst Bach'scher Weise leicht zu contrapunctiren, oder — denn nicht aller Orten ist's vergönnt, dem allenthalben ganz und in der Fülle sich aussprechenden Meister auch nur ein Tüttelchen selbstständigen Stimmparts hinzuzudichten — nach Kräften discret und wenig störend zum Apparat des Harmonischen zu greifen" etc.

Für

Clavierlehrer und Spieler.

[429.] **Edition Peters.**

Die bisher in der Edition Peters nur in ganzen Bänden herausgegebenen, von Louis Köhler mit Fingersatz versehenen Clavier-Sonaten, Stücke und Variationen von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Weber, welche in den Conservatorien zu Leipzig, Berlin, Cöln, Wien etc. beim Unterricht benutzt werden, sind jetzt, auf allgemeinen Wunsch, auch

in einzelnen Nummern

erschienen. Der Preis jeder Sonate ist **5 Sgr.**

[430.] **Aug. Thümmler** in *Leipzig* empfiehlt den Herren Musikdirectoren seine **reichhaltige Musik-Leihanstalt f. arrangirte Streich-Orchestermusik.** — Katalog wird gegen Einsendung von 2 Sgr. (in Briefmarken) umgehend zugesandt.

Compositionen von Julius Zellner

[431.] im Verlage von **J. P. Gotthard,** Wien, Kohlmarkt No. 1.

(Auslieferungslager in Leipzig bei **Rob. Forberg.**)

Op. 2.	**„Fünf Charakterstücke"** für Pianoforte	—	20
Op. 3.	**„Sechs Clavierstücke"**	—	20
Op. 4.	**„Suite"** (Präludium, Scherzo, Marsch, Romanze und Finale) für Pianoforte	1	$2^1/_2$
Op. 5.	**„Trio in H moll"** für Pianoforte, Violine und Violoncello	3	10
Op. 6.	**„Phantasie"** (über ein altdeutsches Volkslied) in Form von Variationen für Pianoforte	—	25
Op. 7.	**„Symphonie in F dur"** für gr. Orch.		
	Partitur	6	$22^1/_2$
	Stimmen	7	20
	Arrangt. à 4 mains	2	$27^1/_2$

Die Verlagshandlung macht Musiker und Musikfreunde nachdrücklichst auf Zellner's Compositionen aufmerksam!

[432.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

Musikalien, musikalischen Schriften etc.

bestens empfohlen.

[433.] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

Durch jede Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Photographisches Tableau,

enthaltend die Portraits nachgenannter früherer und jetziger Lehrer und Lehrerinnen des Conservatoriums der Musik zu Leipzig Becker (C. F.), Böhme (F.), Brendel (F.), Bünau-Grabau (Henriette), Coccius (Th.), David (Ferd.), Davidoff (C.), Dreyschock (R.), Gade (N. W.), Götze (F.), Grützmacher (F.), Hauptmann (M.), Hegar (E.), Hermann (Fr.), Hiller (Ferd.), Joachim (J.), Klengel (M.), Lübeck (L.), Mendelssohn-Bartholdy (F.), Moscheles (Ign.), Papperitz (R.), Plaidy (L.), Reinecke (C.), Richter (E. F.), Rietz (J.), Röntgen (E.), Sachse (R.), Schäfer-Hofer (Fanny), Schumann (Clara), Schumann (Rob.), Wenzel (E. F.).

Gr. Quart. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr. netto.

[434.] **!! Original-Ausgabe !!**

Deutsche Messe

für gemischten Chor

mit Begleitung von Blasinstrumenten oder der Orgel (mit Contrabass ad lib.)

von

Franz Schubert

Partitur	1 Thlr.	$7^1/_2$	Ngr.
Singstimmen	1 „	—	„
Orchesterstimmen . . .	1 „	$17^1/_2$	„

Verlag von J. P. Gotthard in Wien

(Auslieferung in Leipzig bei Rob. Forberg.)

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 17. November 1871.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 47.

Inhalt:

Erinnerungen an Auber.

Von **Richard Wagner.**

(Fortsetzung.)

Versuchen wir die Vereinzeltheit dieses Werkes, welche sich auch als Unnachahmlichkeit betrachten liesse, uns zu erklären, so müssen wir finden, dass hier ein gewisser Exzess stattfand, welcher nur dem französischen Geiste möglich war, und auch diesem nur einmal.

Gewiss bietet uns die Auber'sche Partitur manche Vorzüge und wirksame Neuerungen, welche seitdem zum Gemeingut aller, namentlich der französischen Opernkomponisten geworden sind: hierzu gehört vor Allem die glänzende Instrumentirung, das prägnante Kolorit, die Sicherheit und Keckheit in den Orchestereffekten, worunter z. B. auch seine vorher so gewagt erscheinende Behandlung der Streichinstrumente, namentlich der Violinen zu zählen ist, denen er jetzt in Masse die verwegensten Passagen zumuthete. Rechnen wir zu diesen einflussreichen Neuerungen noch des Meisters drastische Gruppirung des Chor-Ensemble's, welches er fast zum allerersten Male als wirklich handelnde, uns ernstlich interessirende Masse sich bewegen lässt, so führen wir im Betreff der inneren Struktur seiner Musik noch ganz besondere Eigenthümlichkeiten in der Harmonisation und selbst der Stimmführung an, welche wirklich als eine Bereicherung der Mittel zu treffender Charakterisirung im dramatischen Sinne von Auber, wie von seinen Nachfolgern, festgehalten und weiter benutzt worden sind. Auch darf im gleichen Sinne noch die feine Aufmerksamkeit erwähnt werden, welche der Meister stets dem scenischen Vorgange zugewendet hält, in welchem ihm nichts entgeht, was er für das ein- oder ausleitende Orchesterzwischenspiel, welches sonst aus banalen Gemeinplätzen bestand, in sinniger Weise zu fesselnden musikalischen Bildern zu verwerthen weiss. Die ungemeine, fast heisse Wärme, welche Auber diesmal durch seine Musik wie in glühendem Flusse zu erhalten wusste, blieb aber eine Eigenthümlichkeit dieses besonderen Werkes, deren er sich später nie wieder bemächtigen konnte: wir müssen annehmen, er stand hier im Zenith seiner Begabung, seiner ganzen Natur. Nur ist es auffallend, dass diese Wärme, da sie sich selbst als solche nie wieder bei ihm zeigt, nicht eigentlich in seiner künstlerischen Natur selbst ihren Herd haben konnte. Fand zu ihrer Neubelebung Auber nie wieder ein so ungemein anregendes Süjet, wie das dieser „Stummen", so ist es doch mehr als verwunderlich, dass sie auch in dem Künstler so gänzlich erkaltete, und nie auch nur als etwa bloss schlummernd sich verrieth.

Ein musikalisches Witzblatt theilte kürzlich ein anekdotisches Gespräch des hochbetagten Greises mit, in welchem er sich dahin äusserte, die Musik sei für ihn bis zu seinem fünfunddreissigsten Jahre eine Geliebte, von da an aber seine Frau gewesen; womit er zu verstehen geben wollte, dass er seitdem zu seiner Kunst in ein kühles Verhältniss getreten sei. Auber war bereits stark über jenes von ihm angenommene Alter der Jugendliebe hinaus, als er die „Stumme" schrieb: sehr charakteristisch wäre es, wenn er den hervorragenden Werth gerade dieser Arbeit später in der Art unterschätzte, dass er die Zeit ihrer Abfassung bereits in die Periode seines Erkaltens setzen zu müssen glaubte. Das Urtheil Auber's über sich selbst würde,

bei der Richtigkeit dieser letzteren Annahme, in auffallender Weise mit jener geringschätzigen Ansicht seiner Landsleute, von welcher ich die anfänglich berichtete verwunderliche Erfahrung machte, übereinstimmen. Ich überzeugte mich mit der Zeit wirklich auch immer mehr davon, dass die Beachtung, welche sich in Paris dem so ungemein produktiven Komponisten für die Dauer zugewendet erhielt, nur seinen Arbeiten für die „Opéra comique" galt, wogegen man sein zeitweiliges Erscheinen auf der grossen Oper immer mehr nur als eine Verirrung auf ein ihm ungehöriges Gebiet ansah, welche ihm, aus Rücksicht auf seine sonstigen Verdienste, eben nur etwa zu verzeihen wären. Wirklich fühlte sich Auber, wie alle seine Opern-komponirenden Landsleute, eigentlich nur auf jener, dem Pariser Geschmacke einzig recht vertrauten, bescheidenen lyrischen Bühne zu Hause, und hier ist er aufzusuchen, wenn er in seinem natürlichen Elemente erkannt werden soll. Aber hier zeigt es sich denn nun, warum dieser französische Meister uns Deutschen unnachahmbar, ja in Wahrheit einflusslos auf uns, selbst da blieb, wo er uns wirklich unwiderstehlich hinriss.

Zunächst bestätige ich aus meiner Erfahrung, dass die alsbald der „Stummen" nachfolgenden Opern Auber's, welche jetzt mit ausserordentlicher Spannung erwartet wurden, auf uns in Deutschland einen auffällig niederschlagenden Eindruck machten. Sehr hübsche Sachen waren in der „Braut"; aber die glaubten wir alle schon zu kennen; wir wollten grosse Emotionen. Da erschreckte uns die Groteske des „Fra Diavolo". Ihm folgte Vieles, auch wieder „grosse" Opern, darin viel theatralisch musikalisches Geschick, offenbar Witziges, besonders Lustiges: aber Alles kalt, gleichgiltig lassend. Dagegen glaubten wir fast, Vieles, was uns in der „Stummen" angeregt hatte, in Herold's „Zampa" weiter kultivirt anzutreffen, was dieser sonderbaren, romantisch sich gebärdenden musikalisch-theatralischen Farce eine fast in das Ernste gehende Beachtung bei uns zuwendete. Nun fiel es auf, dass die Pariser wiederum diesen „Zampa" seinem Autor nur gering anrechneten, wogegen sie dessen, von aller romantischen Färbung frei gelassenen „Pré aux clercs", welcher uns grenzenlos langweilte, einzig goutirten, und es damit in diesen letzten heutigen Tagen bis zu einer „tausendsten" Aufführung zur Feier der Wiedergeburt der Künste in dem halb ausgebrannten Paris brachten. Warum wir nun mit diesem Genre, auf welches schliesslich auch Auber sich einzig wieder beschränkte, da er uns ausserdem kalt liess, auch als Vorbild einer immerhin auffälligen Sicherheit, ja, streng genommen, Korrektheit seines Styles, nichts anzufangen wussten, sollte mir recht erklärlich werden, als ich dasjenige Element, was uns in seiner melodischen und rhythmischen Eigenthümlichkeit so unwillkürlich abstiess, in dem des Pariser Lebens selbst wieder auffand. Der sonderbar regelmässige Bau dieser ganzen komischen Opernmusik, namentlich wenn sie als lustiges Orchester die theatralischen Ensembles belebt und zusammenhält, hatte uns längst auf die Struktur des Kontretanzes aufmerksam gemacht: wohnten wir einem unsrer ehrbaren Bälle bei, auf welchen die eigentliche Quintessenz einer Auber'schen Oper zur Quadrille aufgespielt wurde, so ging es uns plötzlich auf, was diese sonderbaren Motive und ihr Wechsel zu bedeuten hatten, wenn man Alles bei seinem Namen: „Pantalon", „En avant deux", „Ronde", „Chaine anglaise", und ähnlich ausrief. Aber gerade die Quadrille war uns langweilig, und deswegen langweilte uns auch die ganze komische Opernmusik; wie konnten, so frug man sich, die lustigen Franzosen daran sich amüsiren? Das war es aber eben: wir verstanden diese Pariser Opern nicht, weil wir den Pariser Kontretanz nicht zu tanzen verstanden; wie sich diess versteht, das erfahren wir aber auch in Paris nur, wenn wir dahin sehen, wo das „Volk" tanzt. Und da gehen uns nun allerdings die Augen auf: wir begreifen plötzlich Alles, und namentlich auch Das, warum wir mit der komischen Oper von Paris nichts zu thun haben konnten.*)

Ich entsinne mich nicht, dass dieser „Cancan"-Tanz des Pariser Volkes als das Material für die zutreffendste Erklärung des französischen, oder vielleicht besser: gallisch-romanischen Charakters der Pariser Bevölkerung aufgegriffen und verarbeitet worden sei. Uns muss dünken, dass der Grundzug desselben hierdurch mit überzeugender Plastik vor uns hingestellt werden könnte, namentlich wenn wir hiermit die Beziehungen der Nationaltänze anderer Völker zu dem Charakter derselben zusammenstellen, wobei es nicht schwer fallen dürfte, den Spanier aus seinem „Fandango", den Neapolitaner aus seiner „Tarantella", den Polen aus seinem „Mazurek", wohl auch den Deutschen aus seinem „Walzer" u. s. w. sich zu einer recht entsprechenden Vorstellung zu bringen. Im Bezug auf den Pariser „Cancan" fühle ich mich nicht berufen, auf eine solche Darstellung, wie ich sie etwa Herrn K. Gutzkow zur unterhaltenden Aufgabe stellen möchte**), einzugehen; die Studien hierzu sind ausserdem in neuerer Zeit besonders erleichtert, da man sie jetzt vom Parterre unsrer deutschen Hoftheater aus machen kann, auf deren Bühnen dieser Tanz kunstgerecht produzirt wird.

Was dagegen den von uns besprochenen französischen Meister betrifft, so muss ich jetzt die anscheinend sehr gewagte Behauptung aufstellen, dass Auber befähigt wurde, eine „Stumme von Portici" zu schreiben, weil er dieses merkwürdige Produkt unsrer Civilisation, den **Pariser**, bei seiner Wurzel fasste, und von da aus ihn zu der ihm möglichen höchsten Glorie erhob, wie die Revolution den Cancan-tanzenden Gamin auf die Barrikade schwang, um ihn dort, in die Tricolore

*) Diess ist endlich doch auch Herrn von **Flotow** geglückt, allerdings erst als diese komische Opernmusik bis zur äussersten Trivialität herabgekommen war, — was wiederum ein sonderbares Licht auf den Goût unsrer kunstsinnigen Kavaliere wirft.

) Da dieses Gebiet nicht bis zur Antike oder der Renaissance abführt, dürfte er hierfür auch ohne Anleitung durch Professor **Lübke sich zurecht finden können.

drappirt, keck die mörderische Kugel herausfordern zu lassen.

Ich sagte, diese Befähigung erwuchs Auber aus dem Zurückgehen auf die Wurzel des eigentlichen Volksgeistes, welche für ihn hier in dem Tanze und der Tanzweise seines Volkes vorlag: kein anderer französischer Komponist konnte in Wahrheit sich rühmen, ein Mann des Volkes zu sein, wie er; und hierin liegt zugleich Das, was ihn so lebendig von allen seinen Vorgängern unterscheidet. Während alle schönen Künste, mit ihnen Litteratur und Musik, dem französischen Volke von oben herab, wie ein Kostüm, aufgelegt, das Theater in die Fürsorge einer versteifenden Konvention, und somit auch die theatralische Musik unter die Obhut der verfeinernden Eleganz gestellt waren, erschien uns das französische Wesen in einem durchaus anderen Lichte, als wir es seit diesen Revolutionen kennen gelernt haben, die uns die Wurzeln des Pariser Volkslebens blosslegten. Nicht eher, als bis Auber, ebenfalls von seinem Standpunkte der jetzt allgemein depotenzirten altfranzösischen Bildung ausgehend, auf diese Wurzel traf, erweckte in ihm sich musikalische Produktivität überhaupt. Wirklich erschien sein Talent ursprünglich besonders schwächlich: erst sehr spät wagte er sich als Komponist hervor, und erlitt mit seinen ersten Opern wiederholte Niederlagen; Alles erschien an ihnen unbedeutend. Fast dünkt es uns, dass diess dasjenige Lebensalter bei ihm erfüllte, in welchem er, nach seinem lächelnden Ausspruche, die Musik als Geliebte begehrte. Mochte diess ihm eine innere Versenkung gekostet haben, jetzt endlich machte er sein ungemein klug und lebhaft um sich blickendes Auge weit auf, und da sah er sein Pariser Volk und horchte auf die Weisen, zu denen es tanzte. Jetzt kam ihm die Musik an, nach welcher er die ganze Welt tanzen zu lassen unternehmen konnte: vielleicht mag ihm das, nach den Aufregungen der vergeblichen Liebeswerbungen, wie ein kühles Vergnügen vorgekommen sein, welches er mit ironischem Händereiben jetzt sich und seiner „Frau“ machte.

Worin nun dieses „kühle Vergnügen“ bestand, müssen wir uns, so traurig es ist, etwas deutlicher zu machen suchen, wenn wir den Charakter der sonderbaren Opernmusik, deren Erfinder Auber ist, uns erklären wollen. In diesem Betreff ist es noch nicht genügend beachtet worden, wie auffallend Auber's Musik von derjenigen Boieldieu's sich unterschied. Diese letztere, welche in der „weissen Dame“ sich sogar mit einem Anfluge sinniger Romantik schmücken konnte, ist für ihren Charakter am deutlichsten nach dem „Jean de Paris“ zu erkennen. Bis hierher ist der Franzose „galant“, und die Gesetze der Galanterie geben ihm zugleich die Gesetze für das Anmuthige wie Anständige, selbst für die vergnüglichste Kunst, als welche er stets die Musik betrachtet. Ist die Kunst, im gemeinsten wie im erhabensten Sinne, als ein Spiel zu betrachten, so spielte der Franzose, im Leben wie in der Kunst, unter den Gesetzen der Galanterie mit der ritterlichen Liebe, dieser Liebe mit dem Ehrenpunkte, für welchen der Kavalier spielend sein Leben einsetzte. Die galante Musik fand in den Chansons vom „Troubadour“, sowie in den Weisen der französischen Hoftänze, ein wohl geeignetes rhythmisch-melodisches Element zur Kultur, und Keiner wusste dieses eben anmuthiger auszubilden, als schliesslich Boieldieu. Doch wie nun die Sitte der Galanterie im französischen Leben verblasste und zum grämlichen Schatten mit frömmlerischem Heiligenscheine ward, machte sich hiergegen das neue Lebensgesetz geltend, dem fortan Alles, und namentlich auch die Kunst, dienen sollte. Diess ist: das Amüsement. Jetzt herrschte der „Bourgeois“, der für seine schwere Plage des Tages sich am Abend „amüsiren“ wollte; die Freuden der Galanterie, selbst wenn sie für ihn besonders hergerichtet wurden, langweilten ihn; der Quell musste nicht über, sondern unter ihm aufgesucht werden. Und da floss er, wie ihn bisher „die Götter gnädig mit Nacht und Grauen“, die Pariser aber mit Esprit und Elégance bedeckt hatten. Auch diesem „Cancan“ ist ein künstlerisches Element zu eigen: auch er ist ein Spiel mit der Liebe, aber nur mit dem realsten, vulgärsten Akte derselben. Ich entsinne mich in Paris eine ziemlich geistreiche Feder darüber in Eifer gesetzt gesehen zu haben, dass der Franzose seinen realen Nationaltanz mit solcher Scheu behandele, während wir in unsren grossen Opernballeten alle anderen Nationaltänze mit grösster Treue uns vorführen liessen. Hierbei wurde leider nicht beachtet, dass selbst im glühendsten spanischen Tanze doch nur die Liebeswerbung symbolisirt wird, während im Pariser Cancantanze sich der unmittelbare Akt der Begattung symbolisch vollzieht. Wie hierbei noch ein künstlerisches Element sich geltend machen könne, scheint schwer begreiflich; doch liegt es darin, dass auch mit dem Vorgange dieses Tanzes am Ende doch nur gespielt wird: nach dem gräulichsten Zappeln und Springen, mit welchem der Pariser sich des symbolischen Venus-Opfer's erfreut, tritt er vom Tanze zurück, führt seine Dame mit fast alt-französischer Galanterie an ihren Platz, und traktirt sie mit Orgeade, ganz wie auf dem sittigsten Balle. Somit war auch diesem Tanze — künstlerisch beizukommen, und Auber's Muse hat dieses Experiment mit verwunderlicher Genialität ausgeführt.

(Schluss folgt.)

Aus der Dissertation „Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst“.

Von **Dr. Carl Fuchs.**

(Schluss.)

Als ein Corollarium lässt sich noch hinzufügen, dass die (Wagnerische) Forderung, die Musik solle förder nicht mehr auf das Orchestrale beschränkt auf-

treten, zu der Natur der Sache, falls wir sie richtig erkannten, in Anbetracht auch dieses phonetischen Factors (vgl. p. 658) wenigstens in keinem principiellen Widerspruch steht, so kühn sie auch scheinen mag. Denn wenn es für wahr gelten kann, dass das Orchester der phonetische Repräsentant der unvernünftigen Natur sei, der Natur, welche durch alle ihre untermenschlichen Entwickelungsformen nichts will, als sich zum Menschen hinaufarbeiten, um in ihm vernünftiges Bewusstsein ihrer selbst und damit die Möglichkeit einer Erlösung vom Uebel des Daseins zu gewinnen, welche also allerdings ohne den Menschen unvollständig, ja ihrer höchsten Blüthe beraubt wäre — so kann man auch vom Orchester, als dem phonetischen Repräsentanten der aussermenschlichen Natur (wiewohl in ihrer Willens-Einheit mit der menschlichen) behaupten, dass es ohne die schöne Menschenstimme als dem Repräsentanten der höchsten Natur-Idee nur jenes unbewusste Ringen nach einem Höchsten phonetisch repräsentire; dass auch ihm seine Krone erst durch den Hinzutritt der vocalen Phonetik zu Theil werde, und es ohne dieselbe an einer ähnlichen Unvollkommenheit leide, wie man solche beim Anblick etwa eines grossen Landschaftsgemäldes unwillkürlich empfinden würde, in welches keine Gestalt eines Menschen aufgenommen wäre. Ja die p. 707 citirten Worte Beethoven's: „Freunde, nicht diese Töne" u. s. w. vor dem Hinzutreten der vocalen Phonetik lassen sich wohl in diesem Sinne auslegen. Dagegen könnte von unserem Standpunct nur eingewendet werden, dass das Orchester das Weltall doch immer in seiner Willens-Einheit mit dem Menschen repräsentire, dass es dasselbe also doch immerhin zu einem hinreichend menschenverständlichen Ausdruck bringe, um als phonetische Interpretation der Natur für sich bestehen zu können, abgesehen von der (§. 8 bereits erwogenen) Kraft der intellectuellen Factoren der Architektur.

Ausserdem aber müssen wir noch die Unterschiede der Association der phonetischen Materialien in Betracht nehmen. Wir können uns dabei auf die orchestrale heterogene Phonetik, die „Instrumentation" beschränken, da der Modalitäten der Association verschiedener Klanges-Arten in der vocalen Phonetik zu wenige sind, als dass sie dem Genie Spielraum darzubieten vermöchten. (Männerstimmen mit Frauen-, mit Kinderstimmen, letztere beide, oder alle drei miteinander u. s. f.)

Die Unzahl dagegen der Modalitäten verschiedener Association der orchestralen Instrumente ist der Raum für den von uns p. 610 f. erwogenen Unterschied des Naiven und des Meditativen. Es sei mir gestattet, in Betreff dieser Unterschiede der Association heterogener Klänge eine Vermuthung aufzustellen und zu begründen; nämlich dass dieselben unter den nämlichen Gesichtspunct der Unterscheidung von Consonanz und Dissonanz fallen, wie die Mischungen von Tönen unter der Voraussetzung ihrer natürlichen Reinheit, welche in unserer Harmonik nicht, wohl aber in Bezug auf den Klang der Instrumente zutrifft. Nach der Helmholtzischen Entdeckung beruht die für den Hörer [nichtsdestoweniger metaphysisch-] charakteristische Verschiedenheit der Klänge verschiedener Materialien physikalisch auf der verschiedenen Anzahl und Rangordnung der Obertöne; der Unterschied von Consonanz und Dissonanz der Töne aber beruht, wie von Altersher bekannt ist, physikalisch gleichfalls auf Zahlen, nämlich den Schwingungszahlen der Töne und dem Verhältniss, in welchem zwei Töne in diesen Zahlen zueinander stehen: je leichter dieses Verhältniss perceptibel ist, desto willkommener ist die Mischung der beiden Töne dem Ohr. Die Kenntniss dieses physikalisch-arithmetischen Sachverhaltes auf Seiten des Hörers hat nun aber mit der Empfindung des Unterschiedes in letzterem Gebiete der tonalen Consonanz und Dissonanz Nichts zu thun, da ein feines und geübtes Ohr eines Hörers, welcher von diesem Sachverhalt gar nichts weiss, den Unterschied und die Grade der Consonanz und Dissonanz dennoch mit Sicherheit heraushört, wie es bei 90 pCt. der Fachmusiker der Fall ist, dagegen ein grobes oder auch nur ungeübtes Ohr eines Hörers, der über das Physikalische sehr wohl unterrichtet ist, unterscheidet wohl von selbst die absoluten Dissonanzen von den Consonanzen, aber durchaus nicht die Grade der Consonanz, wie sie sich in bestimmten Weiten der Intervalle aussprechen; denn diese zu unterscheiden, erfordert Uebung, mehr Uebung, als bei Weitem die meisten Musikliebhaber besitzen. Mithin vermag diesen Unterschied nach Zahlen zu begreifen, nachdem er entdeckt ist, Jeder der rechnen kann, ihn zu hören, bleibt aber Sache der Begabung und Feinheit, verbunden mit Uebung des Ohres, die je nach der Feinheit geringere oder geraumere Zeit erfordert, an und für sich aber durch jene Kenntniss direct weder vermehrt noch vermindert werden kann. Meine Vermuthung geht dahin, dass die Grade, in welchen zwei oder mehr (heterogene) Instrumente mit einander sociabel sind, je nach der Fasslichkeit des Gesammtverhältnisses der Obertöne des einen zu denen des anderen ihrer Zahl und Rangordnung nach verschieden, und Verbindungen darnach dem Ohr mehr oder minder willkommen sind. Eine Scala der Wohlgefälligkeit der Associationen von Instrumenten, und eine feste Grenze zwischen phonetischen Consonanzen und Dissonanzen, wie ich sie nennen möchte, lässt sich wegen der Unzahl dieser Associationen nicht, wie es bei den tonalen Verbindungen möglich war, feststellen, während es doch, wie an den weitesten Unterschieden für Jedermann ersichtlich ist, unzweifelhaft Grade der Sociabilität von Instrumenten gibt: man lasse doch Contrabass und Flöte allein (oder unvermittelt) miteinander auftreten, ob nicht Jeder die lächerliche Insociabilität, oder Violoncell und Fagott, ob nicht Jeder das willige Verschmelzen von beiderlei Klang wahrnehmen wird? (Beiläufig liegt hier, ausser in der Drastik [cf. §. 72], die Möglichkeit, wenn nicht komischer, so doch grotesker und burlesker Wirkungen der Musik.) Zwischen

tonaler und phonetischer Consonanz und Dissonanz wäre hiernach kein objectiver, sondern nur ein subjectiver Unterschied; dort nämlich ist das Hören des Unterschiedes und der Grade zunächst Sache der Begabung, was auch die Physik dazu sage, die nur (und allerdings) die Erziehung des Ohres erleichtern kann, hier bleibt es, in Bezug auf irgend feinere Unterschiede, Sache der Begabung, weil die Unterschiede sich durch ihre Unzahl der Einordnung in eine Scala (oder Doppelscala) entziehen, und keine principielle Belehrung, sondern nur eine Nachricht über eine Summe von Erfahrungen möglich ist, die keine anderen als subjective Quellen hat und *eo ipso* für eine originale Persönlichkeit, bis auf das Selbst- und Allverständliche nicht maassgebend werden kann. Beide Sphären, sowohl die der Sociabilität als die der Insociabilität sind bei der Unzahl der Grade und Modalitäten natürlich sehr weit, die äusserste Grenzlinie, die Peripherie der einen ist das schlechterdings Eupathische [Wohlthuende] (die absolute phonetische Consonanz), die der anderen das schlechterdings Antipathische (die absolute phonetische Dissonanz).

Innerhalb des Spielraums nun, den der Begabte bei seiner Wahl hat, wird der Ausfall derselben wiederum durch die persönliche Neigung des Componisten entschieden: die (optimistische) zum Naiven wird diejenigen Verbindungen bevorzugen, welche von vornherein dem menschlichen Ohre sympathisch sind, die (pessimistische) zum Meditativen dagegen die Verbindungen der minder sociablen Instrumente, und sowie der eine nicht an der Peripherie der Verbindungen von selbstverständlich mit einander sympathischen (nämlich den homogenen) Instrumenten stehen bleiben wird, so wird der andere selbstverständlich nicht bis an die Grenze unmöglicher, allgemein antipathischer Verbindungen vorschreiten, daher denn auch keine zwei Componisten für das Orchester sich hierin schlechterdings antipodisch zu einander verhalten können. In dem weiten Raume des dem Begabteren erfindlichen Sympathischen kann es ausserdem vorkommen, dass einem Componisten gewisse einzelne oder eine Gruppe homogener Instrumente individuell ganz besonders sympathisch sind; ich möchte solche Vorliebe eine Idiopathie nennen, sie ist für den bejaheten Willen dasselbe, was die anderweit bekannten Idiosynkrasien, die übrigens auch im Phonetischen vorkommen, für den verneinten sind — so konnte Mozart als Kind keinen Trompetenklang vertragen; im Gebiet der empirischen Phonemata ist dieses Vorkommniss noch häufiger. Bekanntlich besass C. M. v. Weber eine solche Idiopathie für das Waldhorn. Erfahrungsgemäss theilt der Mensch sowohl die mögliche Idiopathie als auch das Gegentheil für bestimmte Phonemata mit dem Thiere. Die minder sociablen Verbindungen, die phonetische Dissonanz also wird der Componist wiederum nicht ohne besonderes künstlerisches Motiv in den Bereich seiner Erfindung ziehen, sondern weil sie ihm für den besonderen Fall, der ihm vorliegt, charakteristisch erscheint, sowie der Hörer aus der (relativen) Insociabilität auch von selbst auf ein besonderes damit symbolisch (nicht begrifflich) Gemeintes schliessen wird — worauf wir vor Erledigung unserer Principienfrage hier nicht weiter eingehen können. Das richtige Gegenstück zu einer sympathischen Instrumentation wird demnach die charakteristische sein, welche von denen, die das Sympathische mit dem schlechterdings Eupathischen verwechseln, für antipathisch verschrieen wird. Die beiden Kreise liegen nach unserer Auffassung nicht völlig getrennt, sondern laufen mit einem Segment ineinander, da in der That eine sympathische (sehr euphonische) Instrumentation für gewisse Fälle (im Dramatischen) charakteristisch heissen kann. Als Hauptvertreter sympathischer Instrumentation nennen wir Mozart, als den der am meisten extrem-charakteristischen Berlioz. Auf die täuschende Kraft dieses Factors der Phonetik, wie auf die der anderen Factoren werden wir nach vollendeter Analysis zu sprechen kommen.*)

Kritik.

Carl Tausig. I. Andantino und Variationen. II. Rondo über französische Originalmotive von Franz Schubert, für den Concertvortrag übertragen. I. 22½ Ngr. II. 1 Thlr.
—— Polonaise mélancolique d'après F. Schubert. 25 Ngr.
—— Gnomen-Chor und Sylphen-Tanz, Fragment aus Berlioz' „Faust". 1 Thlr.
—— Choralvorspiele für die Orgel von J. S. Bach für das Clavier übertragen. 1 Thlr.
Sämmtlich im Verlag von Adolph Fürstner in Berlin.

Bei der Betrachtung der vorstehend genannten Uebertragungen kann man sich des erneuten lebhaften Bedauerns über den frühen Tod Tausig's nicht erwehren, des Bedauerns, dass der Kunstwelt eine Kraft entrissen wurde, welche noch so Verdienstliches hätte wirken können. Es scheint zunächst nur ein untergeordnetes Gebiet zu sein, auf welchem Tausig in seinen Arbeiten hauptsächlich thätig war; die Art und Weise aber, der Erfolg, mit dem er es pflegte, zeigt gerade, dass auch hier einer schöpferischen Begabung Gelegenheit zur Bethätigung geboten ist. Tausig's Uebertragungen sind eben keine „Arrangements" in dem herkömmlichen Sinne; sie setzen ein viel intimeres Verhältniss des Bearbeiters zum Original voraus. Bisher ging man bei Uebertragungen darauf aus, das Original möglichst Note für Note wiederzugeben, und, wo dies nicht thunlich war, eine derartige Zusammenziehung vorzunehmen, welche den äusserlichen Wortlaut sozusagen des Originals möglichst wenig alterirte. Auf diese Weise glaubte man am besten die Treue gegen das Original, den „objectiven" Standpunct demselben gegenüber gewahrt zu haben. Diese scheinbar höchste Treue und Objectivität war indess von zweifelhaftem

*) Da wir aus räumlichen Gründen mit der heutigen No. diese Auszüge abbrechen müssen, so verweisen wir die nach Weiterem begierigen Leser auf die mittlerweile auf den Büchermarkt gelangte Quelle. D. Red.

Werthe. Es wurde allerdings bei dem bezeichneten Verfahren der Buchstabe nicht verletzt, aber der Geist kam auch nicht zu seinem vollen Rechte. Es wurde versäumt, das, was das Original nothwendig und naturgemäss einbüssen musste, relativ zu ersetzen durch eine Modelung desselben nach Maassgabe der veränderten Darstellungsbedingungen, aus dem neuen Darstellungsmittel den Geist spontan neu erblühen zu lassen. Dies bedingt nun allerdings die Fähigkeit, das Original im Sinne der neuen Darstellungsverhältnisse anzuschauen, es diesen gemäss zu reproduciren; es setzt mit einem Worte ein subjectiv-künstlerisches Verhältniss des Bearbeiters zum Stoffe voraus. Diese Forderung der innersten, wirklich schöpferischen Betheiligung der Subjectivität hat die Neuzeit mit Entschiedenheit zur Geltung gebracht. Es ist kaum nöthig zu bemerken, dass mit dieser Betonung der Subjectivität nicht aller Willkür Thür und Thor geöffnet sein soll; der Künstler, als welcher sich der Bearbeiter in gewissem Grade darstellen muss, hat sich ganz an das Object hinzugeben, er muss mit seinem warm erregten Selbst ganz in demselben aufgehen: Das Gesagte dürfte besonders anschaulich werden bei einer Vergleichung der „Clavierpartituren" der Beethoven'schen Symphonien von Liszt mit den herkömmlichen „Arrangements". Liszt hat Beethoven auf dem Claviere nachgeschaffen. Es werden kaum Jemand beim Hören die mancherlei Modificationen auffallen, die Liszt mit dem Original vornehmen musste, um es der Natur des Claviers vollständig anzupassen; man wird vielmehr über den Eindruck, den Beethoven'schen Geist treu reproducirt zu finden, ganz die Mittel vergessen, mit welchen dies erreicht wurde. Liszt, des Beethoven'schen „Gottes voll", schuf dessen Inspirationen frei nach, und zwar aus der Natur des neuen Darstellungsmittels heraus, das ihm vollständig dienstbar war und welches nun nicht mehr als ein „Kerker" für den Beethoven'schen Geist erschien, sondern als ein „neuer Leib". Jeder einigermaassen künstlerisch erregbare Spieler wird sich denn auch durch die Liszt'schen Bearbeitungen ganz anders, viel unmittelbarer in den Stimmungskreis der Beethoven'schen Schöpfungen versetzt, viel mächtiger fortgerissen fühlen, als dies bei den üblichen sogenannten Arrangements möglich war.

(Schluss folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Carlsruhe.

Der Monat October brachte uns zwei grössere Aufführungen, das erste Concert des Philharmonischen Vereins und das erste Abonnementconcert des Hoforchesters.

Der Philharmonische Verein war so glücklich, sich das Verdienst um die erste Aufführung eines Werkes zuschreiben zu dürfen, welches in seinem Genre wohl das Bedeutendste genannt werden kann, was die musikalische Literatur bisher hervorgebracht hat.

Der ausserordentliche Aufschwung der deutschen Gesangvereine hat in den letzten Decennien eine ungewöhnliche Anzahl selbständiger, in sich abgeschlossener weltlicher Stücke für Chor und Orchester, mit und ohne Soli entstehen lassen. Beethoven's „Meeresstille" ist wohl als Grossmutter dieser sonst noch sehr jugendlichen Geschöpfe anzusehen, die Chorphantasie mit ihrem obligaten Instrumentale und untergeordnetem Chor gehört nicht hierher. Seither haben Schumann, Hiller, Gade, Brahms, Bruch und Andere diese moderne Art mit mehr oder weniger Glück und Geschick cultivirt. Da aber derartigen Aufführungen in der Regel ein sehr grosses und gemischtes Publicum beizuwohnen pflegt, so sind viele Künstler zum Publicum hinabgestiegen, statt dieses zu sich heraufzuziehen.

Weit davon entfernt, die Sonatenform in allen ihren Einzelnheiten als unfehlbare Norm hinstellen zu wollen, muss doch wohl jeder Kunstkenner zugeben, dass jedem Kunstwerk ein Hauptgedanke zu Grunde liegen muss, welcher, Gegensätze überwindend, sich selbst erneuernd und verjüngend, recht eigentlich als das Motiv, als die Seele des ganzen Kunstwerks anzusehen ist.

Wenn aber blos auf sinnliches Wohlgefallen berechnete Melodien sich zusammenhangslos aneinanderreihen, wenn diese Sopranmelodien von drei knechtisch homophonen Stimmen begleitet werden, um dem Ohr mit recht wohlklingenden Chorlagen zu schmeicheln, dazwischen ein Männerchörchen, ein Solo, alles aber ohne den geringsten thematischen Zusammenhang — sollten da die harten Worte „Verweichlichung", „Corruption" nicht vollkommen am Platze sein?

Man denke z. B. an ein häufig aufgeführtes Werkchen, die „Comala" von Gade, und man wird mich vollkommen verstehen. Ja selbst manch hochberühmtes Werk leidet an diesem Uebel der thematischen Zusammenhangslosigkeit; nur zu häufig wird man an den katholischen Rosenkranz erinnert: blos das dünne Schnürchen der Textworte hält die ganz unzusammenhängenden Perlen der Melodien dürftig zusammen.

Halten wir diesen und ähnlichen Werken nun das „Schicksalslied" aus Hölderlin's „Hyperion", componirt für Chor und Orchester im Mai 1871 von Johannes Brahms, entgegen. Die Textesworte sind:

1. Ihr wandelt droben im Licht
   Auf weichem Boden, selige Genien!
   Glänzende Götterlüfte rühren euch leicht,
   Wie die Finger der Künstlerin
   Heilige Saiten.

2. Schicksalslos, wie der schlafende
   Säugling, athmen die Himmlischen;
   Keusch bewahrt
   In bescheidener Knospe,
   Blühet ewig
   Ihnen der Geist,
   Und die seligen Augen
   Blicken in stiller
   Ewiger Klarheit.

3. Doch uns ist gegeben
   Auf keiner Stätte zu ruhn,
   Es schwinden, es fallen
   Die leidenden Menschen
   Blindlings von einer
   Stunde zur andern,
   Wie Wasser von Klippe
   Zu Klippe geworfen:
   Jahrlang ins Ungewisse hinab.

Die ersten beiden Verse enthalten einen ganz einheitlichen höchst musikalischen Grundgedanken: die selige Ruhe im Jenseits. Der dritte Vers enthält ohne alle Abschweifungen einen entschiedenen Gegensatz: die Ruhelosigkeit des Diesseits. Kann es wohl für musikalische Behandlung eine günstigere Unterlage geben? Viele werden sich an dem Versbau stossen, doch erlaube ich mir zu behaupten, dass die Musik viel mannich-

faltigeres Metrum als Unterlage verträgt, als man gewöhnlich annimmt. Betrachten wir nun die Anlage des Brahms'schen Werkes näher.

Adagio, Esdur, Langsam und sehnsuchtsvoll, Orchestersatz von 28 Takten. Ohne die Haupttonart zu verlassen, ohne ausgesprochenen Gegensatz fliesst ein breiter Gesang der ersten Violinen ruhig und selig dahin.

Dann treten die Altstimmen mit dem Hauptgedanken ein, dieser wird vom ganzen Chor vierstimmig wiederholt und auch in den Instrumentalstimmen oft gehört. Bei den Worten „Glänzende Götterlüfte" beginnt nicht ohne Tonmalerei ein ausweichender Uebergangssatz, auf welchen, in der Dominante B, ein zweiter, vollkommen abgeschlossener Gedanke folgt. Er tritt bei den Worten: „Wie die Finger der Künstlerin heilige Saiten" ein, liegt in den getheilten ersten Violinen und wird, auch nicht ohne Absicht, von dem übrigen Quartett arpeggirt begleitet. Nachdem in der kurzen Rückführung in den Hauptton Es der Hauptgedanke sogleich wieder im Orchester erklungen war, erfolgt nunmehr eine vollständige veränderte Repetition des Haupt- und Nebengedankens in Es und ein sehr beruhigender vollkommener Abschluss. In einer Ausdehnung von 75 breiten $^{3}/_{4}$-Takten ist dieser erste Satz, welcher die ersten beiden Verse behandelt und deren einheitliche Stimmung in vollendeter Weise wiedergibt, an uns vorübergezogen; da entspringt aus dem letzten Esdur-Dreiklang unmittelbar der trübe, düstere Klang des verminderten Dreiklangs *d—f—as*, unheimlich klingt er im *pp* der Posaunen wieder, und aus der seligen Ruhe lichter Götterhöhen fühlen wir uns hinabgeworfen in den tobenden Strom der menschlichen Leidenschaften.

Ein ziemlich langes Allegro in Cmoll, $^{3}/_{4}$-Takt, beginnt mit einer unruhigen Figuration des verminderten Dreiklangs; diese sowohl, wie die häufige Wiederkehr der Schritte *f—as—g* werden im Verlauf des Stückes bedeutungsvoll.

Die Singstimmen setzen alle *unisono* mit einem kräftigen, bewegten Gesang ein: „Doch uns ist gegeben", während das Streichquartett in unruhigen Sechszehntheilen fortarbeitet.

Der ziemlich breit ausgesponnene Hauptgedanke führt zu einem kleinen sehr energischen Gegensatz: „Wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen", Generalpause mitten im *ff*, dann folgt ein in unheimliche Ruhe sich verlierender Schlusssatz („Jahrlang ins Ungewisse hinab"). Ueber einem Orgelpuncte auf *D* erscheint das heftige Sechszehntheilmotiv in beruhigender Vergrösserung *pp*. Nach einem kleinen Durchführungssätzchen bringt auch der Chor das Motiv *f—as—g* als *fis—a—g* und *fis—as—g* in dreifacher Vergrösserung („zu ruhn"), und nun erfolgt die mehrfach veränderte Wiederholung des Hauptgedankens, seines Gegensatzes und der beruhigenden Schlusssätze, jetzt im Hauptton, schliesslich ein ziemlich langer Orgelpunct auf C.

Man sieht, wie glücklich Brahms die beiden dem dritten Vers innewohnenden Stimmungsgegensätze erfasst hat. 1. „Doch uns ist gegeben auf keiner Stätte zu wandeln." 2. „Jahrlang ins Ungewisse hinab." 1. Grösste, ruhelose Bewegung. 2. Unheimliche, bange Stille. Der ganze Allegrosatz zerfällt darnach in zwei grosse, oder vier kleinere, sehr anschauliche Gruppen, die durch das Gefühl des Ebenmaasses wohlthuen und das Verständniss erleichtern.

Der letzte Orgelpunct auf C leitet in das erste Adagio zurück, von welchem die ersten 28 Takte — jetzt in dem ruhigen Cdur — mit reicherer Instrumentation wiederholt werden. Der eigentliche Hauptgedanke des ganzen Werkes ist ja die selige Ruhe im Jenseits, das ruhelose Diesseits ist nur der Gegensatz, der von der Hauptstimmung überwunden wird.

Der Chor hat im Allegro mit *des—c* abgeschlossen, wird im Adagio nicht weiter gehört; das scheint mir vom physiologischen Standpunct aus nicht ganz ohne Bedenken.

Dass die Menschenstimme das vollendetste und zugleich das modificationsfähigste Musikorgan ist, steht wohl fest. Warum soll nun das Orchester, dessen Organe doch allein der untermenschlichen Natur entnommen sind, zugleich der würdigste Vertreter für das Uebermenschliche sein? Ich glaube, dass der mehrstimmige Knaben- oder Frauenchor, selbst noch mit Tenören untermischt, das günstigste physiologische Material für die Stimmung übermenschlicher, ungetrübter, leidenschaftsfreier Seligkeit ist. Hat sich das Ohr aber erst im Verlaufe eines ziemlich langen Stückes an den Chorklang gewöhnt, so vermag es auch die reichste Instrumentation eines Orchesterschlusssatzes nicht vollkommen zu entschädigen.

Abgesehen von diesem geringfügigen Mangel, der übrigens von hiesigen Kunstenthusiasten für einen Genieblitz angesehen wird, haben wir es unstreitig mit einer Leistung ersten Ranges auf diesem Gebiete zu thun. Die edlen, erhabenen Gedanken fliessen leicht in vollendetster Form dahin, der Wohlklang in Chor und Orchester ist sehr wohlthuend, die Harmonie ganz frei von jener etwas ungelenken Sprödigkeit, wie sie in einzelnen früheren Werken des Meisters vorkommt.

Die Concertdirectionen mögen sich daher beeilen, um mit dem hiesigen Philharmonischen Verein um eine möglichst frühe Aufführung des „Schicksalsliedes" (jetzt noch Manuscript) zu concurriren.

Das gleiche Concert des hiesigen Philharmonischen Vereins brachte ausser dem „Schicksalsliede" noch einen grossen Theil der „Faust"-Musik von Schumann und Lieder von Schubert, von Hrn. Jul. Stockhausen vorgetragen.

Der Glanzpunct des Hoforchesterconcertes war für mich die Reproduction des Clavierconcertes in Ddur von Mozart von Seiten Carl Reinecke's. Wird Reinecke auch von mehreren Pianisten an Technik, Kraft, Bravour und Pathos übertroffen, so steht er als Mozart-Spieler doch einzig da. Die liebenswürdige Naivetät, der entzückende Humor in den Allegrosätzen und die Innigkeit im Andante enthusiasmirten allgemein, die Intelligenz und Klarheit in der Gruppirung und Accentuirung wurden von den Eingeweihteren bewundert.

Die halsstarrigen Anhänger der metronomischstrengen Tempi in classischen Compositionen können aber aus Hrn. Capellmeister Reinecke's Vortrag Mozart'scher Clavierconcerte wohl entnehmen, dass individuelle Freiheit in Vortrag und Tempo eine klare Gruppirung nicht hindert, sondern unterstützt, die Gesammtstimmung nicht zerstückt, sondern einigt.

Ferner spielte Hr. Reinecke einige Solostücke von Schumann in liebenswürdigster Weise.

Frl. Reiss sang eine sehr langweilige Arie aus „Semiramis" von Rossini und einige Schubert'sche Lieder mit recht schätzenswerther Technik, aber ohne Wärme; bei den Schubert'schen Liedern störte obendrein ein hartnäckiges Zu-tief-singen.

Das Hoforchester bewährte seinen guten Ruf unter Hofcapellmeister Levi's Leitung in der tüchtigen Wiedergabe der vierten Symphonie von Beethoven und der Friedensfest-Ouverture von Carl Reinecke unter Leitung des Componisten. Letztere hat bereits die Runde durch die meisten bedeutenderen Concertsäle Deutschlands gemacht, ist also ziemlich allgemein bekannt. Hier gefiel namentlich der contrapunctisch und orchestral meisterlich behandelte und auch in der Stimmung wirklich erhebende Schlusssatz.

Endlich fand im October noch die erste Kammermusiksoirée der HH. Kammervirtuos Heinrich Deecke, Hofmusiker Steinbrecher, Glück und Lindner statt. Als besonders inspirirte und technisch vortreffliche Leistung nenne ich die Wiedergabe des Fdur-Quartetts Op. 59 von Beethoven bis auf den letzten Satz, der im Tempo wie gewöhnlich etwas übernommen wurde. Ferner hörten wir ein Quartett in Gdur von Haydn und das Clavierquartett in Es von Schumann; Frl. Lebeau von hier spielte Clavier.

C. v. Radeçki.

Kürzere Berichte.

Leipzig. Als Hauptereigniss des 6. Gewandhausconcertes darf wohl die Vorführung von J. J. Abert's zweiter Symphonie in Cmoll gelten. Der Componist hatte gewiss selbst ein besonderes Gewicht auf einen guten Verlauf dieser Vorführung gelegt, denn er war in eigener Person erschienen, um Probe und Aufführung seines Geistesproductes zu leiten. Sehen wir nun von dem etwas ans Komische streifenden Taktschlagen des Gastes ab, so müssen

wir gestehen, dass Hr. Abert unser Interesse trotzdem noch mehr als Dirigent denn als Componist erregte. Sein Werk ist ganz darnach angethan, um aus einer exacten Reproduction auf ein gewiegtes Capellmeistergeschick bei dem, der es dirigirt, schliessen zu können; es schreitet mit allem Glanz, welchen moderne Instrumentation verleihen kann, einher und stellt sonach dem technischen Können eines Orchesters eine nicht leichte, im vorliegenden Falle eben befriedigendst gelöste Aufgabe. Mit der Anerkennung der in dieser Novität sich documentirenden Herrschaft über die äusserliche Gestaltung ist aber auch das hauptsächlichste Lob über dieses Werk gesagt. An keiner Stelle haben wir das Gefühl gehabt, als sei der Autor mit dem Herzen bei seiner Arbeit gewesen, überall dominirt die Phrase, gejagt von dem vor Allem den äusseren Effect bemessenden Verstand. Dass unter solchem Stern am besten noch der scherzoartige zweite Satz, am schlechtesten der langsame dritte Satz wegkam, liegt auf der Hand. Wir hatten wirklich etwas mehr von der 2. Symphonie des Componisten des „Columbus" und des „Astorga" erwartet, doch wollen wir die geehrte Direction dieser Concerte für den Ausfall dieser Erwartung nicht gerade verantwortlich machen, nur die Bemerkung möchten wir uns erlauben, dass dieses Institut, will es gleichsam mehr ein Museum als eine Ausstellung musikalischer Werke sein, Novitäten gegenüber diese Bedeutung noch schwerer behaupten können wird, so lange es gewisse Tonsetzer ganz oder zum Theil ignorirt. Dass wir unter jenen Componisten nicht solche verstehen, welche der Direction zumuthen, an anderer Stelle der Stadt bereits eclatant abgefallene Werke zu protegiren, sei kurz noch versichert. — Mit den übrigen Vorkommnissen in Rede stehenden Concertes können wir uns kürzer fassen, sie betreffen bekannte Werke und Solisten. Der Anfang des Abends selbst wurde durch das von F. David neu bearbeitete und natürlich solchergestalt im Druck erschienene Concert für zwei obligate Violinen, obligates Violoncell und Orchester von Händel markirt, dessen Solopartien durch die HH. David, Röntgen und Hegar zum Vortrag gelangten. Uns weiteren Urtheils über die bereits des Oefteren charakterisirte Vortragsweise dieser Künstler enthaltend, können wir doch nicht umhin, einmal eine Unsitte zur öffentlichen Sprache zu bringen, die von allen Orchestermitgliedern zwar gefühlt, doch nie entschieden zurückgewiesen wird. Wir meinen die Missfallenszeichen, mit welchen Hr. Concertmeister David in unzufriedener Laune das oder jenes Mitglied des Orchesters sogar vor den Augen des Publicums regalirt und welcher Rücksichtslosigkeit sich derselbe an diesem Abend dem im Händel'schen Concert mitthätigen Hrn. Hegar gegenüber schuldig machte. Glücklicherweise wurde solchem Gebahren diesmal insofern die Spitze abgebrochen, als naive Gemüther dasselbe für irrthümlich an eine andere als die eigene Leistung adressirt gehalten haben. Unter dieser Angewohnheit hatte an diesem Abend aber auch noch, wie es schien, die Gesangssolistin, Frl. Mahlknecht, welche eine Arie von Mozart und Lieder von E. Lassen und Schubert vortrug, zu leiden, denn leider ist für vom Concertmeister dirigirte Sololeistungen die bis zum Zulächeln freundliche oder aber bis zum entschiedensten Gegenpol sich verirrende Miene des Dirigenten ein Thermometer, nach welchem viele Besucher dieser Concerte ihren Beifall verausgaben, und Hr. Concertmeister David war anscheinend nicht mit Zuziehung des Frl. Mahlknecht zufrieden! — Wir wollen unseren Bericht aber wenigstens mit einer Consonanz schliessen, indem wir noch der in jeder Beziehung meisterlichen Wiedergabe des Concertstückes Op. 92 von Schumann und der Phantasie und Fuge in C dur von Mozart durch Hrn. Capellmeister Reinecke mit besonderem Vergnügen gedenken. — —.

Leipzig. Wie bereits in der vor. No. d. Bl. mitgetheilt wurde, bot die am 8. d. M. im hiesigen Stadttheater beginnende Schiller-Feier u. A. die Declamation des „Liedes an die Glocke" mit „Tonbildern" von C. Stör. Wenn einmal zu dieser Dichtung die Musik zur Mitwirkung herangezogen wird, so ist die Art und Weise, wie es von Seiten Stör's geschehen ist, wohl die zweckmässigste und berechtigtste. Die ganze Dichtung musikalisch zu illustriren, ist bei dem Vorwalten des lehrhaften Tones nicht statthaft; der Musiker musste sich für seine Thätigkeit auf die Stimmungsmomente in derselben, überhaupt auf die Stellen beschränken, die eine energischere Erregung des Empfindungslebens und der Phantasie zur Wirkung haben. In der Auswahl dieser Stellen hat Stör den richtigen Takt bewiesen. Dem Ganzen geht eine breitere Einleitung voraus; nach den Worten „— Doch der Segen kommt von oben" tritt die Musik mit ungefähr vier Takten ein; sie schildert ferner das zarte Kindesleben und das innige Mutterglück, das Erwachen der Liebe, die Hochzeitsfeier, das emsige Walten der Hausfrau, die Feuersbrunst, das Grabgeleite, den Tanz der Schnitter, den Aufruhr und feiert schliesslich die Einweihung der Glocke mit; und zwar wird sie nur in den selteneren Fällen melodramatisch eingeführt, meist ergeht sie sich selbständig nach dem declamatorischen Vortrag der betreffenden Stellen, wodurch der Vortheil einer breiteren Ausführung, deren Ausdehnung indess gleichfalls wohl bemessen sein musste, gewonnen wurde. Was nun Stör's Musik selbst betrifft, so ist sie entschieden poetisch empfunden, fein charakteristisch, nöthigenfalls auch scharf drastisch und von einem frischen, gesunden modernen Gepräge. Die Einleitung namentlich hat breiten Wagner'schen Zug und schönen Schwung in der Stimmführung. Das Orchester ist sehr geschickt behandelt, von vortrefflicher Klangwirkung und farbenreich. Die Aufnahme des Ganzen war, wie ebenfalls schon mitgetheilt, eine sehr günstige; der Componist, der selbst dirigirte, wurde gerufen. Concertinstitute seien auf das Werk, das, soviel wir hören, im Druck erscheinen wird, um so mehr aufmerksam gemacht, als eine Nummer Declamation mit Musik immer zugleich eine interessante Abwechselung in das Programm bringt. St.

Leipzig, 8. Nov. Die Symphonieconcerte der Büchner'schen Capelle im grossen Saale des Schützenhauses, auf deren dieswinterliche Wiederaufnahme in diesen Blättern bereits hingewiesen wurde, nahmen am 7. d. M. ihren Anfang. Die exacte, schwungvolle Ausführung der als Eröffnungsnummer gewählten „Abencerragen"-Ouverture von Cherubini war vollkommen geeignet, das Auditorium, welches sich übrigens sehr zahlreich eingefunden hatte, in eine dem Nachfolgenden günstige Stimmung zu versetzen, zu deren Aufgabe der fernere Verlauf des Concertes auch keinen Anlass bot. Der Ouverture folgte Viotti's Violinconcert in Amoll (mit Cadenzen von Ferd. David), welches von Hrn. Hahn, einem Mitglied der Büchner'schen Capelle, vorgetragen wurde. Technische Sicherheit, kräftige, nur zuweilen noch etwas schwerfällige Bogenführung und schöne Tonentfaltung, bei welch letzterer ihm sein ausgezeichnetes Instrument sehr zu statten kam, waren die bemerkenswerthesten Eigenschaften des Spiels des Genannten; die Vortragsweise desselben wollte uns dagegen noch etwas unfrei bedünken. Trefflich gelang Hrn. Hahn das am Schluss des ersten Theils des Concertes vorgetragene Präludium aus der sechsten Solo-Violinsonate (Edur) von J. S. Bach. Zwischen den beiden vorstehend genannten Solonummern executirte die Capelle eine zwar nicht bedeutende, doch immerhin nicht uninteressante Symphonie (No. 1, Ddur) von C. Ph. E. Bach. Den Beschluss des Abends bildete die von den Concertdirectionen bekanntlich etwas stiefmütterlich behandelte F dur-Symphonie No. 8 von Beethoven, deren Wiedergabe wenn auch nicht durchaus befriedigend, so doch in Anbetracht der resp. orchestralen Kräfte eine sehr lobenswerthe war. Im Ganzen können wir überhaupt gegen die vorwinterlichen Concerte der Büchner'schen Capelle einen entschiedenen Fortschritt der letzteren constatiren.

— x.

Breslau, 2. Nov. Das vorgestern stattgehabte zweite Abonnementconcert des Orchestervereins reihte sich dem ersten, über welches wir unlängst berichteten, würdig an. Auch diesmal hatte der Sologesang eine treffliche Vertretung gefunden, wenn auch nach ganz anderer Seite hin, als in dem vorigen Concert. Frau Dr. Peschka-Leutner vom Leipziger Stadttheater, die vor einer längeren Reihe von Jahren an der hiesigen Bühne ihren ersten theatralischen Versuch wagte, hatte für ihr diesmaliges hiesiges Auftreten die erste Arie der Königin der Nacht aus der „Zauberflöte" und die Arie der Eglantine aus „Euryanthe" als compositorische Unterlagen ihrer in jeder Beziehung die glänzendste Gesangsvirtuosität bekundenden Vorträge gewählt und erntete für dieselben den lebhaftesten Beifall des den weiten Springer'-

Allegretto

p dolce

Ped

Dim. - e rallentando

a Tempo

Ped

Dim. - e rall.

Ein Facsimile von Franz Liszt.

„Hirtenspiel an der Krippe“ aus dem Oratorium „Christus“.

(Mit Bewilligung der Verleger und Besitzer des Originals, der Herren J. Schuberth & Co. in Leipzig und New-York.)

schen Saal wiederum bis auf den letzten Platz füllenden Auditoriums. Weniger gelang der Sängerin die Wiedergabe der beiden Lieder von R. Wagner („Die Rose") und R. Schumann („Ich wandre nicht"). Der orchestrale Theil des Concertes bot Cherubini's „Anakreon"-Ouverture, Mendelssohn's „Hebriden"-Ouverture und die hier zum ersten Mal zu Gehör gebrachte D moll-Symphonie von Alb. Dietrich, welche zwar ziemlich beifällig aufgenommen wurde, ohne indess geradezu zündend zu wirken. Namentlich das weitschichtig angelegte Scherzo schwächte den Eindruck des Ganzen wesentlich ab. Die Ausführung der genannten Orchesterwerke war, eine kleine Schwankung im zweiten Satz der Symphonie abgerechnet, durchaus anerkennenswerth. Besonders in den beiden Ouverturen zeichnete sich die Capelle rühmlich aus. Zum Schluss sei noch erwähnt, dass die Clavierbegleitung der oben genannten Lieder von Wagner und Schumann von Hrn. Capellmeister B. Scholz trefflich gespielt wurde. —l—p.

Cassel, 5. Nov. Die Reihe der Abonnementconcerte des k. Theaterorchesters ist abermals in würdigster Weise eröffnet worden. Der erste Gruss, welchen das am 31. Oct. stattgehabte Concert entbot, klang aus den Tönen der Cherubini'schen Ouverture zu „Lodoiska" uns entgegen, und wurde dieses Werk in einer Weise vom Orchester wiedergegeben, wie man sie nur immer wünschen kann. Hiernach sang Frl. Clemens die Concertarie: „Weh mir! ists Wahrheit!" von Mozart und die Lieder mit Pianofortebegleitung „Venetianisches Gondellied" von Mendelssohn, „Leichter Sinn" von F. Hiller und „Vöglein, wohin so schnell" von E. Lassen. Der Vortrag derselben war bezüglich des Ausdrucks durchaus edel und würdig, sodass die Dame den Beifall recht wohl verdiente, welcher ihr vom Publicum in reichem Maasse gespendet wurde. — Dem Concert zur Zierde gereichten die Claviervorträge des Hrn. Theodor Ratzenberg; der Concertgast spielte Beethoven's Es dur-Concert und drei Solostücke: Präludium, Fuge und Allegro von J. S. Bach, Barcarole von Rubinstein und Rhapsodie von F. Liszt mit einer Technik zuvörderst, die in ihrer Durchbildung vorwurfsfrei ist, dann aber mit der Einsicht eines gewiegten und feinfühlenden Musikers. Das Gesagte wird nicht aufgehoben, wenn zugefügt werden muss, dass die Kraftstellen im Es dur-Concert etwas mehr Nerv und Mark des Tones hätten haben können. Vielleicht ist dies wohl dem Concertflügel zuzuschreiben, der in Bezug auf vollen Ton, namentlich im Bass, zu wünschen übrig liess. Die gesammte Zuhörerschaft war durch die Vorträge sehr befriedigt und lohnte dem Künstler mit reichem Beifall und zweimaligem Hervorruf. Den Schluss des Concertes bildete Mendelssohn's A moll-Symphonie, für welche Orchesterleistung das Publicum äusserst befriedigt und dankbar war. — Am 22 Oct. fand in der Hof- und Garnisonskirche ein Concert des Weidt'schen Gesangvereins statt, das eine höhere künstlerische Bedeutung dadurch erhielt, dass darin der Orgelvirtuos Hr. Musikdirector Lux aus Mainz, der Hoforchester-Musicus Hr. Wenzel und unser hochgeschätzter Tenorist Hr. Denner mitwirkten. — Hr. Lux, ein Orgelvirtuos ersten Ranges und Meister auf seinem Instrumente, der nicht blos eine vollendete Technik besitzt, sondern auch die Kunst des Registrirens versteht wie selten Einer, spielte ein Präludium und Fuge von J. S. Bach und Variationen eigener Composition über ein Thema von Händel, und zwar mit einer imponirenden Ruhe und Sicherheit, die allen Zuhörern Bewunderung abnöthigte. Hr. Violinist Wenzel spielte ein Adagio von Spohr, das Bach'sche „Air" (A moll) und das „Abendlied" von Schumann correct, mit gutem Ton und schönem Ausdruck. — Hr. Denner sang mit kräftiger, wohlklingender Stimme und vielem Ausdruck zwei Kirchenarien von Brede und Zander. — Der Weidt'sche Gesangverein trug folgende Chornummern vor: „O bone Jesu" von Palestrina, „Ich lag in tiefster Todesnacht" von J. Eccard, „Der Herr behüte dich", Motette von Müller-Hartung, „Selig sind die Todten" von Spohr und zwei geistliche Chöre von J. Brahms. Der „blasse Neid" muss es dem Verein zugestehen, dass er sämmtliche Nummern, bis auf ein Soloquartett, in dem einige kleine Versehen vorfielen, in sehr lobenswerther Weise zum Vortrag brachte. X.

Dresden, 13. Nov. Das Spindler'sche Concert, d. h. das der beiden Töchter des weitgekannten hiesigen Compositeurs und Lehrers Fritz Spindler, hatte trotz des Zweckes für Chicago nur wenig Erfolg. Die pianistende Tochter hat seit dem ersten Debut bei C. Tausig studirt und an Kräftigkeit und Haltung erheblich, an Durchgeistigung des Musikstoffes ein Minderes gewonnen. Es braucht nicht ihre unbedeutende Bach-Spielart analysirt zu werden; schon die Wahl der Paraphrase ihres Papas passte erstens trotz und zweitens wegen der Blutsverwandtschaft und künstlerischen Nichtsheit nicht in das Programm. Trefflich gelang das (vermuthlich von dem verstorbenen Meister Tausig ihr inspirirte) Cis moll-Scherzo Chopin's. In Liszt's 6. Rhapsodie liess Frl. Sp. die berühmten Bassquinten, die so frappant national und original dareinklingen, einfach weg. Die so gezähmte Rhapsodie machte wenig Eindruck. Die Schwester sang einige Stücke, aber fast nur bei 5—7 tiefen Tönen erfreulich, sonst schlimm intonirend und nicht unaffectirt. — Das Kirchenconcert des Hrn. Cantor Lorenz war das besuchteste auch nicht, verlief indess recht gut. Hiller's „Siegesgesang Israel's" bildete den Kernpunct des Interesses. Die Composition ist concis und wirkungsreich, ohne in der Anlage oder Harmonik etwas zu neuern. Ein Kirchenconcert des unermüdlichen und hochbegabten C. A. Fischer fand am Reformationstage statt. Das zweite Auftreten der Frauen Cl. Schumann und Joachim bestärkte in alle Wege die Eindrücke des ersten Concertes genannter Künstlerinnen. Hervorragend spielte Frau Sch. ihres Gatten Sonate in G moll, Op. 22. — Wir schalten hier ein, dass es den Raum des „Mus. Wochbl." missbrauchen hiesse, alle Programme zu referiren. Nova aber sollen, wenn möglich, nie ungenannt durchschlüpfen. Frl. Doris Böhme, eine wackere Schülerin des Leipziger Conservatoriums (das Wort „wacker" benutzt man als Referent gewiss nur nothgedrungen!), spielte in einem eigenen, indess nicht ganz so besuchten Concert, als jene beiden der Frau Schumann, wie stets mit musikalischer Solidität und beträchtlicher Technik die Cis moll-Sonate Beethoven's — mit hartnäckigster Sinnwidrigkeit „Mondscheinsonate" benamst —, ein hübsches Menuett von Schondorf und einen Walzer von Raff. Frau Bürde-Ney sang in dem ihr eigenen grossen Stil Lieder von Beethoven, Lassen, Rubinstein und Robert Franz! Wahrlich — es geschehen noch immer Zeichen und Wunder. Demnächst gibt die Generaldirection für den Fond der Theatermitglieder den „Elias" (in der Frauenkirche). Impresario Ullmann gibt ausser dem „einzigen" Concert, das er zu geben versichert hatte, „noch" zwei Concerte. Ich wundere mich nur, wenn sich hierüber Jemand wundern wollte. Ist dies nicht auch eine Circus-Gepflogenheit? Im Januar (26.?) steht den biederen Kunstfreunden diese weitere Sättigung bevor. — Der hiesige Wagner-Verein wird sich kommende Woche constituiren. Bis jetzt konnte man über die Modalität der Statuten nicht schlüssig werden. Grundzüglich wird man die Leipziger annehmen. L. H.

Frankfurt a. M. Durch nachfolgende Mittheilung soll der geehrte Leser erfahren, was musikalisch Bedeutendes und Erbauliches sich seit Beginn der Wintersaison bei uns zugetragen hat. Dieselbe nahm gleich einen officiellen Anfang durch das erste Museumsconcert, welches am 13. Oct. stattfand, während in früheren Jahren die Privatconcerte einzelner Künstler, wie der HH. Eliason und Sachs, dieselbe eröffneten. Insofern deren Concerts innerer Anziehungsmomente boten, hoffen wir, dass sie später noch nachfolgen werden. Bezüglich der Programme des ersten wie des am 27. Oct. stattgehabten zweiten Museumsconcertes haben wir nichts Aussergewöhnliches einzuzeichnen, es sei denn das hier noch selten gehörte Violoncellconcert von Schumann, welches Hr. B. Cossmann mit den Vorzügen seiner feingeschliffenen Technik und seines noblen Vortrages zur verständlichsten Darstellung brachte. Das der Composition eigenthümliche wehmüthige Stimmungswesen schien freilich einem grossen Theil der Zuhörer nicht sympathisch zu sein; wir meinen auch, dass insbesondere ein für eine grosse vielköpfige Zuhörerschaft berechnetes Concert doch wohl allgemein fasslichere Gedanken, kräftigere Tinten und Schlagschatten haben sollte und so subjective Gefühlszustände wie hier bei Schumann sich mehr für ein Kammermusikwerk passen (?). Nun, was sich Hr. Cossmann mit dem Concert gescha-

det, hat er mit seiner Tell-Phantasie wieder gut gemacht, meinte mein Concertnachbar. Diese war sehr brillant — aber fade: mehr künstlich als künstlerisch. *Sapienti sat!* Frl. Anna Mehlig trug mit Meisterhänden das Schumann'sche Amoll-Concert vor, aber auch mit geistigstem Eingehen in die reiche Tonwelt dieses abgerundeten Kunstwerkes. Beide Künstler wurden trefflich und discretest unterstützt von unserem Orchester, welches ausserdem für seine Leistungen, für die sorgfältig schöne Ausführung der Symphonien — der grossen in C von Mozart und No. 4 von Beethoven — und Ouverturen — „Hebriden" von Mendelssohn und zu „Joseph" von Méhul — den warmen Dank der Geniessenden beanspruchen darf. Als Gesangskräfte waren für das erste Concert Frl. Hassel-Barth, Coburg'sche Hofopernsängerin, und für das zweite Hr. H. Vogl von München gewonnen. Erstere, für uns eine neue Erscheinung, hatte sich in der Arie von Mendelssohn und in Liedern durch ihre liebliche, klangvolle Sopranstimme, in guter Schule herangebildet, wie durch ihren seelenvollen Ausdruck eines durchschlagenden Beifalls zu erfreuen. Das einst von ihrer berühmten Mutter so innig und sinnig gesungene Mozart'sche „Veilchen" musste auch die Tochter wiederholt vortragen. Hr. Vogl, der Tenor *par excellence*, sang und siegte wie immer mit der wunderbar feinen Wiedergabe der Beethoven'schen „Adelaide", mit Liedern von Schumann und Schubert und der Joseph-Arie von Méhul. Das Organ des Sängers ist zwar nicht von lyrischem Timbre und leichter Ansprache, dagegen verfügt Letzterer über eine sehr sichere und zarte Benutzung des Falsets. — An die Museumsconcerte reihen sich eng die von der Museumsgesellschaft seit letztem Jahr übernommenen Kammermusik-Abende, deren zehn diesen Winter abgehalten werden. Der erste fand am 16. Oct. statt; zum Vortrag kamen ein seltener gehörtes Quartett in B von Haydn und dasjenige in Adur Op. 18 von Beethoven, beide durch die langjährig zusammengespielten HH. Concertmeister Heermann, R. Becher, Welker und Müller im besten Ensemble ausgeführt. Als Mittelnummer hatte man das Clarinetttrio in Es von Mozart gewählt. Der soliden und fein schattirten Darstellung der HH. Wallenstein, Abel und Welker wurde lebhafter Beifall gespendet, der indess eben so sehr der gehaltreichen und unnachahmlich gearbeiteten Composition galt. Durch die Betheiligung des Hrn. Cossmann war der zweite Abend, am 30. Oct., ein doppelt anziehender. Dieser bedeutende Künstler trug mit Hrn. Wallenstein die Bdur-Sonate von Mendelssohn vor, in gemessenem Tempo, ohne Virtuosensucht, kurz so, wie man sich das anmuthende Werk ausgeführt wünscht. Den Abend eröffnete wieder ein Quartett in D, Op. 71, von Haydn, wohlthätig auf die Zuhörer wirkend; den Beschluss machte durch Cossmann's Mitwirkung das Quintett in C, Op. 163, von Schubert. — Früher wie jemals, nämlich am 25. Oct., gelang es dem Rühl'schen Verein, sein erstes Concert von Stapel laufen zu lassen. Es wehte ein guter Wind, und stolz und mächtig zog die ewig junge „Schöpfung" an unseren Sinnen vorüber. Alle Mitwirkenden zollten dem Werk ihre Hingebung und Aufmerksamkeit, darum war auch der Eindruck ein höchst befriedigender. Das ist eine Schöpfung für alle Gemüther, für Jung und Alt, und es ist wünschenswerth, dass sie „jedem Ohre klingend, keiner Zunge fremd" bleibe. Gedenken wir zum Schluss noch eines zu wohlthätigem Zweck vom Organisten Hrn. A. Wolf veranstalteten Orgelconcertes, in welchem sich ausser dem wackeren Concertgeber noch Fr. Dr. Schenck durch geeignete Gesangsvorträge und Hr. Dietz durch Violinspiel auszeichneten; und weiter der recht erfreulichen Leistungen vieler Zöglinge unserer in sichtbarem Aufblühen begriffenen Musikschule bei ihrer letzten Quartalprüfung, so glauben wir so ziemlich alles im Monat October musikalisch Erlebte vorgeführt zu haben. H. H.

Gera, Ende Oct. Unsere beiden grösseren Musikvereine eröffneten gleichzeitig in voriger Woche unsere Saison. Zuerst brachte der sich aus besseren bürgerlichen Kräften recrutirende Singverein die melodramatische Dichtung „Columbus" von Julius Becker zur Aufführung. Das Werk eignet sich vortrefflich zu Aufführungen für gemischte Chöre, und diesem Geeignetsein verdankte auch dasselbe zum Theil den aussergewöhnlichen Erfolg. Der Singverein, der nach der Berufung seines Dirigenten Odenwald als Stadtcantor nach Elbing kein Lebenszeichen mehr von sich gegeben, hat durch seine Aufführung des „Columbus" seinen alten Ruf wieder erworben, indem die Chöre unter Leitung des jetzigen Dirigenten (Organist zu St. Trinitatis) Aug. Weichelt fein nuancirt zur Wiedergabe gelangten. Der verbindende Text der zehn Nummern des Liedercyklus kam ebenfalls durch ein Mitglied des Vereins zu Gehör und vermochte besonders nach dem Ende zu durch Beobachtung aller Declamationsgesetze und durch das biegsame Organ desselben das Publicum in athemloser Spannung zu erhalten. — Einige Tage später veranstaltete der unter Leitung Wilhelm Tschirch's stehende „Musikalische Verein", dessen Mitglieder zum grössten Theil in den Kreisen der höheren Kaufmannschaft, der grösseren Industriellen, der Aristokratie und höheren Beamtenwelt zu suchen sind, der ganzen Reihe 96. Concert. Das Orchester executirte zuerst in ganz ausgezeichneter Weise die Adur-Symphonie von Beethoven und dann den Wagner'schen Kaiser-Marsch. Was den vocalen Theil des Concertes anlangte, so war derselbe keineswegs befriedigend; denn vermochte schon Fr. Bellingrath-Wagner nicht besonders zu erwärmen, so machte noch weniger Glück das nicht gut eingeübte und darum auch ziemlich schlecht gehende Chorstück „Beim Sonnenuntergang" von Niels Gade. Dasselbe bedarf, um zu wirken, ganz besonders einer tüchtigen Einübung, die man vorher versäumt hatte. Möchte diese Rüge, zu der schon frühere Aufführungen unter Tschirch's Leitung Anlass gaben, ihre Wirkung für die Zukunft nicht verfehlen. —r.

Hamburg, 5. Nov. Bereits in der ersten Hälfte des vorigen Monats stellten sich die Anzeichen der beginnenden Wintersaison ein, ohne dass irgend etwas besonders Bemerkenswerthes mit untergelaufen wäre. Das erste bedeutungsvollere Concert war die am 27. Octbr. im kleinen Saale des Conventgartens von Carl Risch veranstaltete Kammermusikaufführung, an der sich ausser der Pianistin Frl. Marstrand noch die HH. J. Lee, Fr. Schmahl, J. Risch und C. Kölling als Mitwirkende betheiligten. J. Haydn's reizendes Dmoll-Quartett Op. 76, No. 2 eröffnete den Abend. Die Ausführung des Werkes gelang recht gut und bleiben nur einige Intonationsfehler zu rügen. Lobende Anerkennung verdient Frl. Marstrand, welche eine Romanze aus Schumann's Op. 28, Chopin's Berceuse Op. 57 und Fr. Schubert's Fmoll-Impromptu, Op. 142, No. 4, vortrug. Der im ferneren Verlauf des Concertes zu Gehör gebrachte 2. und 3. Satz von Mendelssohn's unvermeidlichem Violinconcert hatte in den HH. C. Risch und Kölling tüchtige Interpreten gefunden. Den Beschluss bildete Fr. Kiel's Amoll-Quartett Op. 43, — jedenfalls die interessanteste und effectvollste Nummer des ganzen Programms. Der Eindruck des fesselnden Werkes war um so nachhaltiger, als auch die Ausführung desselben sich durchaus über das Niveau des Mittelmässigen erhob. Das Publicum ist dem Concertgeber für diese neue Bekanntschaft zu warmem Danke verpflichtet. — Vorstehend besprochener Kammermusikaufführung folgte am 3. Nov. das erste Abonnementconcert des Philharmonischen Vereins. Eingeleitet durch Cherubini's unverwüstliche, von der Capelle unter Hrn. von Bernuth's Leitung musterhaft executirte Ouverture zum „Wasserträger", erhielt das Concert einen ganz besonderen Glanz durch die Mitwirkung des genialen Prof. Joachim, der das Beethoven'sche Violinconcert in seiner vollendeten Weise spielte. Unter so beregten Umständen hatte Frl. Mahlknecht aus Leipzig, welche die Gesangsoli des Abends übernommen hatte, einen schweren Stand. Um so ehrenvoller war es für die Sängerin, dass sie sich trotz alledem mit ihren beiden Vorträgen (der Arie „Zephyretten leicht gefiedert" aus Mozart's „Idomeneus" und der Scene und Arie aus Spohr's „Faust") lebhaften Beifall zu erringen wusste. Den zweiten Theil des Concertes bildete Schumann's von frischer Lebenslust überquellende und kraftstrotzende Bdur-Symphonie, die wir von unserem trefflichen Orchester kaum je so makellos schön gehört haben. Noch erwähnen wir, dass am Schluss des ersten Concerttheils die HH. Joachim und v. Bernuth einige Nummern aus J. Brahms' originellen „Ungarischen Tänzen" (von Joachim für Violine und Clavier bearbeitet) vortrugen, bei welcher Wiedergabe jedoch diese Bearbeitung in Folge nicht ganz glücklicher Spieldisposition des Hrn. Clavierpartners nicht zur vollen Würdigung gelangte. —ff.

Mühlhausen. Gestatten Sie mir, Ihnen auch einmal einen kurzen Bericht über das hiesige Musikleben zu geben. Am 24. Oct. wurde Weber's Cantate „Kampf und Sieg" vom „Allgemeinen Musikverein" zur Aufführung gebracht. Die hiesige Liedertafel, die älteste Pflanzstätte der Musik in Mühlhausen — der Verein besteht 34 Jahre —, trug durch ihre Unterstützung wesentlich zum Gelingen des Ganzen bei. Die Chöre gingen brillant, auch das Orchester that wacker seine Schuldigkeit. Ueber die Soli ist nicht zu sprechen, da sie von Dilettanten ausgeführt wurden. Der Totaleffect war durchschlagend. Der Cantate ging Beethoven's Cmoll-Symphonie voraus, welche trefflich, vielleicht im letzten Satze ein wenig zu schleppend, gespielt wurde. — Vorgestern (31. Oct.) ging Beethoven's „Egmont" in der Ressource vom Stapel. Abgesehen von der Länge der Aufführung (das Drama wurde mit nur geringen Kürzungen von Professor Wilhelm Osterwald gelesen), packte es das Publicum ganz gewaltig, besonders zündete der letzte Act mit seinem herrlichen Melodrama. Unser Orchester war vorzüglich — selbstverständlich können wir nur relativ Ausgezeichnetes hier verlangen, denn ein Orchester, das fast jede Nacht Tanz spielen muss, um sein Brod zu verdienen, kann nichts positiv Vorzügliches leisten —, präcis im Einsetzen und rein in der Intonation. — Als Novitäten stehen für unsere Stadt u. A. in Aussicht „Wallenstein's Lager" von J. Rheinberger und Bruch's „Frithjof". — ü —

Concertumschau.

Altona. Orgelconcert des Hrn. A. Kleinpaul mit Orgelwerken von S. Bach, Gurlitt und C. G. P. Grädener, Violoncellsolos von S. Bach und Leclair, sowie mit Arien von Händel und Stradella.

Augsburg. Concert des Oratorienvereins: 1 Symphonie von Spohr, „Hebriden"-Ouverture von Mendelssohn etc.

Basel. Concert zum Besten der Wittwen-, Waisen- und Alterscasse des Orchestervereins: Choralvorspiel für Orchester über „Wer nur den lieben Gott lässt walten" von E. Reiter, Adagio für Clarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncell von Mozart, Psalm 42 von Mendelssohn.

Berlin. 3. Quartettsoirée des Prof. Joachim mit Quartetten von Haydn (Kaiserquartett), Schumann (in Amoll) und Beethoven (Op. 74). — Bilse's Concerte vom 7. bis mit 11. Nov.: Ouverturen zu „Anakreon" von Cherubini, „Michel Angelo" von Gade, „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, „Genovefa" von Schumann und „Maria Stuart" von G. Vierling, „Faust"-Ouverture von Wagner etc.

Breslau. Versammlung des Tonkünstlervereins am 6. Nov. mit Raff's Claviertrio Op. 158 u. A.

Crimmitschau. 1. Abonnementconcert des Hrn. H. Grunert unter Mitwirkung der Concertsängerin Frl. Marie Klauwell: Cmoll-Symphonie von Mendelssohn, Ouverturen zu „Hans Heiling" von Marschner und zu „Rienzi" von Wagner, „Manfred"-Vorspiel von Reinecke, Arie von Rossini, Lieder von Franz, W. Taubert und F. v. Holstein.

Frankfurt a. M. 3 Museumsconcert am 10. Nov.: Bdur-Symphonie von Schumann, „Abencerragen"-Ouverture von Cherubini, Violinsoli (Hr. Ludwig Straus aus London), Gesangsoli (Frl. Marie Schröder aus Stuttgart).

Graz. Concert des Hrn. R. Heckmann mit Compositionen von Schumann (Violinsonate in Dmoll), Kiel (Romanze für Violine), O. Weber (Phantasiestück für Violine mit Pianoforte), Rubinstein (Bdur-Claviertrio) u. A. — 1. Mitgliederconcert des Steyermärkischen Musikvereins unter Musikdirector Thieriot's Leitung: Zwei Sätze der unvollendeten Hmoll-Symphonie von Schubert, Kaiser-Marsch von Wagner; Violinsoli: Concert von Bruch, Adagio von F. Thieriot und Scherzo von Bazzini, gespielt von Hrn. R. Heckmann; Gesangvorträge des Hrn. Bertoni (Lieder von Schumann und Schubert).

Halle a. S. 1. Concert der Vereinigten Berggesellschaft: Bdur-Symphonie von Beethoven (als einziges Orchesterwerk), Claviervorträge (in fast nur Mendelssohn'scher Musik) des Frl. Toska Füssel aus Leipzig, Gesangvorträge des Frl. W. Gips aus Holland (!).

Hamburg. 1. Quartettsoirée der Gebrüder Schröder: Cdur-Quartett von Mozart, Variationen aus dem Adur-Quartett von Beethoven, Scherzo aus dem Esdur-Quartett von Cherubini, Cismoll-Etude No. 7 von Chopin für Quartett arrangirt (!), Esdur-Quartett Op. 74 von Beethoven.

Kronstadt. 1. von Frl. Vautier veranstaltete musikalische Abendunterhaltung mit Cmoll-Quartett, Cdur-Sonate und Esdur-Claviertrio von Beethoven etc.

Leipzig. 7. Gewandhausconcert mit „Comala" von Gade und „Manfred" von Schumann. — 23. Kammermusik des Zweigvereins des Allgemeinen deutschen Musikvereins: Pianofortephantasie Op. 17 von Schumann, zwei Solostücke für Clavier von I. Brüll und Claviersonate Op. 111 von Beethoven, vorgetragen von Hrn. I. Brüll; Walzer für Pianoforte zu 4 Händen von G. H. Witte, gespielt vom Componisten und von Hrn. Kogel, Lieder von R. Franz, gesungen von Hrn. R. Wiedemann. — 2. Euterpeconcert: Vorspiel zur Oper „Die sieben Raben" von J. Rheinberger, Dmoll-Symphonie von R. Volkmann, Gesangvorträge des Hrn. Köhler aus Dresden, Claviervorträge des Frl. L. Heim aus Stuttgart.

Magdeburg. 1. Abonnementconcert im Casino am 11. Nov.: Fdur-Symphonie No. 8 von Beethoven, Ouverture zu „Aladin" von Hornemann, Gesangsoli (Frl. Marie Falkner aus Berlin), Pianofortesoli (Frl. Marie Hertwig aus Leipzig). — 2. Harmonieconcert am 15. Nov.: Symphonie von Haydn, Ouverture zum „Märchen von der schönen Melusine" von Mendelssohn, Gesangsoli (Frl. Bertha Dotter vom grossherzogl. Hoftheater zu Weimar), Violinsoli (Hr. Ludwig Straus aus London).

Merseburg. Musikalische Abendunterhaltung des Schumann'schen Gesangvereins: Claviertrio Op. 1, No. 1 von Beethoven, Altböhmische Weihnachtsgesänge, herausgegeben von C. Riedel, Chöre von Brahms (zwei Volkslieder), Gade, Grétry und Bruch, Arie von Mendelssohn und Lieder von Franz, Schumann und Taubert, gesungen von Frl. Cl. Martini aus Leipzig.

Naumburg. Musikalische Abendunterhaltung des Hrn. F. Schulz unter Mitwirkung der Concertsängerin Frl. Klauwell und der HH. Haubold und Hegar aus Leipzig: Violinsonate in Adur aus Op. 30 von Beethoven, Claviertrio in Cmoll von Mendelssohn, Violoncellstücke von Schumann, Claviervariationen von Chopin, Arie von Rossini und Lieder von Schumann, Zopff, Schubert, Rubinstein, v. Holstein und Taubert.

New-York. 120. grosses Concert von Thomas: Adagio aus der 9. Symphonie von Beethoven, Ouverturen zu „Rienzi", „Fliegender Holländer" und „Tannhäuser", „Lohengrin"-Vorspiel, „Faust"-Ouverture, Huldigungsmarsch, Kaiser-Marsch und Bruchstücke aus verschiedenen Opern von R. Wagner, „Aufforderung zum Tanz" von Weber-Berlioz. — 1. Winterconcert des „Arion": Kreutzer-Sonate von Beethoven (HH. S. B. Mills und Dr. Damrosch), Chöre von L. Damrosch, V. Lachner, Rubinstein, Engelsberg und Silcher, Claviervorträge des Hrn. Mills und Gesangvorträge der Frau H. Damrosch.

Ofen. Concert der Sing- und Musikakademie am 10. Nov.: Chöre von Mendelssohn, Ad. Jensen („Nachtlied"), R. Schumann („Sommerlied") und R. Volkmann („Vertrauen auf Gott", sechsstimmig), Arie von Stradella (Hr. Steger), drei geistliche Lieder für Altsolo (Fr. Knohl) und Chor mit Pianoforte von Mendelssohn, „Nachtgesang" von J. Vogt und „Träumerei" von Schumann für Streichorchester, Duett aus der Oper „Bánk-Bán" von F. Erkel, Pianofortephantasie von Liszt (Hr. L. Thern).

Oldenburg. 1. Abonnementconcert der grossherzogl. Hofcapelle unter Mitwirkung von Fr. Cl. Schumann: 7. Symphonie von Beethoven, „Oberon"-Ouverture von Weber, zwei Orchestermärsche von J. Joachim, Cmoll-Concert von Beethoven und kleinere Clavierstücke von Schumann, Chopin und Gluck.

Paris. Concert von Pasdeloup: Bdur-Symphonie von Schumann, Pastoralsymphonie von Beethoven, Irrlichter-Menuett und Sylphenwalzer von Berlioz.

Pest. 1. Orchesterconcert unter Hans Richter's Leitung: Ouverture zum „Fliegenden Holländer" von Wagner, Arie aus „Euryanthe" von Weber (Frau Pauli), „Hunnenschlacht", symphonische Dichtung von F. Liszt, 5. Symphonie von Beethoven.

Plauen. 1. Abonnementconcert unter Musikdirector Gast's Direction und Mitwirkung des Baritonisten Herrn Gura aus Leip-

zig: Eroica-Symphonie von Beethoven, Ouverturen zu „Rienzi" von Wagner und „Athalia" von Mendelssohn, Arien von Spohr und Marschner etc.

Posen. Orgelconcert des Herrn Cantor Bienwald mit Werken von S. Bach, Händel, Thiele, Kühmstedt, Gade, Mendelssohn und Berens.

Stuttgart. 1. Soirée für Kammermusik der HH. Speidel, Singer und Krumbholz: Claviertrios von Haydn (Es dur) und J. Raff (Op. 158), Gesangvorträge des Frl. A. Steffan, Violin- und Violincellsoli, „Carnoval" von Schumann (Hr. Speidel).

Torgau. Oeffentliches Orchesterconcert zur Erinnerung an das Kriegsjahr 1870—1871 unter Leitung von Dr. O. Taubert am 2. Mai mit Compositionen von Beethoven (Opferlied und Triumphmarsch aus „Trapeja"), F. Schneider (Choral und Chor aus dem „Weltgericht"), O. Taubert (Chöre: „Zur Feier des Tages von Wörth", „Salvum fac Imperatorem", „Ad memoriam victoriae ex Gallis reportatae"), C. Reinecke („Am 3. September 1870"), H. Zopff (Deutscher Siegesmarsch), F. Gernsheim (Wächterlied) u. A.

Warschau. 1. Orchesterconcert der Musikgesellschaft: „Don Quixote", Humoreske für Orchester, und Clavierconcert in Dmoll von A. Rubinstein, „Coriolan"-Ouverture von Beethoven, Abendlied für Tenorsolo, Chor und Orchester von Reinecke, Märsche von Schubert-Liszt etc.

Wien. 1. Gesellschaftsconcert: Zwei Anthems von Händel, Sinfonia eroica von Beethoven, 114. Psalm von Mendelssohn. — 1. Philharmonisches Concert: „Anakreon"-Ouverture von Cherubini, Violinconcert von Mendelssohn (Hr. R. Heckmann), Huldigungsmarsch von Wagner, 7. Symphonie von Beethoven. — 1. Hellmesberger'sche Quartettsoirée: Quartetten in Fdur von Haydn and in Cdur aus Op. 59 von Beethoven, Bmoll-Claviertrio von R. Volkmann. — Am 15. Novemb. Concert des Hrn. Jos. Wieniawski mit der 4. Sonate für Pianoforte und Violoncell vom Concertgeber als Novität.

Worms. 1. Soirée für Kammermusik: Claviertrios in Cdur von Haydn und in Bdur von Schubert (HH. Naret-Koning und Kündiger aus Mannheim, Hr. Ed. Steinwarz), Präludium und Fuge für Violine von Bach, Lieder von Schubert und Schumann.

Zürich. Am 5 und 7. Nov. von Hrn. F. Hegar geleitete Aufführungen der vollständigen „Faust"-Musik von R. Schumann mit den Solisten Frauen Suter-Weber (Sopran), Hegar-Volkart (Alt) und HH. Ruff aus Mainz (Tenor), Gura aus Leipzig (Bariton) und Attenhofer (Bass). — Namentlich hat nach dortigen Berichten Hr. Gura in der Partie des Faust Erfolge gefeiert, wie dort seit langen Jahren kein Sänger.

Zweibrücken. Von Musikdirector Maczewski geleitete und nach der „Pf. P." von vorzüglichem Erfolg begleitete Aufführung von Haydn's „Schöpfung".

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Im ferneren Verlauf seines Gastspiels im hiesigen Opernhause trat Hr. J. Lederer aus Darmstadt am 7. d. M. als Tamino und am 13. als Romeo auf. Frau Fr. Grün beendete ihre hiesigen Gastdarstellungen am 11. d. M. als Irene im „Rienzi", nachdem sie zuvor (am 8. d. M.) noch die Bertha im „Prophet" gesungen hatte. Die königliche Hofopernsängerin Frl. Grossi ist aufs Neue für drei Jahre an die hiesign Hofoper engagirt worden; die Monate Mai und Juni sind der Sängerin für ein jährlich wiederkehrendes Gastspiel an der Italienischen Oper zu London freigegeben. — **Chemnitz.** Das vierte und fünfte Debut der Frau Spranger-Nachtigal aus Leipzig boten die Baronin im „Wildschütz" (am 8. d. M.) und die Leonore im „Troubadour" (am 10 d. M.). — **Hannover.** Von ihrer nordischen Concertreise zurückgekehrt trat Frl. Aglaja Orgeni am 8. d. M. zum ersten Mal wieder im hiesigen Hoftheater auf, und zwar als Rosine im „Barbier von Sevilla". — **Stettin.** Am 9. d. M. debutirte im hiesigen Stadttheater Hr. Edmund Winter von der Düsseldorfer Stadtbühne zum ersten Mal in Flotow's „Stradella". — **Stuttgart.** Demnächst wird Frl. Orgeni drei Gastrollen im hiesigen Hoftheater geben. — **Weimar.** Am 8. und 12. d M. trat Hr. Oppitz vom herzoglichen Hoftheater zu Dessau als Max („Freischütz") und Leopold („Jüdin") gastirend im hiesigen Hoftheater auf.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 11. Nov.: 1) „Wenn im letzten Abendstrahl", Motette von Mendelssohn. 2) „Jesus, meine Zuversicht", Motette von J. G. Schein. Am 12. Nov.: „Pater noster" von Cherubini. — **Breslau.** a) St. Michaeliskirche am 8. Nov.: 1) Messe in Fmoll von M. Brosig. 2) Graduale und 3) Offertorium von Aiblinger. — b) Domkirche am 12. Nov.: 1) Missa solemnis von M. Brosig. 2) Graduale (vierstimmig) und 3) Offertorium (fünfstimmig) von Aiblinger. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 12. Nov.: „Ich und mein Haus, wir wollen dem Herrn dienen", Männerchor a capella von F. Schulz. — b) St. Jacobikirche am 12. Nov.: „Lobsinget Gott dem Herrn", Chor mit Baritonsolo von J. Rietz. — **Dresden.** Kreuzkirche am 11. Nov.: „Richte mich, Gott, und führe meine Sache", achtstimmige Motette von Mendelssohn. 2) „Meine Seele ist stille zu Gott" von M. Hauptmann. Am 12. Nov.: „Preis Gottes", Cantate von A. Bergt. — **Weimar.** Stadtkirche am 12. Nov.: „Denk ich, o Herr", Motette von Vittoria. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 12. Nov.: 1) Messe in C, 2) Graduale („Beatus vir") und 3) Offertorium („Domine Deus") von L. Jansa. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 12. Nov.: 1) Messe von L. Weiss. 2) Graduale (Sopransolo) von Proch. 3) Offertorium (Altsolo) von Eder. — c) Dominicanerkirche am 12. Nov.: 1) Messe in B von Cyrill Wolf. 2) Graduale (Chor) von R. Führer. 3) Offertorium (Sopransolo) von Cherubini. — d) Pfarrkirche zu St. Carl am 5. Nov.: Grosse Harmonie-Messe in B von Haydn. — e) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 5. Nov.: 1) Messe in D von Preindl. 2) Graduale von Geiger. 3) Offertorium von Mozart.

Opernübersicht.

(Vom 1. bis 9. November.)

Leipzig. Stadtth.: 1. Fliegender Holländer; 3. Martha; 5. Robert der Teufel; 7. Entführung aus dem Serail. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 1. Hugenotten; 2. Norma; 3. u. 6. Euryanthe; 4. Jüdin; 7. Zauberflöte; 8. Prophet; 9. Nachtlager von Granada. Walhalla-Volksth.: 1. u. 5. Lucrezia Borgia; 3. Norma. Victoria-Th.: 1., 2., 3., 5., 6., 7., 8. und 9. Indigo. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 1. und 8. Prinzessin von Trebisonde; 4. Pariser Leben; 5. Cartouche (Heinrich Hoffmann); 6. Schöne Helena. — **Bremen.** Stadtth.: 2. Nachtlager von Granada; 5. Wilhelm Tell. — **Breslau.** Lobe-Th.: 1. Schöne Galathea, Zaubergeige; 3. und 8. Prinzessin von Trebisonde; 4. Urlaub nach dem Zapfenstreich (Offenbach). — **Chemnitz.** Stadtth.: 2. und 4. Oberon; 8. Wildschütz. — **Cöln.** Thalia-Th.: 1. Fidelio; 5. Stumme von Portici; 9. Freischütz. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 1. Fidelio; 3. Wilhelm Tell; 5. Armida; 8. Euryanthe; 9. Es spukt (Riccius). — **Elberfeld.** Stadtth.: 1. u. 6. Weisse Dame; 3. Nachtlager von Granada; 5. Don Juan. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 1. Fidelio; 4. Freischütz; 6. Dinorah; 9. Othello. — **Hamburg.** Stadtth.: 1. Czaar und Zimmermann; 2. Regimentstochter, Das Gespenst in der Spinnstube (A. Müller); 3. Norma; 5. Krondiamanten; 6. und 8. Prinzessin von Trebisonde; 7. Don Juan; 9. Nachtwandlerin. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 1. Idomeneus; 4. Fra Diavolo; 5. Robert der Teufel; 8. Barbier von Sevilla; 9. Belisar. — **Magdeburg.** Stadtth.: 3. Don Juan; 5. und 9. Stumme von Portici; 7. Nachtlager von Granada. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 1. Wasserträger; 5. Afrikanerin. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 3. Rienzi; 5. Freischütz; 6. Alessandro Stradella; 9. Lustige Weiber von Windsor. — **Nürnberg.** Stadtth.: 2. Verlobung bei der Laterne; 9. Don Juan. — **Prag.** Deutsch.

Landesth.: 4. Weisse Dame; 7. Teufels Antheil. Královské zemské ceskó divadlo: 3. und 5. Leila (Karel Bendl); 7 Marta; 9. Troubadour. — **Stettin.** Stadtth.: 2. Margarethe; 7. Tannhäuser; 9. Alessandro Stradella. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 2. Rigoletto; 5. Feensee; 7 Norma. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 1. Lucia von Lammermoor; 5. Hugenotten; 8. Freischütz. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 1. Don Juan; 2. Margarethe; 4. u. 7. Judith (Doppler); 5. Freischütz; 8. Prophet. Theater an der Wien: 4. und 9. Dr. Faust jun. (Hervé); 6. Banditen.

Aufgeführte Novitäten.

Bruch (M.), Violinconcert. (Graz, 1. Concert des Steyermärkischen Musikvereins.)

Gade (N. W.), Ouverture zu „Michel Angelo". (Berlin, Concert von Bilse.)

Gernsheim (F.), „Wächterlied". (Torgau, Orchesterconcert unter Dr. O. Taubert's Leitung.)

Hornemann (C. F. E.), Ouverture zu „Aladin". (Magdeburg, 1. Abonnementconcert im Casino.)

Joachim (J.), 2 Märsche für Orchester. (Oldenburg, 1. Abonnementconcert.)

Kiel (F.), Romanze für Violine mit Pianoforte. (Graz, Concert des Hrn. R. Heckmann.)

Liszt (F.), „Hunnenschlacht", symphonische Dichtung. (Pest, 1. Concert Hans Richter's.)

Raff (J.), Claviertrio No. 4. (Breslau, Musikabend des Tonkünstlervereins. Stuttgart, 1. Kammermusiksoirée.)

Reinecke (C.), Vorspiel zu „Manfred". (Crimmitschau, 1. Abonnementconcert.)

—— „Abendlied" für Tenorsolo, Chor und Orchester. (Warschau, 1. Concert der Musikgesellschaft.)

Reiter (E.), Choralvorspiel für Orchester. (Basel, Concert zum Besten des Pensionsfonds des Orchestervereins.)

Rheinberger (J.), Vorspiel zur Oper „Die sieben Raben". (Leipzig, 2. Euterpeconcert.)

Rubinstein (A.), „Don Quixote", Orchesterhumoreske. (Warschau, 1. Concert der Musikgesellschaft.)

Stör (C.), Musik zu Schiller's „Lied von der Glocke". (Leipzig, Schillerabend im Stadttheater.)

Thieriot (F.), Adagio für Violine mit Orchester. (Graz, 1. Concert des Steyermärkischen Musikvereins.)

Vierling (G.), Ouverture zu „Maria Stuart". (Berlin, Concert von Bilse.)

Volkmann (R.), Symphonie in Dmoll. (Leipzig, 2. Euterpeconcert.)

—— „Vertrauen auf Gott", sechsstimmiger Chor. (Ofen, Concert der Sing- und Musikakademie.)

—— Claviertrio in Bmoll. (Wien, 1. Hellmesberger'sche Quartettsoirée.)

Wagner (R.), Kaiser-Marsch. (Graz, 1. Concert des Steyermärkischen Musikvereins. New-York, Concert von Thomas.)

—— Huldigungsmarsch. (Ebendaselbst. Wien, 1. Philharmonisches Concert.)

Weber (O.), Phantasiestück für Pianoforte und Violine. (Graz, Concert des Hrn. R. Heckmann.)

Wieniawski (J.), 4. Sonate für Pianoforte und Violoncell. (Wien, Concert des Autors.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 45. Besprechung von J. Zellner's Claviertrio Op. 5. — Berichte und Notizen.

Echo No. 45. Jean Vogt. — Kunstnachrichten. — Beilage: Eine Betrachtung über das Tonsystem des Grafen Dr. Th. Tyszkiewicz. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 45. Recensionen (6 deutsche Märchenbilder von F. Bendel und Uebertragungen Schubert'scher Lieder und Märsche von F. Liszt).—Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 46. Berichte (u. A. über die k. Musikschule zu München) und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Urania No. 10. „Stille Lieder" von J. Altmann. — Das kirchliche Orgelspiel der Neuzeit von J. Voigtmann. — Die neue Orgel im Dome zu Meissen. — Aus meiner Reisemappe. — Besprechungen. — Aufführungen. — Vermischtes. — Personalien.

Zeitschrift für katholische Kirchenmusik No. 10. Besprechungen (Missa in honorem Beatae Mariae Virginis von St. Braun und Vade-mecum de l'organiste par F. A. Gevaert). — Zur Musikbeilage (Missa pro defunctis).

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Nach den „Bl. f. Th., M. u. K." wird der Wiener Wagner-Verein Ende December zwei Concerte zum Besten des Bayreuther Unternehmens veranstalten, „welche unter Wagner's persönlicher Leitung Wagner'sche Novitäten zu Gehör bringen werden".

* Hr. Dr. L. Damrosch ist für die Redaction der „New-Yorker Musikzeitung" gewonnen worden. Wir schöpfen aus diesem Umstand die Hoffnung, dass gen. Blatt bei zukünftigen Abdrücken aus anderen, meist deutschen musikalischen Zeitungen endlich die benutzten Quellen nennen wird. Wenn die Verleger der „N.-Y. M." trotz diesem Verhältniss ihres Blattes zu den deutschen musikalischen Fachblättern in einer Anzeige u. A. sagen: „. . . und auch die europäischen Musikkreise fangen an einzusehen, dass es noch Leute hinterm Berge oder jenseits des grossen Wassers gibt, welche etwas von Musik verstehen und nicht blindlings auf die europäische Presse angewiesen sind", so klingt dies zum mindesten naiv.

* Die Cölner Verehrer Ferd. Hiller's haben diesem am 24. Oct. ein Geburtstagsgeschenk von 5000 Thlr. übermacht. Zahlungsfähige Verehrer anderer Meister dürfen gewiss bei ähnlicher Gelegenheit eine Nachahmung dieses Beispiels wagen.

* Der auf eine halbe Million Francs geschätzte, kürzlich in Bordeaux verstorbene Saiteninstrumentenbauer Lauriol hat sein ganzes Vermögen zwei dortigen Musikgesellschaften vermacht.

* Mr. Pasdeloup in Paris gründet gegenwärtig einen grossen Sängerchor, um denselben in seinen Concerts populaires zu Aufführungen von Oratorien und anderen grossen Vocalwerken zur Mitwirkung zu ziehen.

* R. Wagner's Huldigungsmarsch musste bei seiner kürzlich stattgefundenen Vorführung im I. Wiener Philharmonischen Concert auf stürmisches Verlangen da capo gespielt werden.

* Das von dem Fürsten Teano geleitete Gründungscomité für das in Rom zu errichtende Conservatorium entfaltet eine rege Thätigkeit. Das Hauptlehrercollegium ist bereits zusammengestellt, es besteht aus den HH Giov. Sgambati (Pianoforte und Composition), Ettore Pinelli (Violine und Ensemble) und de Sanctis (Gesang). Sgambati ist ausserdem noch mit der Organisation eines grösseren gemischten Chorgesangvereins, „Società Palestrina", beschäftigt.

* Am 4. d. M. fand in Berlin im Hôtel de St. Petersbourg die Schlusssitzung des Gründungscomités der Actiengesellschaft „Neue Berliner Oper" statt. Die Statuten wurden nochmals berathen, genehmigt und druckfertig gestellt; die Subscription soll in den nächsten Tagen eröffnet werden. Zeichner von 20,000 Thlr. erhalten Anrecht auf eine erste Rangloge (4 Personen fassend); Zeichner von 18,000 Thlr. erhalten eine zweite Rangloge angewiesen; die Zeichnung von 3000 Thlr. berechtigt zum Anspruch auf einen Parquetplatz.

* Offenbach hat dem Director des Strampfer-Theaters in Wien zwei neue Operetten, „Une nuit blanche" und „La Rose de St. Flour", übergeben, deren erste Aufführung er selbst zu dirigiren gedenkt.

* Wagner's „Lohengrin" wird in Bologna bis zum Schluss der Saison (Ende November) wöchentlich drei- bis viermal wiederholt werden und befestigt sich mit jeder neuen Vorstellung mehr in der Anerkennung des dortigen Publicums.

* In dem Berliner Victoria-Theater wird in der zweiten Hälfte dieses Monats eine unter Leitung des Impresario Achille Lorini stehende italienische Operngesellschaft ein längeres Gesammtgastspiel eröffnen.

* Litolff's neue Operette „Boite de Pandore“ ist in Paris in den Folies dramatiques spurlos vorübergegangen.

* In Lissabon soll in nächster Zeit ein neues grossartiges Theater errichtet werden.

* Am 10. d. M. fand im Theater an der Wien zu Wien die erste Aufführung von Flotow's Oper „Sein Schatten“ („L'Ombre“) statt.

* Offenbach's „Trapezunterin“ ist nun auch den Hamburgern vorgestellt worden und hatte sich bei diesen einer sehr gütigen Aufnahme zu erfreuen.

In den Pariser Folies dramatiques wurde am 4. d. M. eine neue Opéra buffa, „Waldemar's Engel“ von Duprato (Text von Gilli) zum ersten Mal gegeben.

* Hr. Dr. C. Fuchs, welcher vor Kurzem von Stettin nach Berlin übergesiedelt ist, hat sich in letzterer Stadt bereits mehrfach sowohl in dem von der bekannten Schriftstellerin Fr. I. M. v. Gayette-Georgens gestifteten Artistisch-literarischen Verein als auch im „Verein Berliner (bildender) Künstler“ unter Wahrnehmung eines mannichfaltigen Repertoires mit Auszeichnung hören lassen und ausserdem für die nächste Zeit drei „Deutsche Musikabende“ angekündigt. Aber nicht nur als praktischer Musiker hat sich derselbe in den kunstsinnigen Kreisen bemerklich gemacht, vielmehr betheiligte er sich auch schon an einem von Frau Lina Morgenstern veranstalteten Cyklus mit einem Vortrag „Ueber den Antheil des Geistes am musikalischen Kunstgenuss“ der durch die Verbindung von Wort und Ton und durch seinen reichen Inhalt so entschiedenen Beifall fand, dass Dr. Fuchs sich veranlasst sieht, vier öffentliche Vorträge „Ueber den Antheil des Gemüthes am musikalischen Kunstgenuss“ folgen zu lassen. In seiner Wohnung hat Dr. Fuchs einen förmlichen Unterricht im Musikverständniss eröffnet, der eine Popularisirung des Inhaltes seiner von uns theilweise abgedruckten „Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst“ ist. Verdient eine derartige Wirksamkeit schon an und für sich warme Anerkennung, so gewinnt dieselbe doch in diesem Falle in Folge der seltenen Verbindung von wirklich gediegener künstlerischer und wissenschaftlicher Kraft ganz besondere Bedeutung.

* Chormeister Frank ist vor Kurzem wieder von Bologna, wo er eine so rühmliche Aufführung des Wagner'schen „Lohengrin“ ermöglicht hat, nach Wien zurückgekehrt.

* Für die durch den Weggang des an das Stern'sche Musikconservatorium in Berlin als Lehrer berufenen Hrn. Rüfer vacant gewordene Musikdirectorstelle in Essen hat man Hrn. G. H. Witte in Leipzig zu gewinnen gewusst, und wird Letzterer in Kurzem seinen neuen Wirkungskreis antreten.

* Der k. preussische Musikdirector F. W. Sering hat einen Ruf an das kaiserl. Lehrerseminar in Strassburg für die Dauer von drei Monaten angenommen. Während dieses Zeitraumes wird seine Stelle am k. Seminar zu Barby interimistisch verwaltet.

* Franz Liszt wird in diesen Tagen nach Pest zurückerwartet.

* Carlotta Patti concertirt zur Zeit mit bedeutendem Erfolg in verschiedenen Städten Spaniens.

Auszeichnungen. Der norwegische Componist Johan S. Svendsen hat vom König von Schweden die grosse goldene Medaille „Litteris et Artibus“ erhalten. — J. Benedict in London ist mit dem belgischen Leopoldorden decorirt worden. — Dem k. Professor und Musikdirector F. W. Jähns zu Berlin ist in Anerkennung seines Werkes „Carl Maria von Weber in seinen Werken“ vom Kaiser von Oesterreich das Ritterkreuz des Franz-Joseph-Ordens verliehen worden.

Gestorben. In Prag starb dieser Tage die ihrer Zeit berühmte Harfenvirtuosin Frau J. Hametmeyer geb. Hermannsfeld im Alter von 58 Jahren.

Musikalien- und Büchermarkt.

In Sicht: Jos. Rheinberger, Requiem für Soli, Chor und Orchester, Op. 60. — A. Winding, Nordische Ouverture für Orchester, Op. 7.

Berichtigungen. In der Concertumschau der vor. No. ist irrthümlicherweise unter Hamburg des Magdeburger I. Harmonieconcertes gedacht. — Seite 734, Sp. 2, 20. Z. v. o. muss es „an“ statt „von“ Franz Hauser etc. heissen.

Briefkasten. *A. R.* in *P.* Wir würden mit Dank auf Ihr freundliches Anerbieten eingehen, wenn wir nicht befürchten müssten, dass Ihnen eine regelmässige und dabei für unsere Opernübersicht immer früh genug geschehende Einsendung nicht möglich sein wird. — *M. K.* in *D.* Jener Referent tauchte später in verbesserter Auflage in einem Fachblatt auf; man erkannte ihn sofort an gewissen Stileigenheiten und seiner Betonung gutturaler Eigenschaften. — *R. T.* in *B.* Wir vermuthen im Verfasser des bew. Berichtes den Componisten einer schwer, beinahe todtgeborenen Oper, die weniger als ein achtungswerthes Dilettantenwerk bedeutet. — *C. W.* in *K.* Ihre Anfrage dürfte sich mittlerweile durch den Bericht von W. W. in der „N. Z. f. M.“, die Sie ja durch Zufall zu lesen bekommen, erledigt haben. Wir hätten Ihnen die Vorzüge dieser Musikschule nicht einmal so klar darlegen können. — *L. H.* in *D.* Recht errathen. Unter Honorar müssen Sie in diesem Falle Ehre verstehen, wenns auch nur wegen der Billigkeit ist, von welcher eine Zahlung mit jener begleitet ist. — *Frl. M.* in *H.* Programmsendung ist dankbarlichst begrüsst worden. Wir bitten um Fortsetzung mit Kreuzbandgelegenheit und grüssen bestens. — *—r.* in *G.* Bei ferneren Referaten wollen Sie sich gef. grösserer Kürze befleissigen, damit unser Rothstift nicht übellaunig wird.

Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 24. November 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 48.

Erinnerungen an Auber.

Von **Richard Wagner.**

(Schluss.)

Erklärte nun Auber die anhaltende Periode dieser Ausführung für diejenige seines Lebens und Schaffens, in welcher er in ein kühleres Verhältniss zu seiner einstigen Geliebten, der Musik, getreten sei, so können wir diess wiederum recht wohl verstehen: denn offenbar verschmähte ihn die Geliebte, als er nach den Gesetzen der Galanterie um sie warb, wogegen sie nun, da er sie nach den Gesetzen des Pariser *„mariage de raison"* kurzweg geheirathet hatte, ihm einfach pariren musste. Worin nun der Gehorsam der Pariser Frau besteht, lernt man an den jetzigen Sitten der Weltbürgerstadt ebenfalls erkennen. Ohne *„amour"* thut es der Franzose nicht; aber er befriedigt ihr Bedürfniss nach der Art des Cancan's. Ein oft variirtes Süjet der beliebtesten Theaterstücke ist es, dass eine anständige, aber von ihrem Gemahle vernachlässigte Frau, von verlorenen Mädchen des Volkes sich deren Manieren, und namentlich den Cancantanz, einstudiren lässt, welchen sie nun völlig kunstgerecht vor ihrem Manne produzirt, wodurch dieser sogleich unwiderstehlich sich zu seinem Weibe hingezogen fühlt. Wenn ich daher glauben muss, dass Auber in ein ungefähr ähnliches Verhältniss zu seiner nun geehelichten früheren Geliebten, der Musik, trat, so können wir uns jetzt die eigenthümlichen Produkte dieser Ehe als sonderbare, formell legitime Bastarde erklären. Sie sind fast metaphysische Erzeugnisse, und beinahe merkt man ihnen die Natur der Mutter, der Musik, gar nicht an. So seltsam diess lautet, kann man diese so lange befruchtete Nachkommenschaft, wie sie uns in der starken Anzahl der Auber'schen Opern vorliegt, kaum eigentlich zur Musik rechnen. In Wahrheit rechnete sich Auber auch selbst gar nicht zur Musik. Mit der, nur einem französischen Gouvernement zuzutrauenden Stupidität, ward er zum Direktor des Konservatorium's der Musik ernannt: da sass er in der Ehrenloge, wenn man unten im Saale eine Beethoven'sche Symphonie spielte, und wandte sich zu seinem Gaste mit lächelnder Verwunderung: „Verstehen Sie etwas davon? *Je n'y comprends mot!"* — Ich finde diess vortrefflich. Ungefähr so auch liess sich Rossini gegen seine Pariser Anbeter vernehmen, wenn sie ihn als Hohenpriester der Musik begrüssten. Hierin liegt eben Grossartigkeit der ganzen Natur, eine immer seltener werdende Wahrhaftigkeit, wie sie wiederum nur Denjenigen zu eigen sein kann, welche sich in Dem, was sie sind, sollte diess auch gerade nicht einer erhabenen Sphäre angehören, sicher und ganz fühlen, und daher selbst der wohlmeinendsten Konfusion über sich ruhig wehren können.

Und diese Sicherheit und Ganzheit war Auber in einem hohen Grade zu eigen. Nichts brachte ihn in Pathos; er wies auf den Ouvrier in der Blouse: *„voilà mon public."* Im Jahre 1860 traf ich öfter im Café Tortoni beim Gefrorenen mit ihm zusammen: er trat dann immer um Mitternacht ein, wenn er aus der grossen Oper kam, deren dreihundert- und vierhundertsten Aufführungen er regelmässig auf seinem Logenplatze, man sagte mir: meistens schlafend, beiwohnte. Immer freundlich und vergnügt aufgelegt, erkundigte er sich nach der Angelegenheit des „Tannhäuser", welche damals einigen Lärmen in Paris machte: besonders interessirte es

ihn zu hören, ob darin auch etwas zu sehen sein würde. Als ich ihm einiges vom Süjet meiner Oper mittheilte, rieb er sich lustig die Hände: *„ah, il y aura du spectacle; ça aura du succès, soyez tranquille!"* Von seinem neuesten Werke, *La Circassienne,* einem ungemein kindischen, im Hinblick auf den greisen Autor kaum begreiflichen, läppischen Machwerke, wollte er nicht von mir reden hören: *„ah, laissons les farces en paix!"* Dagegen rieb er sich mit äusserster Vergnüglichkeit die Hände und blitzte mit den lustigen Augen aus dem dünnen Kopfe heraus, als ich ihm von dem Eifer berichtete, mit welchem ich einst als Magdeburger Musikdirektor seine Oper „Lestocq" aufgeführt hätte. In Wahrheit hatte ich mir mit dieser, in ihrer Art wirklich wunderhübschen Oper, ganz besondere Mühe gegeben: da ich es namentlich darauf absah, Alles was darin den Geist der „Stummen" zurückrufen konnte, zur rechten Wirkung zu bringen, verstärkte ich durch eine kräftige Anzahl von Militärsängern das russische Bataillon, welches auf der Scene zur Unterstützung einer Revolution geworben wurde, zu einer ansehnlichen, namentlich unsren Theaterdirektor erschreckenden Masse, und erzielte hiermit einen ganz gewaltigen Effekt. Bei uns gefiel auch die Oper sehr, und ich glaube, mit Recht: dass sie in Deutschland, neben den immer stärker grassirenden Plattitüden und Grotesken Adam's und Genossen, sich nicht erhielt, blieb mir nicht verwunderlich; dass sie aber auch in Paris dem „Pré aux clercs", und anderen wohl konservirten Schätzen dieser Art, nicht hatte Stand halten können, begriff ich weniger, und beklagte mich nun darüber bei Auber. Da lächelte er denn wieder schalkhaft: *„que voulez-vous? C'est le genre!"* — Was er schliesslich von meinem „Tannhäuser" gehalten hat, habe ich nicht erfahren: ich nehme an, er verstand „kein Wort davon!" —

Wenn ich mir die Physiognomie dieses wunderlichen Greises, der, wie mir versichert wurde, in vielen Stücken den jüngsten Mann überbieten konnte, noch jetzt zurückrufe, muss ich mich immer wieder fragen: wie war es möglich, dass Dieser die „Stumme von Portici" schrieb? In keinem Theile seines Wesen's kam ein Merkmal von eigentlicher K r a f t zum Vorschein, noch weniger von Feuer; vielmehr einzig Zähigkeit und fast erschreckende Dauer unter der Pflege und dem Schutze einer cynisch-vergnüglichen Kälte. Diese Kälte war nun jedenfalls auch der Hauptzug seiner vielen, immer gleichartigen Opernmusik, wodurch diese schliesslich jedes Einflusses auf uns Deutsche verlustig ging: sie ist aber ein Hauptzug aller französischen theatralischen Kunst, von Racine bis Scribe, ja, ich glaube auch aller sonstiger Produktionen auf dem Felde irgend welcher anderen Kunst. Der Franzose scheint sich mit dem Genius der Kunst, der ihn nie zu voller gegenseitiger Liebesdurchdringung beglücken will, „arrangiren" zu müssen, ungefähr wie Auber sich eben mit der Musik zu arrangiren hatte. Das Verhältniss bleibt kalt, und woher es einen Anschein von Wärme zu gewinnen hat, glauben wir an dem Quelle der Berauschung für die Auber'sche Muse nachgewiesen zu haben: eine latente Scheusslichkeit, in deren eleganter Ueberkleidung eben die merkwürdige Kunst besteht, welche alle Welt über die Basis der Obscönität zu täuschen berechnet ist. Daher nun die auffallende und fast stylistisch erscheinende Glätte, durch deren Spiegel nur der sympathisch eingeweihte Pariser selbst auf den, für ihn schliesslich einzig interessanten, Untergrund blicken kann; diesen endlich auch noch ganz plump und frech an den Tag zu legen, musste der Anreiz für Auber's Nachfolger bleiben: Auber sollte seine ganze künstlerische Mühe für vergeblich halten, als er auf jenem so zierlich verdeckten Schmutze jetzt Jacques Offenbach sich behaglich herumwälzen sah. *„Fi donc!"* mochte er sich sagen; bis die deutschen Hoftheater kamen, und sich das Ding für ihr Behagen zurecht machten. Da ist denn nun allerdings Wärme; die Wärme des Düngerhaufens: auf ihm konnten sich alle Schweine Europa's wälzen. Aber der wunderlich kühle Greis, der nun neunundachtzig Jahre ausgehalten, schloss jetzt sein Auge, und im letzten Todeskampfe tauchte ihm wohl wieder seine „Stumme von Portici" auf, die jetzt in den Strassen von Paris in nackter Wirklichkeit, wenn auch mit wunderlichen Variationen, zur Aufführung zu kommen schien.

Immerhin haben wir es uns noch klar zu machen, wie dieser, seinem Wesen nach so von uns erkannte, seltsame Künstler die Begeisterung gewann, ohne welche ein Werk, wie die „Stumme", unmöglich geschaffen werden konnte. Ich glaube, wir dürfen die Erklärung dieses Phänomen's in dem *„Fi donc!"* suchen, welches wir vorhin dem Meister mit grossem Rechte unterlegten. Der eigenthümliche Geist der Pariser Kultur hat dem Franzosen ein gewisses hitziges Ehrgefühl erweckt, welches sich bis zum Schäumen verletzt fühlt, wenn es an Das, was es kunstvoll verdeckt, unzart erinnert wird; man hat gefunden, dass es einem Franzosen häufig schwer fällt, sich von selbst eines gegebenen Versprechens zu erinnern: wüthend aber wird er, wenn er von uns daran erinnert wird; der Vergnüglichste lässt es dann leicht zum Blutvergiessen kommen. So spottet der Franzose gern selbst über seine eigenen Laster und Schwächen, aber er geräth ausser sich, wenn er von Anderen daran gemahnt wird. Wir haben nun zu wiederholten Malen an den politischen Katastrophen des Landes, wie sie sich jedesmal durch den Geist der Pariser Bevölkerung vollzogen, erlebt, dass dieser Geist es nicht vertragen konnte und wüthend aufbrauste, wenn ein Gouvernement, auf die wohlerkannten üblen Eigenschaften der Nation im pessimistischen Sinne spekulirend, ihm mit Hohn ein öffentliches Zeugniss seiner Verachtung ausstellte. Da war es, wie in der Juli-Revolution 1830 sich diess am Deutlichsten kundthat, nicht etwa nur, oder überhaupt der eigentliche Pöbel, sondern gerade der zartempfindliche Gebildete, welcher an der Spitze der sonst so stumpfsinnigen Bourgeoisie sich auf die Barrikade warf; hier, weniger in kriegerischer als wirklich mörderischer

Aufgeregtheit, fand sich der reiche Banquier, der witzige Litterat, der Künstler, und jedenfalls auch der Acteur der grossen Oper mit dem eigentlichen Cancantänzer des Volkes zusammen: persönliche Bravour ward die Losung, und wie der galante Kavalier einst für den zweifelhaften Ehrenpunkt seiner Treue das Leben keck daran setzte, so zeigte sich hier eine ganze Bevölkerung erhitzt, ihrem Gouvernement das Recht zu ihrer Beschimpfung zu bestreiten.

Die Pariser Juli-Revolution nahm sich in den Augen der Völker ganz so sympathisch aufregend aus, als die „Stumme von Portici" zuvor in den Theatern diess gethan hatte; gerade auch denselben Schrecken verbreiteten Beide unter den Anhängern der verschiedenen Legitimitäten. Diese Oper, deren Aufführungen selbst Emeuten zum Ausbruche brachten, ward als der offenbare theatralische Vorläufer der Juli-Revolution erkannt, und selten stand eine künstlerische Erscheinung mit einem Weltereignisse in einer genaueren Beziehung.

Ich erklärte vorher die „Stumme" als einen Exzess ihres Autor's; als ein Exzess des Pariser Volksgeistes ward sehr bald auch die Juli-Revolution von den französischen Politikern, ja, genau genommen, von der ganzen Bevölkerung betrachtet. Als ich um Ende der dreissiger Jahre nach Paris kam, dachte man nicht mehr an die Juli-Revolution, ja die Erinnerung an sie degoutirte: die „Stumme" ward dann und wann als Lückenbüsser gegeben, und zwar in so vernachlässigter Aufführung, dass man mir von einem Besuche derselben abrieth. Sollte mich Auber amüsiren, so habe ich, sagte man mir, in den „Domino noir" oder die „Diamants de la couronne" zu gehen. In der hierin wie anderweitig sich aussprechenden Geringschätzung ihres so vorzüglich nationalen Opernkomponisten, schien sich ein nationaler Ekel vor sich selbst auszudrücken, welcher den französischen Geschmack ergriffen hatte, und ihn zu der geschlechtslosen italienischen Opernmuse hinzog, wie um in einem opiatischen Schönheitsrausche von gegenstandsloser Fadheit sich selbst aus dem Bewusstsein zu verlieren. — Die Februar-Revolution ging ohne Auber's Mitwirkung vor sich; dagegen begrüsste der Meister im höchsten Greisenalter den Empereur Louis Napoléon noch mit einem „Dernier jour de bonheur", dem ihn lächelnd bekomplimentirenden Souverain, vermuthlich mit seinem vergnügt ironischen Händereiben, den heutigen Abend als seinen „zweiten Glückstag" bezeichnend.

Für uns Deutsche blieb es anders: wirkliches Leben behielt bei uns nur die „Stumme von Portici". In ihr erkannten wir den modernen französischen Geist zu seiner anziehendsten Gestalt gebracht; dieses Werk richtig zu würdigen, und nach mancher Seite hin von ihm uns belehren zu lassen, konnte uns als beste Entschuldigung dafür gelten, dass unser ernsteres Urtheil anderer Seits sich über den Gehalt und die Bedeutung der Pariser Revolutionen zu seinem grossen Nachtheile bestechen und beirren liess. Die aus einer unbefangenen Betrachtung jenes Werkes Auber's zu gewinnende Belehrung dürfte ausserdem geeignet sein, uns zu wichtigen, gegenwärtig unsrer Kunstkritik noch sehr fern liegenden Aufschlüssen über die wirklichen Faktoren eines dramatisch-musikalischen Kunstwerkes zu führen. Hierbei hätten wir immer nur noch von der Frage auszugehen, deren Beantwortung wir bisher bloss auf allgemeine, kulturpsychologische Erklärungsgründe beschränkten, nämlich: wie diesem, rein nur als Musiker betrachtet, so schwächlich begabten Talente eine Partitur von so unläugbaren, gewiss auch rein musikalischen Vorzügen gelang? Dass die Phantasie des Autor's hier in eine Glühhitze gerathen war, wie vorher und nachher nie wieder, genügt als Erklärungsgrund gerade für die vorzügliche musikalische Konzeption nicht vollständig, und er wird sofort gänzlich entkräftet erscheinen, wenn wir uns fragen, wie Auber in diesem Zustande etwa eine Symphonie, oder eine Messe gerathen sein würde? — Die Aufschlüsse, auf welche ich hiermit hindeute, dürften uns, so dünkt mich, von diesem einen Punkte der Aufsuchung aus, leicht zu den unerwartetsten Berichtigungen unsres gewöhnlichen Urtheils über einen Kernpunkt der musikalischen Begabung, wie der musikalischen Konzeption führen; nämlich, sobald wir diese Untersuchung zunächst auf alle französischen Komponisten, mit Méhul und Cherubini, ja vorzüglich auch auf Gluck ausdehnten, und uns dann verdeutlichten, was wir von der Musik dieser Meister wissen würden, wenn die dramatische Muse sie nicht inspirirt hätte. Versuchen wir es, uns selbst die Mozartische Musik vorzustellen, sobald wir aus ihr seine hauptsächlichen dramatischen Werke hinwegdenken, und beachten wir, dass ein so ganz musikerfüllter Tonsetzer, wie Weber, ohne seine Opern für uns kaum vorhanden wäre, so haben wir, mit dem höchsten Maasse gemessen, nur Bach und Beethoven vor uns, um aus ihnen ein Wachsen der Musik ohne unmittelbare Befruchtung durch das Drama uns zu erklären. Wie gerade eine sehr tief eindringende Erforschung und Erklärung dieses Aus-sich-wachsens der Musik uns wiederum dem Drama, und zwar dem grossen, allwahrhaftigen Drama, zuführt, habe ich anderswo genügend zur Erwägung gegeben, und es diene hier der Hinweis darauf nur dazu, eine Grenzlinie zwischen den Schöpfungen des deutschen und des französischen Geistes zu ziehen, welche, wie fundamental sie dünken muss, dennoch viel häufiger bereits überschritten worden ist, als es manchem Dünkel den Anschein haben mag.

Gewiss ist es, dass wir des grossen Eindruckes, welchen Auber's Hauptwerk auf uns Deutsche hervorbrachte, uns nicht zu schämen haben, und dagegen mit Bedauern auf die Franzosen blicken müssen, auf welche der gleiche Eindruck ein sehr unnachhaltiger war. Und so glaube ich, dass ich damals, vor dreissig Jahren, nicht Unrecht hatte, mich gegen die Pariser Kunstkritik für Auber zu ereifern. Der Gedanke durfte mir nicht ferne liegen, dass auf dem mit dieser „Stummen" eingeschlagenen Wege die französische grosse Oper zu einer wirklichen nationalen Blüthe gelangt sein würde, wogegen ich mir jetzt die Gründe davon zu erklären hatte, dass

mein hieran sich knüpfender Wunsch für das Gedeihen jenes Institutes nicht in Erfüllung gehen konnte. Leider gelangen wir bei solchen Nachforschungen zu der Betrachtung, dass jede Nation etwas Grundschlechtes in sich hat: ein Ueberblick der Wirksamkeit des heutigen deutschen Theater's bringt uns zu der traurigen Erkenntniss dieses schlechten Grundzuges unsres nationalen Wesens; die Aufdeckung des gleichen verderblichen Charakters im französischen Wesen hat für uns leider noch das besondere schlimme Interesse, zu unsrer Verzweiflung uns darüber zu belehren, dass eben auch von dorther, von wo Alles doch immer einzig einflussreich zu uns herüberkommt, keine Hoffnung mehr für uns übrig bleibt.

Und diess sei für diessmal unser wehmüthiger Abschied von Auber und seiner „Stummen", über welche ich mir bei Gelegenheit ein eingehenderes Urtheil noch vorbehalte. —

31. October 1871.

Ungarische Musik in deutschen Meistern.

Von **Dr. Theodor Helm.**

(Fortsetzung.)

Franz Schubert hat uns zwar nur ein einziges Werk hinterlassen, in welchem die aufgenommenen national-ungarischen Elemente direct, als solche bezeichnet sind, wo es sich also wirklich um die Herstellung eines ungarischen Musikstückes in deutscher Form handelt; es ist dies das vierhändige, der Frau Lacsny, geb. Buchwieser gewidmete Clavierstück Divertissement à la hongroise Op. 54. Aber dieses Werk oder vielmehr die Anregungen, denen es seine Entstehung dankte und die Schubert bei seinem ersten Aufenthalt in Ungarn — auf dem gräflich Esterhazy'schen Schlosse Zelész — empfing, wurden epochemachend für des Componisten Stil. Einmal in seine „deutsche Musik" eingeführt, hat sich das ungarische Element bei Schubert bald derart festgesetzt, dass wir es offen oder versteckt in fast allen seiner späteren, und gerade den reifsten Werken antreffen. Das Jahr 1818 bezeichnet in dieser Richtung einen Wendepunct in Schubert's künstlerischer Entwickelung. Vor 1818 haben wir ungarisch-nationale Anklänge in allen uns bekannten Schubert'schen Compositionen nirgends entdecken können, und doch hatte Schubert in diesen Jahren schon Sonaten, Kammercompositionen, Orchesterwerke (darunter seine ersten fünf Symphonien) und mehrere der bedeutendsten Lieder („Erlkönig", „Wanderer", Harfnerlieder, „Mädchens Klage" u. s. w.) geschrieben.

Ueber die eigenthümliche Entstehung des „Divertissement à la hongroise" ist uns urkundlich Folgendes überliefert. Schubert hatte um diese Zeit — Frühjahr 1818 — eine Musikmeisterstelle im gräflich Esterhazy'schen Hause angenommen. Im Sommer desselben Jahres wohnte Schubert mit der gräflichen Familie auf dem Schlosse Zelész, 16 Poststationen von Wien an der Grenze des Barser und Honther Comitats in Ungarn gelegen. Hier hörte er ungarische (und slavische) Nationalweisen, die er sich, wie sie eben von Zigeunern gespielt oder von den Mägden im Schloss gesungen wurden, sogleich aufzeichnete, um sie in künstlerischer Weise auf das Reizendste zu verarbeiten. Jedes einzelne Thema aus dem Divertissement Op. 54 holte sich Schubert — aus der Esterhazy'schen Küche, wo es eine Magd, am Herd stehend, sang und er mit Baron Schönstein (einem Freunde des Esterhazy'schen Hauses und grossen Schubert-Verehrer) eben von einem Spaziergang zurückkehrend, die Melodie im Vorbeigehen hörte. Er brummte das Lied im Weitergehen vor sich hin und im nächsten Winter erschien es als Thema in dem „Divertissement".

Abgesehen davon, dass die hier von Schubert verarbeiteten Melodien echt national sind, tragen sie auch den eigentlichen ungarischen Charakter viel ausgeprägter an sich, als die von Beethoven in den „König Stephan" aufgenommene Volksweise. Die Melodien des „Divertissement à la hongroise" sind überwiegend schwermüthig, oder auch bizarr, fremdartig, zwischen entgegengesetzten Stimmungen schillernd, durchgehends aber sinnlich-warm, ja leidenschaftlich. (Liszt hat die Melodien des „Divertissement", zweihändig — in schwieriger und leichterer Spielart — transscribirt.)

Und gerade dieser wahre Typus der ungarischen Musik ist in Schubert's Compositionsweise übergegangen; aus diesem zigeunerisch-magyarischen Element, verbunden mit einem guten Stück echt Wienerischer Gemüthlichkeit und Treuherzigkeit (eine kleine Portion Leichtsinn nicht zu vergessen), setzt sich fast ausschliesslich der Künstlercharakter des reifen Instrumental-Tondichters Schubert zusammen.

Die ungarische Weise äussert sich übrigens in Schubert's Instrumentalmusik verschieden; oft durchzieht sie ganze Sätze (Finale der Amoll-Sonate Op. 42, Impromptu in Fmoll aus Op. 142, No. 4), ja mehrsätzige Werke in ihrer Totalität (die grosse C-Symphonie), öfter wohl noch taucht sie sporadisch — als Seitenthema, als blosser Uebergang, als Episode in ganz anders gearteten Sätzen — auf, oder auch in der Durchführung und Steigerung kämpft sich das magyarische Element, wie ein von Anfang beabsichtigtes Endresultat frank und unverhüllt durch.

Ausgesprochen ungarische Melodien weisen u. A. der zweite Satz der C-Symphonie (No. 7), der „Moment musical" in Fmoll (No. 3), das schon genannte Impromptu mit seinen beiden Hauptgedanken, das Trio des Scherzos der Bdur-Sonate (No. 10), das Variationenthema Op. 84 (besonders in seiner charakteristischen Schlusscadenz), das 2. Thema des 1. Satzes im Gdur-Quartett etc. auf: sie athmen meist schwärmerisch romanzenartige Stimmung. Häufig ist es die kühne, unvermittelte Modulation, die Harmonisirung, welche Schubert von den Ungar-Zigeunern entlehnt,

Hierher gehörige Stellen finden sich bei Schubert in einer kaum nachzurechnenden Menge, u. A. recht auffallend in der C dur-Symphonie (Einleitung, Andante und Finale), im ersten Satz der H moll-Symphonie, in den A moll-Sonaten Op. 42 und Op. 143; in der D dur-Sonate Op. 53 (1., 2. und besonders 3. Satz), in den vierhändigen Märschen (z. B. ist die grelle Gegenüberstellung des H moll und D dur, und besonders der unerwartete H dur-Schluss im „heroischen Marsch" Op. 40, No. 3, specifisch zigeunerisch, was erst in Liszt's Instrumentirung recht deutlich hervortritt), im C dur-Quintett, in manchem Impromptu und „Moment musical", ja selbst in vielen Tänzen (ungeachtet des so widerstrebenden, echt deutschen $^3/_4$-Takts). Am öftersten und entschiedensten aber spricht sich der ungarische Charakter Schubert'scher Musik im Rhythmus aus.

Es gibt eine bestimmte Gattung von Marschrhythmen (auf das systematische Wiederholen eines Tones in streng zwei- oder viertheiliger Taktart basirt; die Wiederholung geschieht entweder in einem und demselben Takt, oder auf mehrere Takte vertheilt; mitunter werden auch systematisch-gruppirt ein bestimmter Ton mit einer ihm diatonisch verbundenen höheren oder niederen Tonstufe wiederholt), sowie von Synkopen (diese gleichfalls vornehmlich einen und denselben Ton rhythmisch belebend), die wir vor Schubert in der deutschen Musik nicht antreffen, die aber im letzten Grunde nur ungarisch-national sind.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Carl Tausig. I. Andantino und Variationen. II. Rondo über französische Originalmotive von Franz Schubert, für den Concertvortrag übertragen. I. 22½ Ngr. II. 1 Thlr.
—— Polonaise mélancolique d'après F. Schubert. 25 Ngr.
—— Gnomen-Chor und Sylphen-Tanz, Fragment aus Berlioz' „Faust". 1 Thlr.
—— Choralvorspiele für die Orgel von J. S. Bach für das Clavier übertragen. 1 Thlr.
Sämmtlich im Verlag von Adolph Fürstner in Berlin.
(Schluss.)

Auch Tausig hat die obengenannten ursprünglich für Clavier zu vier Händen geschriebenen zwei Schubert'schen Werke nicht zu zwei Händen „arrangirt", sondern sie in die neue Gestalt umgeschaffen, sodass sich seine Bearbeitungen wie Originale spielen. Tausig ist dabei freier verfahren, als Liszt in seinem Falle verfahren konnte, der an der reich gegliederten Thematik des Originals nichts ändern durfte, ohne wesentlichen Zügen desselben zu nahe zu treten. In den Schubert'schen Stücken herrscht der reinmelodische Stil vor, der Accent ist auf die Melodie gelegt; daher konnte sich Tausig in der Behandlung des Nebenwerks eine grössere Freiheit erlauben, ohne dass die charakteristische Physiognomie des Originals erhebliche Einbusse erlitt. Die Bearbeitung ist nun mit dem von Tausig zu erwartenden ausgezeichneten künstlerischen Geschick ausgeführt. Die feine Figuration, die Mannichfaltigkeit, Eleganz und der Glanz der Instrumentirung, alles das gibt dem Original einen neuen, frischen Reiz. In dem Rondo hat übrigens Tausig auch einige tiefergreifende Aenderungen vorgenommen, die man bei unbefangener Erwägung nicht anders als zumeist dem Original zum Vortheil gereichend bezeichnen kann. So hat Tausig, um die wesentlichsten dieser Aenderungen anzuführen, das Hauptthema in E moll bei seiner Wiederholung nach dem Schlusse des ersten Theils (in G dur), statt wie zu Anfang die E moll-Tonart festzuhalten, nach A moll moduliren lassen und auch die sich daranschliessenden Nebengedanken in dieser Tonart gehalten, ein Verfahren, welches nicht nur der Modulation grössere Abwechselung gibt, sondern auch durch den Umstand sich rechtfertigen lässt, dass Schubert selbst häufig die Reprise des Hauptthemas in die Tonart der Unterdominante verlegt. Das bald nach der bezeichneten Stelle auftretende zweite (daktylische) Thema, welches bei Schubert in C dur erscheint, bringt Tausig in H dur, was, wie die erstgenannte Aenderung, dem modulatorischen Zuge an dieser Stelle einen frischeren Reiz verleiht und zugleich einen tonalen Parallelismus mit dem ersten Theile herstellt, in welchem das zweite Thema in E dur aufgetreten war. Ferner hat Tausig den Mittelsatz in A moll ganz weggelassen, was von mancher Seite vielleicht bedenklich gefunden werden wird. Ref. seinerseits möchte indess auch dies vertreten. Der von Schubert eingeführte Gegensatz scheint uns ein solcher, der in seinem Charakter keinen rechten Bezug zu allem Uebrigen, keine innere Motivirung hat; zudem hat Schubert dem neuen Thema einen unverhältnissmässig geringen Spielraum gegeben. Tausig benutzt blos das zum zweiten Hauptthema wieder überleitende Motiv — zwei Viertel und zwei Achteltriolen. Dieses Motiv wird ihm Veranlassung, für den ganzen weiteren Verlauf an Stelle der etwas stabilen daktylischen die Triolen-Bewegung festzuhalten; hierdurch erhält das Ganze schliesslich ein gesteigertes Leben und einen vorwärtstreibenden Schwung. Das eben genannte Motiv, welches bei Schubert aus dem Mittelsatze hergeleitet ist, würde nun, vereinzelt eingeführt, eine organische Beziehung vermissen lassen; Tausig hat dies dadurch vermieden, dass er das Motiv auch noch an anderen Stellen episodisch oder vielmehr blos vorbereitend, überleitend verwendet, stets aber in zwanglosester Weise; so in der hinzugefügten kurzen Einleitung, sowie vor dem Eintritt des zweiten Themas im ersten Theile. — Auch der Schluss weicht vom Original ab; bei Tausig klingt das Ganze in einem verschwebenden *pp* aus.

Es lag in der Natur des Stoffes, dass Tausig bei den Variationen sich im Ganzen strenger an das Original halten und von einschneidenderen organischen Veränderungen absehen musste. Er hat blos einige Erweiterungen vorgenommen, die vollkommen künstlerisch gerechtfertigt sind. Tausig hat nämlich die

Wiederholungen der einzelnen Theile der Variationen selbständig gestaltet, ersichtlich zu dem Zwecke, die verschiedenen motivischen Elemente, die das Original enthält und die in einer Fassung nicht vollständig wiederzugeben waren, auf diese Weise zur Geltung bringen zu können. So sind in der ersten Variation zunächst die Oberstimme, sodann die Führung der Mittelstimme in der linken Partie und zugleich die Octavenverdoppelung der Oberstimme gesondert berücksichtigt. Für die zweite Variation erschien dieses Verfahren weniger erforderlich; um jedoch die Symmetrie in der Ausdehnung der einzelnen Variationen herzustellen, hat Tausig auch hier sich nicht mit der unveränderten Wiederholung begnügt, sondern dem durchgängigen *pp* des Originals noch ein entsprechend gestaltetes *ff* entgegengestellt. In der dritten Variation ist zunächst die kanonische Führung der Thema-Figuration unberücksichtigt gelassen, um die Accordfülle der Begleitung zu ihrem Rechte kommen zu lassen; dann aber bringt Tausig auch den Kanon, meist blos zweistimmig und nur mit den durchaus nöthigsten Andeutungen der Harmonie — da uns die harmonischen Beziehungen schon aus der ersten Fassung bekannt sind —, und zwar in die höheren Lagen des Claviers verlegt, wodurch zugleich ein passender Gegensatz zur ersten Fassung geschaffen wird. Auf diese Weise sehen wir alle wesentlichen Züge des Originals in wirklich künstlerisch freier Weise zur Geltung gebracht, während ein auf möglichst strenge Copie des Originals ausgehendes Verfahren nur eine mühsame, widerhaarige Vereinigung der einzelnen Züge zu Stande gebracht haben würde, bei welcher diese letzteren nicht mit gehöriger Deutlichkeit hätten hervortreten können. Die letzte Variation gestattete wieder eine relativ unveränderte Wiedergabe des Originals, auch machte ihre Ausdehnung eine Erweiterung aus Proportions-Rücksichten nicht nöthig. Den Klangzauber, der über diesem romantisch duftigen, zart empfundenen Satz liegt, findet man auch in der fein gestalteten Tausig'schen Bearbeitung wieder. Von schöner Wirkung sind die kurz vor Wiederholung des Themas am Schluss zu dem Triller der rechten Hand hinzugefügten, zwischen Dur und Moll wechselnden Accorde. Auch dieses Stück verflüchtigt sich schliesslich — abweichend vom Originale — nach der Tiefe zu in einem *pp*.

Die Polonaise ist technisch sehr fein und wirkungsvoll ausgestattet, von einer gewissen weichen Fülle und klangschön.

Was die Uebertragung der Fragmente aus Berlioz' „Faust" betrifft, so geht uns zu einer genaueren Würdigung derselben die Kenntniss ihrer Originalgestalt ab. Die Bearbeitung selbst ist wieder so ganz aus einem Guss, der Natur des Instrumentes vollkommen angepasst und die Effectmittel desselben so geschickt ausbeutend, dass man sich nie daran erinnert fühlt, dass man es eben mit einer Bearbeitung zu thun hat. Die Composition, die ebenso poetisch und phantasievoll concipirt ist, wie sie durch kernige und dem Hörer unverwischbar sich einprägende Originalität hervorragt, entfaltet ihren ganzen duftigen Reiz. Tausig hat es verstanden, dem Clavier eine ausserordentliche Farbenfülle abzugewinnen. Der Vortrag ist hier besonders dadurch schwierig, dass es gilt, bei dem im Ganzen vorherrschenden *pp* Zartheit des Anschlags mit vollkommenster Deutlichkeit und Plastik der Tongebung zu verbinden.

Bei den Choralvorspielen von Bach hat sich Tausig fast nur — und mit Recht — darauf beschränkt, die Pedalstimme zu verdoppeln und danach die übrigen Stimmen, bez. den Tenor, so zu gruppiren, dass sie von der rechten Hand allein ausgeführt werden können. Dies war in den meisten Fällen zu bewirken, ohne dass dem Original sonderlich Zwang angethan zu werden brauchte. Sehr zweckmässig ist, dass die Triller, wo es besonders wünschenswerth erschien, vollständig ausgeschrieben sind; es ist immer sicherer, im Interesse eines abgerundeten Vortrags, wenn der Spieler in complicirteren Fällen das Mehr oder Weniger in der Ausführung des Trillers nicht dem Zufall überlässt, sondern sich gleich von vornherein an einen bestimmten Modus bindet. — Die Vorspiele gehören zu folgenden Chorälen: „Wir glauben All an einen Gott" (D moll, $^2/_4$), „Das alte Jahr vergangen ist" (D moll, $^4/_4$), „O Mensch, bewein dein Sünde gross" (Es dur, $^4/_4$), „O Lamm Gottes, unschuldig" (A dur, $^3/_2$), „Vater unser im Himmelreich" (D moll, $^4/_4$ [$^4/_2$]) und „Meine Seele erhebt den Herrn" (D moll, $^6/_8$).

Der Stich ist in sämmtlichen Heften durchaus correct und die Ausstattung würdig. **St.**

Tagesgeschichte.

Musikbrief.
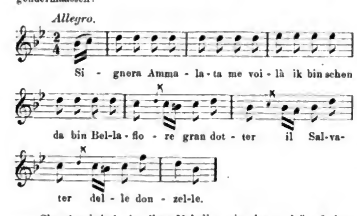
Berlin.

Der blutige Streit da draussen ist beendet, die friedlichen Wettkämpfe daheim, man nennt sie für gewöhnlich Concerte, haben begonnen. Die Wogen der musikalischen Saison gehen sehr hoch, sie werden manchen Schiffer und manchen Kahn verschlingen, denn es sind ihrer gar zu Viele, die sich heuer dem trügerischen Elemente anvertrauen. Was gehts mich an? Sehe Jeder, wie ers treibe! Ehe ich der Sänger, Geiger und Pfeifer, — wollt ich sagen der Clavieristen — gedenke, — sintemal die Flöte nicht mehr courfähig zu sein scheint —, will ich für einige Zeit bei der Oper verweilen.

Hat das bedeutsame Jahr der deutschen Wiedergeburt irgend welchen Einfluss auf das Repertoire ausgeübt? Nein! Man könnte auf die Vermuthung gerathen, es sollte als Tantième wieder nach Frankreich zurückwandern, was wir an Contribution von dort entnommen, so häufig lesen wir die Namen Auber, Gounod, Thomas, Halévy, Boieldieu auf dem Theaterzettel; von Meyerbeer gar nicht zu reden, der aber zu ihnen gehört, wie Goliath zu den Philistern. Neuerdings hat man sogar „Des Teufels Antheil" wieder hervorgesucht; die Herren Billethändler machten ein feines Geschäft, und im Lager der Luccaner war grosse Freude, der Carlo Broschi ist nämlich die neueste „Schöpfung" unserer *à tout prix* und *a priori* vergötterten Primadonna. Sie „schuf" also den „Carlo", muss aber nicht gefunden haben, dass er gut gerathen sei, denn es blieb bei dem

einmaligen Versuche. Die Kritik war des Lobes voll, auf Vater Auber fiel jedoch nur ein kleiner Theil des kritischen Segens. Man vermisst Grösse, Melodie; wo letztere sich etwa zeigt, ist sie „klimpernde Scheidemünze“, kurz, es fehlt an Allem, was ein deutsches Ohr fesseln, deutsche Gemüther befriedigen könnte. Warum studirt man denn ein solches Larifari überhaupt erst ein? Die Mischung von Gesang und Dialog — der letztere tritt in sehr ermüdender Breite auf — sagt unserem Empfinden wenig zu, selbst wenn Frau Lucca im Dialog stärker wäre, als sie ist. Man kann ihre Weise, in der Scene sich zu unterhalten, allerhöchstens ein „Geplausch“ nennen. Da es aber meine Aufgabe nicht sein darf, Eulen nach Athen zu tragen, so breche ich ab, um mit meiner Feder — möglichst *dolce e pianissimo* einen sehr delicaten Punct zu berühren: den Ungeschmack des Publicums.

Carlo Broschi, ein wahrer Tausendsassa, gerirt sich im zweiten Acte als eine Art Wunderdoctor, und Auber hat Sorge getragen, dem Sänger eine wirksame Durchführung dieser Rolle zu erleichtern. Der alte Herr muss die gewissenhaftesten Studien *ad hoc* gemacht haben, das „Air“ (No. 7) ist marktschreierisch genug. Was heute durch das „Inserat“ mühelos gemacht wird, verrichtete im Schweisse seines Angesichts in früheren Jahrhunderten der herumziehende Wundermann, in dessen Person Doctor und Apotheker verkörpert waren. Er fuhr hausirend durch das Land, verkaufte Tincturen und Mixturen, Latwergen und Pillen, Zaubersäfte und Hexenkräuter; die Panacee für vornehme Leute, den Theriac für Bauernmagen, die sprichwörtlich einen Puff aushalten. Wie Heymann Levy durfte ein solcher Heilkünstler singen: „Alles können Sie bei mir kriegen, Alles was zu kriegen is“: Liebestränke für geknickte Herzen, Salben für gebrochene Beine, Lebens-Elixire, den Stein der Weisen, Recepte um Geld zu machen, Talisman und Amulet. Auber denkt sich nun den musikalischen Theil dieses thätig-bewegten Landstreichens folgendermaassen:



Charakteristisch ist diese Melodie, sie aber schön finden, wie ein Gebild aus Himmelshöhn, nein, Herr, das geht zu weit. Sie wurde aber trotzdem allhier mit Jubel aufgenommen und fanatisch beklatscht. Man könnte ein Buch schreiben, es müsste „Lamentationes“ betitelt sein, über die unberechenbaren Inclinationen des lieben Publicums. Was für Singsang und Klingklang hat doch im Herzen der Menge schon sein reservirtes Plätzchen gefunden! Die Sterbe-Arie aus der „Lucia“, die Sterbe-Polonaise von Oginsky, „Der Jungfrau Gebet“, der „letzte Walzer“ des wahnsinnigen Polen, der „letzte Gedanke“ Weber's; und ist es nicht unverantwortlich, dass man noch immer glaubt, Beethoven habe uns die Beschwerden seines frau- und freudlosen Daseins in der Form des Sehnsuchtswalzers schildern wollen? Was muss das für eine Gesellschaft sein, die sich Sterben, Wahnsinn, Beten und Sehnen gerade so vorstellt? Da hat mich mein Eifer wieder einmal zu weit geführt; mahnend spricht ein Philosoph: Unter allen möglichen Welten ist die bestehende die beste, und bekannte sich nicht schon der schier vergessene Pope zu derselben Ansicht, als er behauptete: Alles was ist, ist gut? Bitte also sehr um Entschuldigung, liebstes Publicum!

Einem Ereignisse gleich zu achten war die Wiedererweckung von Weber's „Euryanthe“. Recht heimisch ist sie in der deutschen Bühnenwelt nie geworden, bei uns hat sie zwei Jahre lang geruht. Die gegenwärtige Besetzung der Hauptrollen: Euryanthe, Eglantine, Adolar, Lysiart durch die Damen Mallinger und Brandt, die HH. Niemann und Betz — unser unvergleichliches „Lohengrin“-Quartett — sollte längere Pausen eigentlich unmöglich machen, aber wer kann die Leute zur „Euryanthe“ zwingen, wenn ihnen die Handlung — langweilig erscheint? Da hilft keine Analyse der musikalischen Schönheiten, kein Hinweis auf den Zusammenhang zwischen dieser Oper der Vergangenheit und dem Kunstwerke der — Gegenwart, als dessen reinste Verkörperung ich mit tausend Anderen den „Lohengrin“ betrachte. Die Beziehungen zwischen Weber und Wagner haben, gezeitigt durch den Glanz der genannten Aufführung, eine Menge müssigsten Geredes als neu auf den Markt gebracht. Ein Hr. Kugler, der in dem eben erstandenen „Figaro“ als Recensent figurirt, formulirt die Quintessenz der kritischen Redeströmung so: „In der „Euryanthe“ liegt der „Lohengrin“ *in nuce*, jede Scene, jeder Charakter ist einfach abgeschrieben.“ Um solcher Aeusserungen willen muss man doch etwas genauer auf die Sache eingehen. Weber wollte der zweifelnden Welt beweisen, dass er auch eine grosse Oper schreiben könne, in welcher kein Wort gesprochen, sondern Alles gesungen würde. Zunächst fehlt es ihm nun an einem recitativischen Vocabularium, dessen Inhalt mit der übrigen, in ihrem Kerne urdeutschen Musik Weber's harmonirt. Er findet bisweilen etwas Besseres, aber in den meisten Fällen muss er sich begnügen mit den alten akademisch, geheiligten Formeln. Darunter ist eine, gegen welche ich von Jugend an so etwas wie Aversion hege:



Was ich hier notirte, soll nur der Grundriss sein. Die Alten haben das Ihrige redlich gethan, um diese Phrase in Misscredit zu bringen, ich kenne nichts Lächerlicheres als sie. Weber bedient sich ihrer im Verlauf der Oper acht Mal, und zwar zu nachfolgenden Texteswerten: „Heut noch soll sie Kunde haben. Hör an, Graf Adolar! Wo Alle danken, nimm auch meinen Dank! O seht, die Schlang erlegt von starker Hand!“ So spricht der König, in demselben Tone äussern sich Lysiart und Euryanthe: „Zum Pfande setz ichs! Verleih mein Recht mir, grosser König, nun! Verschone, lass mich schweigen! (Hier in Moll.) Hinweg, wahnsinnige Hoffnung!“ Es war doch sehr nothwendig, weil für die Weiterentwickelung der Musik förderlich, dass auf Weber ein Wagner kam, damit nach der „Euryanthe“ ein „Lohengrin“ geschrieben werden konnte. Dem alten, verdorrten Secco-Recitativ den Garaus gemacht zu haben, das ist in meinen Augen eine der verdienstlichsten Thaten Wagner's. Welcher Abgrund von Langweile gähnt hinter diesen Stereotypen aus der Zopfzeit! Weber mag selbst unbehaglich zu Muthe gewesen sein, als er an ihnen schrieb, denn er bemüht sich, uns durch das Orchester schadlos zu halten für die Einbusse an Vergnügen, welche uns der Sänger bereitet. Bisweilen klingt es wie ahnende Voraussagung, als suche der grübelnde Meister den, der nach ihm kommen musste; dann und wann verschmäht er es auch nicht, sich behaglich auf Rossini'schem Fahrwasser zu schaukeln. Ich kann wenigstens nicht entdecken, worin der Unterschied liegen soll, wenn im ersten Finale der Chor die „fröhlichen Klänge“ anstimmt und Euryanthe trotz angeblichen „Sehnens und Verlangens“ ganz und gar in den leichten Ton ihrer tanzlustigen Umgebung verfällt. Muss das Duett No. 7 „Ja es wallt mein (resp. dein) Herz aufs Neue“ gerade von einem Deutschen geschrieben sein? Das wichtige Leitmotiv: „Hin nimm die Seele mein!“ trägt deutlich den Stempel Mozart'scher Factur. Die berühmte Stelle: „Ich bau auf Gott und meine Euryanth'!“ ist an sich gewiss ein effectvolles Stück Musik, aber macht sie an Ort und Stelle den Eindruck des unmittelbar Empfundenen? Klingt sie nicht wegen ihrer abgerundeten, fertigen Gestalt genau wie ein Citat? Ich hatte immer den Eindruck, als wenn nach einer feurigen Liebeserklärung der umworbene Gegenstand anhebt: „Drum prüfe, wer sich ewig bindet“ u. s. w. Ein sinniger Ausspruch unseres Schiller, aber

die vier schlichten Worte: Ja, ich bin Dein! sind mehr werth als die schönste poetische Reminiscenz. Diesen Wahrnehmungen verdanke ich das Verständniss der Wagner'schen Forderung: das dramatische Kunstwerk sei eine durch die höchste Besonnenheit fixirte Improvisation!*) Ich leugne keine der grossen Schönheiten des Werkes; das „Glöcklein im Thale", die Scene: „So bin ich nun verlassen!", die Vision, Lysiart's grosse Arie bis auf das „Zertrümmre!" u. A. m. heben Weber weit über seine Zeitgenossen, aber man soll nicht behaupten, jede Nummer sei ein Muster für Wagner gewesen, man soll nicht sagen: der „Lohengrin" habe nur die Bedeutung einer Abschrift! — Seit lange harren wir der „Meistersinger". Beinahe wären sie am 17. Nov. gegeben worden, es blieb aber bei der Zusage. Uns ging es bisher wie den Juden zur Zeit des grosssprecherischen Goliath und der übermüthigen Philister: wir entbehrten des rettenden David. Hr. Krüger ist krank, und Hr. Schlosser, obgleich engagirt, für diese Rolle vielleicht zu spät in Aussicht genommen worden. Hoffentlich handelt es sich nur um einen kurzen Aufschub.

Wie man hört, soll Bruch's „Hermione" noch in diesem Winter zur ersten Aufführung gelangen; weiter geht das Gerücht, Taubert's „Macbeth" werde neu einstudirt. Ausser dem Componisten ist mir im Augenblicke Niemand bekannt, der von der „Dringlichkeit" dieses Experiments wirklich überzeugt wäre. Wie alljährlich heisst es auch diesmal: Frau Lucca wolle das Aennchen im „Freischütz" singen. Wenns auf dem Zettel stehen wird, wollen wirs glauben. Soviel von der Oper.

(Schluss folgt.)

Kürzere Berichte.

Leipzig. Einen sehr anregenden Verlauf nahm am 14. Nov. das 2. Concert der Euterpe. Nach orchestraler Seite verdanken wir demselben die Vorführung des Vorspiels zu Jos. Rheinberger's Oper „Die sieben Raben" als Novität und der hierorts leicht etwas in Vergessenheit gerathenden Dmoll-Symphonie von R. Volkmann, neue Künstlerbekanntschaften vermittelte es uns in der Stuttgarter Pianistin Frl. Leonie Heim und dem Dresdener Hofopernsänger Hrn. Köhler. Rheinberger's Vorspiel steht, was gedanklichen Gehalt und individuelles Gepräge anbelangt, manch anderem Werke dieses Tonsetzers nach, dagegen fesselt es durch einheitliche, etwas träumerisch angehauchte Stimmung und prächtiges Orchestercolorit. Diese Vorzüge wurden durch das Orchester in bester Weise zur Geltung gebracht. Die Hauptthat des Abends vollbrachte das letztere jedoch mit der Wiedergabe der Volkmann'schen Symphonie, dieses fast alle jüngeren Erscheinungen seiner Gattung überragenden, kraftstrotzenden und reifste Meisterschaft bekundenden Tongebildes. Sichtlich inspirirt von der Begeisterung seines vortrefflichen Dirigenten Volkland, wusste der vielköpfige Tonkörper mit dem verdienstlichen Concertmeister Svendsen an der Spitze seine Leistungsfähigkeit aufs Höchste zu steigern und den hohen Geist dieser Composition mit überzeugender Gewalt zur sinnlichen Erscheinung zu bringen.**) — Wenden wir uns den Solisten des Abends zu, so erwähnen wir vorerst der Pianistin, welche sich Beethoven's Gdur-Concert mit Cadenzen von H. v. Bülow und I. Moscheles, die über Verdienst beachtete Berceuse von Chopin, ein leidlich anständiges, „Am Erlenbach" getauftes Salonstück von W. Speidel und die Edur-Polonaise von Liszt als zu lösende Aufgaben gestellt hatte. Rücksichtlich der technischen Ausbildung legte Frl. Heim hierbei ein beredtes Zeugniss für die im Stuttgarter Conservatorium, resp. bei Hrn. Prof. Speidel genossene gute Schule ab; die Hebung des idealen Gehaltes, soweit ein solcher den gewählten Werken überhaupt innewohnte, glückte ihr minder. Wir legen jedoch bei der grossen Jugend der Gastin auf solchen Mangel umsoweniger grosses Gewicht, als verschiedene Momente in diesen Vorträgen einen erfreulichen Schluss auf gut musikalischen Fonds bei der Spielerin und demgemäss gedeihliche Weiterentwickelung des Auffassungsvermögens derselben zu ziehen gestatteten. — Ueber das Stadium des Werdens hinaus dürfte sich der zweite Gast, Hr. Köhler, fühlen; wir glauben wenigstens, dass wir mit Ausstellungen, die wir der Tongebung und Intonation seines Gesanges machen möchten, wenig ausrichten würden. Wir wollen deshalb um so lieber die unleugbaren Vorzüge dieses Sängers anerkennen: ein intensives Stimmmaterial tiefer Tonlage und verständiger, natürlicher Vortrag. Hrn. Köhler's Wahl der Gesänge war auf je eine Arie aus Haydn's „Schöpfung" und Weber's „Euryanthe" gefallen. — —.

Leipzig. Die 23. Kammermusikaufführung des Leipziger Zweigvereins des Allgemeinen deutschen Musikvereins am 12 d. M. erhielt durch die Mitwirkung eines auswärtigen Künstlers, des Hrn. Ignaz Brüll aus Wien, ein besonderes Interesse. Derselbe betheiligte sich mit dem Vortrage der Cdur-Phantasie (Op. 17) von Schumann, zweier Solostücke eigener Composition (Phantasiestück aus Op. 8 und Humoreske aus Op. 10), einer Nummer aus den „Années de pélérinage" von Liszt („Au bord d'une source") und der Cmoll-Sonate Op. 111 von Beethoven. Hr. Brüll verfügt über eine bedeutende Technik, die ihn befähigte, die zum grossen Theil sehr schwierigen Werke mit virtuoser Sicherheit zu bewältigen. Sein Anschlag ist ebenso markig und voluminös, wie elastisch und des klangschönsten Pianissimos fähig. Seine Darstellung zeichnet sich durch plastisches Hervorheben der Melodie, überhaupt durch ein kräftiges Accentuiren aus, dem man nur mitunter im Interesse der Gesammtwirkung, welche durch die fortwährend gesättigte Tongebung leicht ein monotones Colorit erhält, etwas mehr Maass wünschen möchte. Ebenso ist die Gliederung seines Vortrags etwas zu sehr im Fresco-Stile gehalten; es fehlen die feineren Abstufungen. Bei alledem ist Hr. Brüll jedenfalls ein geistreicher Spieler; seine Auffassung zeigt geistige Beweglichkeit, und vor allen Dingen geht er „frisch ins Zeug", was in unseren Augen mehr werth ist als alle geleckte „Solidität". Bei der Wiedergabe der Schumann'schen Phantasie, deren Vorführung übrigens besondere Anerkennung verdient, da uns darin der echte Schumann in seiner poetisch-phantastischen Richtung in voller Gesundheit und jugendlich kräftiger Fülle ausgeprägt entgegentritt, gelang Hrn. Brüll der zweite Satz am besten; beim dritten hätten wir im Ganzen eine beschaulichere Haltung gewünscht. Im zweiten Satze der Beethoven'schen Sonate war namentlich der Uebergang von der gleichsam in der Dämmerung tappenden Stelle (mit den correspondirenden Motiven in der Oberstimme und im Bass) zur tageshellen Reprise des Themas überraschend feinfühlig zur Geltung gebracht. Eine durchaus fertige Leistung, welche die volubile Technik und das Pianissimo des Vortragenden glänzend zur Schau stellte, war die Wiedergabe der Liszt'schen Nummer. Von den beiden Solostücken des Hrn. Brüll war das erste im Ganzen ansprechend einfach gehalten, während das zweite für den Ton einer Humoreske theilweise wohl zu hochgestimmt erschien. — An Instrumentalnummern bot das Programm noch eine Reihe von Walzern für das Clavier zu vier Händen von G. H. Witte (Op. 7), vorgetragen von dem Componisten und Hrn. Gustav Kogel. Jedenfalls angeregt durch Brahms, hat der Componist die Walzerform zu idealisiren gesucht; dies ist ihm auch zum Theil bestens gelungen, so in den ersten Nummern; die letzten entfernen sich aber in der Ausführung doch zu sehr von dem Walzertypus und gehen in das blosse Scherzo über, dessen Charakter übrigens auch nicht rein zur Geltung kommt, da der Componist seine Gedanken mit etwas zu schwerem harmonischen und polyphonen Ballast beladen hat. Möglich, dass eine noch sorgfältiger ausgearbeitete Ausführung diese Bedenken in etwas abzuschwächen im Stande sein würde. — Der gesangliche Theil der Aufführung war in den Händen des Hrn. Robert Wiedemann, der sechs Lieder von Rob. Franz („Denk ich dein" — „Gute Nacht!" — „Im Herbst"

*) Ueber die Bestimmung der Oper. Ein akademischer Vortrag. Leipzig. E. W. Fritzsch.

**) Herr Bernsdorf in den „Signalen" kann auch den Orchesterleistungen dieses Concertes gegenüber nicht von dem misslaunigen Ton loskommen, der seit Herbst 1862, wo die Direction der Euterpeconcerte auf Herrn Volkland überging, seine Referate über die letzteren kennzeichnet. Mögen nun die Gründe zu dieser Haltung liegen, wo sie wollen, so wird es Hrn. B. jedenfalls recht ärgerlich sein, dass seiner Ansicht auch diesmal wieder weder die Presse, noch das Leipziger Publicum beistimmt. Und diesen Umstand nur wollten wir zur Genugthuung des wackeren Euterpeorchesters und seines Leiters hiermit constatiren.
D. Red.

— „An ihren bunten Liedern" — „Widmung" — „Nun holt mir eine Kanne Wein") in gewohnter künstlerisch hingebender Weise und mit bestem Erfolg, der ihn zu einer Zugabe („Willkommen, mein Wald" ebenfalls von Franz) veranlasste.

St.

Brünn. Nun fängt es auch in unserer Fabrikstadt an, musikalisch lebendig zu werden. Am vergangenen Sonntag veranstaltete der Musikverein ein Concert, welches wieder vom distinguirtesten Publicum Brünns recht zahlreich besucht war. Das Programm bot diesmal besonders Schönes und Interessantes. Mit der zweiten Symphonie (Op. 61) von Robert Schumann wurde begonnen, darauf folgten drei englische Madrigale für gemischten Chor aus dem 16. Jahrhundert von John Dowland, John Bennet und Thomas Morley, von welchen das Bennet'sche am meisten ansprach. Bei diesem hat die Zeit an der Melodie noch wenig vergilbt, wogegen die anderen beiden nur ihrer Antiquität wegen noch interessiren. Hübsch empfunden ist das ebenfalls zur Aufführung gebrachte „Brautlied" für gemischten Chor mit Begleitung von Harfe und zwei Hörnern von Adolph Jensen. Den Abschluss des Abends bildete Mendelssohn's 114. Psalm. Ueber die Aufführung dieser Werke lässt sich leider diesmal nicht viel Lobenswerthes sagen. Die Schumann'sche Symphonie kam nicht mit jener Klarheit, nicht mit jener Durchgeistigung zu Gehör, wie es die Werke dieses Tonmeisters erfordern, um vom Zuhörer verstanden und richtig erfasst zu werden. Man sagt, die Direction des Musikvereins hätte diesmal aus ökonomischen Rücksichten weniger Proben als gewöhnlich angeordnet. Sollte dieses Sparsystem weiter geführt werden, so könnte dasselbe für den Verein nur böse Consequenzen nach sich ziehen. Das Jensen'sche „Brautlied" sprach trotz der verunglückten Hornbegleitung recht warm an. Den meisten Beifall fand Mendelssohn's Psalm (!). — Recht thätig ist der Männergesangverein, welcher vergangene Woche seine diesjährige zweite Liedertafel mit verschiedenen gewöhnlichen und besseren Chorcompositionen abhielt. Gesungen wurde im Grossen und Ganzen recht brav, und das Publicum befand sich auch in einer recht beifallslustigen Stimmung. Einen besonderen Reiz verliehen dem Abend die Solovorträge des Hrn. Dr. Manuel, eines Dilettanten mit einer wunderbar schönen Baritonstimme. — Zu erwähnen ist, dass sich unsere Oper wieder in einem recht leidlichen Zustand befindet und recht erfreulich, dass die Wagner'schen Opern fleissig studirt werden. So haben wir in kurzen Zwischenräumen mehreren Reprisen von „Tannhäuser" und „Lohengrin", jedesmal bei stark besuchtem Hause, beigewohnt. Gestern wurde wieder bei Gelegenheit der „Tannhäuser"-Aufführung die Ouverture mit einem an Jubel grenzenden Beifall aufgenommen. In einigen Tagen gelangt noch „Der fliegende Holländer" zum Benefiz des Capellmeisters Fuchs zur Aufführung, und unmittelbar darauf sollen die „Meistersinger" in Angriff genommen werden. Ausserdem beabsichtigt Hr. Fuchs in diesem Winter mehrere Symphonieconcerte mit dem Theaterorchester zu veranstalten. Dieses Unternehmen dürfte sich eines grossen Anklanges erfreuen.

△

München, 9. Nov. Die Musikalische Akademie veranstaltete an dem Tage „Allerheiligen" im k. Odeon ihr erstes Concert der Wintersaison und führte durch die k. Vocalcapelle, mit Beiziehung der oberen Gesangclassen der k. Musikschule und eines Theiles des Chores vom Volkstheater „Josua" auf. Die Chöre gingen vorzüglich und klangen, besonders an Stellen, wo das allzulärmende Orchester (man gab das Oratorium leider nicht nach der Händel'schen Originalpartitur) dieselben nicht überdeckte, sehr edel und frisch. Weniger günstig kann das Urtheil über die Solisten lauten, welche mit Ausnahme des eminenten Oratoriensängers Hrn. Vogl sämmtlich ihrer Aufgabe nicht gewachsen waren. Frl. Stehle hat für die Partie der Achsa nicht die erforderliche Stimmhöhe und half sich an Stellen, die breit hervortreten sollten, mit gekünsteltem Mezza-voce durch; so schön ihre Auffassung war, fühlte man doch, dass die dramatische Künstlerin sich im Concertsaale nicht in natürlichem Fahrwasser befand. Frl Bureune aus Wien sang den Othniel nicht zu Dank. Ihre Stimme hat zwar keinen unsympathischen Klang, doch ermüdete die Sängerin die Zuhörer und sich selbst durch beständiges Tremoliren und durch das schleppende Tempo der Recitative. Als vor zwei Jahren der Oratorienverein „Josua" aufführte, waren beide letztgenannte Partien besser durch Frl. Ritter und Frl. Leonoff wiedergegeben, sodass man deren Verlust neuerdings empfinden musste. Die Krone des Abends war der Chor „Seht den Sieger ruhmgekrönt". Man spricht davon, dass zu Weihnachten die Matthaus-Passion aufgeführt wird, und zwar in München zum ersten Male! — Die erste Novemberwoche wurde auch heuer wie alljährlich durch Kirche und Kirchenmusik dem Andenken der Verstorbenen geweiht. Unter den vorgeführten Werken hörten wir als „Novität" in der St. Michaelshofkirche zur Gedenkfeier der Max-Joseph-Ritter das Requiem von Mozart in militairischer Bearbeitung, d. h. ohne Streichorchester und Singstimmen. Die Posaunen dröhnten so gewaltig, dass man für die kühne Wölbung der Kirche zu fürchten begann. Ein neues Vocalrequiem von Rheinberger wurde unter Musikdirector Hieber's Leitung in der St. Cajetan's Hofkirche zu trefflicher Ausführung gebracht. Gestern begannen auch die Walter-Quartettsoiréen wieder. Seit langen Jahren spielt man dort die nämlichen Quartette vor der nämlichen, altwerdenden Zuhörerschaft, zu deren obligatem Beifalls-Kopfneigen allenfalls die Melodie des bekannten französischen Liedes ginge: *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille!*"

M.

Oldenburg. Unsere Concertsaison wurde am 10. Nov. mit einem gediegenen Programme und unter Beihilfe der Frau Clara Schumann eröffnet. An Orchesterwerken kamen zum Vortrage: Ouverture zu „Oberon" von C. M. v. Weber, zwei Märsche für grosses Orchester von Joseph Joachim (neu, zum ersten Male) und Symphonie (No. 7, Adur) von L. v. Beethoven. Frau Schumann's Wahl war, wie in Leipzig, auf das Cmoll-Concert von Beethoven gefallen, ausserdem trug sie folgende kleinere Solosachen vor: „Warum?", „Traumeswirren" von R. Schumann, Notturno (Hdur) von Chopin und Gavotte von Gluck. Das Orchester bewährte in präciser, klar durchsichtiger und schwungvoller Darstellung seinen alten guten Ruf, nur könnten die Pianoeinsätze, namentlich der Blasinstrumente, zuweilen noch leichter und freier sein. Dass Frau Schumann durch ihre Allgediegenheit des Vortrags auch diesmal das Publicum im höchsten Grade entzückte, bedarf wohl keiner Versicherung; aber auch die Werke selbst, welche sie so sinnig und innig reproducirte, waren geeignet, den höchsten Enthusiasmus zu erwecken. So machte das Beethoven'sche Werk in seiner einfachen Erhabenheit, in seinem wunderbar architektonischen Aufbau, der sich vor dem lauschenden Hörer vollzog, in seiner reizenden Instrumentirung und innigen Verschmelzung des Claviers mit dem Orchester einen wahrhaft erbauenden Eindruck, während die zum Schluss leicht hingeworfene Gluck'sche Gavotte dermaassen erfreute, dass das Publicum nach Wiederholung verlangte, welchem Wunsche auch in freundlicher Weise entsprochen wurde. Ein dabei gebrauchter Flügel von Blüthner zeichnete sich mehr durch lieblichen Ton als durch Gesangfülle und markige Kraft aus.

H. S.

Concertumschau.

Annaberg. K. Museum: Orchesterwerke von Mozart, Weber und Schubert, „Beim Sonnenuntergang" von Gade, Gesangvorträge des Frl. M. Klauwell aus Leipzig (u. A. Lieder von Franz und Lassen).

Augsburg. Concert des Oratorienvereins mit Streichquartetten von Beethoven und Haydn, einer Suite für Piano und Violine von Händel und Gesangvorträgen des Hrn. Dr. Krückl.

Berlin. Musikdirector Bilse's Concerte vom 12. bis mit 20. Nov.: „Faust"-Ouverture von Wagner, Ouverturen zu „Fra Diavolo" von Auber, „Egmont" und „Leonore" (No. 3) von Beethoven, zu den „Nibelungen" von Dorn, zu „Hamlet", „Ossian" und „Michel Angelo" von Gade, „Aladin" von Hornemann, zum „Sommernachtstraum" und zu „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, „Struensee" von Meyerbeer, „Tannhäuser" von Wagner und „Oberon" von Weber; Symphonien in Cmoll von Beethoven und Cdur („Ocean") von A. Rubinstein; Ungarische Rhapsodie von Liszt, Doppelviolinconcert von Spohr,

„Tannhäuser"-Marsch, „Lohengrin"-Vorspiel, Kaiser-Marsch von Wagner, „Aufforderung zum Tanz" von Weber-Berlioz etc. — 2. Symphonie-Soirée der kgl. Capelle: Ouverturen zu „Demetrius" von V. Lachner und „Genovefa" von Schumann; Symphonien in Amoll von Mendelssohn und No. 8 von Beethoven. — Concert der Berliner Symphoniecapelle am 15. Nov.: Symphonien in Bdur von Beethoven und in Fdur von J. Zellner, Notturno für Streichorchester von Wuerst etc. — 2. Abonnementconcert derselben Capelle: Ouverturen zu „Zriny" von Deppe und No. 3 zu „Leonore" von Beethoven, Chorlieder von Brahms, Reinecke und F. Wüllner, Clavierwerke (Op. 54 und 13) von Schumann (Hr. I. Brüll). — Concert von R. Joseffy am 21. Nov.: Clavierconcerte in Emoll von Chopin und Esdur von Liszt etc. — Am 24. von Hrn. Dr. Fuchs veranstalteter 1. Deutscher Musikabend mit Werken von Mozart, Weber, Schumann, Bürgel, Schondorf und Beethoven.

Breslau. Verein für classische Musik am 11. und 18. Nov.: Streichquartette von Haydn, Mozart und Schubert (Amoll); Claviertrios in Gdur und Esdur (Op. 70, No. 2) von Beethoven; Claviersonate in Fisdur von Beethoven. — 6. und 7. Abonnementconcert der Theatercapelle: Sinfonie triomphale von H. Ulrich, Ddur-Symphonie von Mozart etc. — Soiréen des gräfl. Hochberg'schen Quartettvereins am 17. Nov. und 1. Dec. mit ausschliesslich allbekannten Quartetten von Haydn, Mozart und Beethoven. — Concert des Thoma'schen Gesangvereins am 22. Nov.: „Acis und Galathea" von Händel. — 3. Abonnementconcert des Orchestervereins mit Symphonien in Bdur von Haydn und No. 6 von Beethoven, sowie mit Recitativ, Adagio und Allegro aus Spohr's 6 Concert (Hr. Himmelstoss).

Carlsruhe. 1. Concert des Cäcilienvereins: Chöre von Mozart, Mendelssohn, Schubert („Des Tages Weihe") und Durante („Magnificat"), Sonate Op. 47 von Beethoven (HH. W. Krüger aus Stuttgart und Deecke), verschiedene Violin-, Pianoforte- und Gesangsoli.

Chemnitz. Symphonieconcert des Musikdirectors Müller am 20. Nov.: Ouverturen zu „Euryanthe" von Weber und „Robespierre" von Litolff, Marsch (Ddur, No. 2) von Joachim, Cdur-Symphonie von Schumann (zum ersten Mal!), Notturno für Waldhorn von Reinecke etc.

Cöln. 2. Gürzenichconcert: Esdur-Symphonie von Breunung, Kaiser-Marsch von Wagner, „Faniska"-Ouverture von Cherubini, Clavierconcert in Amoll von Schumann (Frl. Brandes) etc.

Dresden. 1. Kammermusiksoirée des Hrn. Lauterbach: Streichquartette von Haydn (Dmoll) und Beethoven (Op. 59) und Quintett Op. 5 von J. S. Svendsen. Wie wir erfahren, wird letzteres Werk in Folge der gefundenen guten Aufnahme daselbst in dieser Saison noch einmal wiederholt werden.

Frankfurt a. M. Das 3. Kammermusikconcert im Museum brachte mit abermaliger Umgehung jeder Novität Streichquartette von Mozart und Schumann (Fdur), Sonate Op. 47 von Beethoven. — Concert des Liederkranzes (zum Besten der Mozart-Stiftung) am 20. Nov.: „Heinrich der Finkler", Cantate für Männerchor, Soli und Orchester von F. Wüllner etc.

Giessen. 1. Concert des Concertvereins: Cmoll-Symphonie von Beethoven, Kaiser-Marsch von Wagner, Gesangvorträge des Frl. Th. Lenheim aus Gotha, Violinvorträge des Hrn. J. M. Rauch aus Frankfurt a. M. (Compositionen von F. David [4. Concert], Fr. L. Bache [Romanze] und Schumann).

Glogau. Quartettsoirée der Gebr. HH. Lüstner aus Breslau unter Mitwirkung des Hrn. J. Kniese mit Streichquartetten in Gdur von Haydn und Op. 59, No. 3 von Beethoven, sowie dem Schumann'schen Clavierquartett.

Graz. 1. Kammermusik des Hrn. Treiber: Claviertrios von Beethoven (Op. 97) und Schumann (Op. 80), Clavierstücke von Hiller, Reinecke und Rheinberger.

Hamburg. 2. Quartettsoirée der Gebrüder Schröder: Streichquartette von Haydn, Beethoven und Schumann. — 1. Soirée des Joachim'schen Quartettvereins am 24. Nov.: Streichquartette von Haydn, Mozart und Beethoven (Op. 127).

Heidelberg. 1. Abonnementconcert: 2. Symphonie von Beethoven, Entr'act aus „Manfred" von Reinecke, Flötenconcert von Langer (Hr. Neuhofer), Gesangvorträge der Frau Diez aus München etc.

Leipzig. 2. Abonnementconcert der Büchner'schen Capelle: Esdur-Symphonie von Rietz, Symphonie in Gdur von Haydn, Festouverture Op. 124 von Beethoven, Clarinettenquintett von Mozart. — Am 24. Nov. Aufführung der Bach'schen Johannes-Passion durch den Riedel'schen Verein mit den Solisten Frl. Dotter aus Weimar, Fr. Worgitzka aus Berlin und den HH. J. Müller aus Lemberg, L. Müller aus Weimar und Ress. — Am 19. Nov. hatte Hr. M. Blume ein Morgenconcert unter der Firma „Matinée musicale" und mit Mozart's Arie „In diesen heiligen Hallen" in der Uebertragung für Posaune, sowie mit Compositionen von Schumann, Schubert Jadassohn, Zopff u. A. veranstaltet. — 59 Kammermusik im Riedel'schen Verein: Sonaten für Pianoforte und Violine von Gade (Op. 21) und Beethoven (Op. 30, No. 3), vorgetragen von Frl. M. Hertwig und Hrn. Kummer, Ungarische Tänze für Pianoforte zu 4 Händen von J. Brahms, gespielt von Frl. Hertwig und Hrn. Drönewolf, Tenorlieder von R. Franz, H. v. Bülow, Schubert und Schumann, gesungen von Hrn. J. Müller aus Lemberg.

Magdeburg. Tonkünstlerverein am 20. Nov.: Streichquartette von Schumann und Schubert; Clavierquartett von Gernsheim etc. — Concert in der St. Johanniskirche am 26. Nov.: Psalm 43 (achtstimmig) von Mendelssohn, Requiem für Männerchor und Tenorsolo mit Begleitung von Blechinstrumenten und Orgel von Liszt etc.

Mannheim. Concert des Musikvereins: Psalm 114 von Mendelssohn, Esdur-Messe von F. Schubert. — 1. Musikalische Akademie: 8. Symphonie von Beethoven, Fmoll-Phantasie für Orchester von Schubert-Rudorff, „Rosamunde"-Ouverture von Schubert, Violinvorträge (u. A. Bruch's Concert) des Hrn. O. Kahl aus Zürich, Gesangvorträge der Fr. Soltans aus Cassel.

Meiningen. Am 8. Nov. stattgefundenes Concert des Damengesangvereins: Motetten von Mendelssohn (Op. 39, No. 1), Marschall („Herr, deine Kirche danket dir") und Saemann, Psalm 137 von F. Liszt, Gesangs-, Violin- und Violoncellsoli. — Die Chorleistungen dieses erst seit Kurzem bestehenden und öffentlich nur zu wohlthätigen Zwecken wirkenden Vereins sowohl, als die solistisch Mitwirkenden (HH. Fleischhauer, L. Grützmacher u. A.) finden in einem uns eingesandten Berichte lobende Anerkennung. — 2. Abonnementconcert: Dmoll-Symphonie von Schumann, Ouverture zum „Beherrscher der Geister" von Weber, Violinvorträge (u. A. Bruch's Concert) des Hrn. Gottschalk aus Rudolstadt, Gesangvorträge des Hrn. Engelhardt aus München.

Moskau. Quartettmatinéen der Russischen Musikgesellschaft: Quartette von Haydn (Fmoll), Beethoven (Cdur, Op. 59), Volkmann (Emoll, Op. 35), Schumann (Amoll) und Mendelssohn (Ddur), Sonate in Dmoll für Piano und Violine von Schumann, Esdur-Trio von Schubert, Dmoll-Claviersonate von Beethoven, Amoll-Quintett von Onslow. — 1. Symphonieconcert unter N. Rubinstein: Vorspiel zu „Tristan und Isolde" von Wagner, „La fée d'amour", Violinphantasie von J. Raff, Requiem von Schumann, 8. Symphonie von Beethoven.

Nürnberg. Concert des Musikalischen Vereins am 26. Oct. unter Mitwirkung des Hrn. Fleischhauer aus Meiningen mit Violinsoli von Bruch (Concert), Beethoven, Raff (Cavatine), Bach und Schumann. Das Programm enthielt ausserdem an Musikstücken u. A. Herold's „Zampa"-Ouverture und die Bemerkung, dass während der Vorträge nicht servirt werde.

Paris. Concert populaire von Pasdeloup: Esdur-Symphonie von Mozart, „Sommernachtstraum"-Musik von Mendelssohn etc. — Conservatoriumsconcert: Symphonien in Bdur von Beethoven und in Ddur von Haydn etc.

Rotterdam. Concert des „Amphion" unter Leitung des Hrn. Heyblom: Hymne von Haydn, Requiem von Mozart, Dmoll-Ouverture von A. W. A. Heyblom, „Christnacht" von Hiller, „Beim Sonnenuntergang" von Gade, Psalm 42 von Mendelssohn.

Zürich. Concert des Frl. Marie Wieck mit Clavierwerken von Beethoven, Schumann (Carneval), Chopin (Asdur-Ballade) u. A., sowie Violinvorträgen (u. A. zwei Stücke von Schulz-Beuthen) des Hrn. Nordmann.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Im Laufe des kommenden Frühjahrs wird Hr. Niemann einige Mal in Leipzig und Königsberg auftreten. Im Walhalla-Volkstheater setzte Frl. von Ferenczy am 14. und 18. d. M. in den Opern „Norma" und „Troubadour" ihr Gastspiel fort. — **Breslau.** Frl. Laura Schubert wiederholte im Lobe-Theater am 13. und 15. d. M. nochmals ihre ruhmreiche Darstellung des Raphael in der „Prinzessin von Trebisonde". — **Chemnitz.** Als weitere Gastspielrolle sang Frau Spranger-Nachtigal aus Leipzig am 16. d. M. die Anna in der „Weissen Dame". — **Cöln.** Am 16. und 17. d. M. debutirte Hr. Stieber aus Wien im hiesigen Thalia-Theater im „Troubadour" und in der „Jüdin". — **Stettin.** Der königl. preuss. Hofopernsänger Hr. Franz Betz aus Berlin gab am 14. d. M. („Troubadour") im hiesigen Stadttheater ein einmaliges Gastspiel. — **Wien.** Signora Giulia Bennati eröffnete ihr unlängst erwähntes Gastspiel im Hofoperntheater am 14. d. M. als Lady Harriet in der „Martha". Auch das früher angekündigte längere Gastspiel des Frl. Ilma von Murska nahm am 18. d. M. seinen Anfang, die Sängerin trat zunächst als Isabella in „Robert der Teufel" auf.

Kirchenmusik.

Leipzig. a) Thomaskirche am 18. Nov.: 1) „Seele, was betrübst du dich?" von C. Reinecke. 2) „Fürchte dich nicht" von J. S. Bach. — b) Nicolaikirche am 19. Nov.: „Pater noster" von Cherubini. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 19. Nov.: „Lobsinget dem Herrn", Chor mit Baritonsolo von J. Rietz. — b) St. Jacobikirche am 19. Nov.: „Ich und mein Haus, wir wollen dem Herrn dienen", Männerchor a capella von F. Schulz. — **Dresden.** a) Kreuzkirche am 18. Nov.: 1) „Leite mich in deiner Wahrheit", Motette von Jul. Otto 2) „Gott sei mir gnädig" von M. Hauptmann. — b) Kirche zu Neustadt am 19. Nov.: Psalm 95 von A. Bergt. — **Weimar.** Stadtkirche am 12. Nov.: „Agnus dei" Motette von Wüllner. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 15. Nov.: 1) Messe in B von J. Haydn. 2) Graduale („Altera nox") von Sacchini. 3) Offertorium („Laudate") von Kaiser Leopold. Am 19. Nov.: 1) Messe in C von Beethoven. 2) Graduale („Benedicam") von Salieri. 3) Offertorium („Ave Maria") von Weigl. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 15. Nov.: 1) Messe in B von Hummel. 2) Graduale (Tenor- und Violinsolo) von Proch. 3) Offertorium (Sopransolo) von J. Krall. Am 19. Nov.: 1) Messe von R. Führer. 2) Graduale (Altsolo) von Leopoldine Gräfin Podstatzky-Liechtenstein. 3) Offertorium (Sopran- und Flötensolo) von Proch. — c) Dominicanerkirche am 15. Nov.: 1) Missa aulica in C von Mozart. 2) Graduale (Chor mit Flötensolo) von E. Aigner. 3) Offertorium (Sopran-, Flöten- und Violoncellsolo) von O. Nicolai. Am 19. Nov.: 1) Messe in G (Op. 70) von Jos. Zangl. 2) Graduale (Duett für 2 Soprane aus der „Symphonie-Cantate") von Mendelssohn. 3) Offertorium (Duett für Sopran und Alt) von L. Weiss. — d) Italienische Nationalkirche am 15. Nov.: 1) Theresien-Messe von J. Haydn. 2) Graduale (Tenor- und Violinsolo) von L. Jansa. 3) Offertorium und 4) „O salutaris" von L. Weiss. — e) Pfarrkirche zu St. Ulrich am 15. Nov.: 1) Messe in D, 2) „Tantum ergo", 3) Graduale („Domine, Dominus noster") und 4) Offertorium („Tui sunt coeli") von C. Kreutzer. — f) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 15. Nov.: 1) Messe in F von Bertha Baronin von Bruckenthal. 2) Graduale („Vater unser", zweistimmiger Frauenchor) von J. Krall. 3) Offertorium („Cantate deo", Chor und Soli) von Kempter. 4) „Tantum ergo" von Döcker. — g) Pfarrkirche zu Mariahilf am 15. Nov.: 1) Theresien-Messe von J. Haydn. 2) Graduale („Benedixisti", Duett für Sopran und Alt) von Krall. 3) Offertorium („Timete dominum") von Eibler. — h) Pfarrkirche in der Rossau am 15. Nov.: 1) Messe in C von Mozart. 2) Graduale (Terzett für Frauenstimmen) von Steph. Lang. 3) Offertorium (Sturmchor mit Sopran- und Oboesolo) von Eibler. — i) Pfarrkirche zu Erdberg am 15. Nov.: 1) Krönungsmesse von Mozart. 2) Graduale (Oboesolo) von Winter. 3) Offertorium („Salve regina") von L. Rotter. 4) „Tantum ergo" von Schubert.

Opernübersicht.

(Vom 10. bis 18. November.)

Leipzig. Stadtth.: 11. Oberon; 14. Wilhelm Tell; 17. Lucrezia Borgia. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 10. Fra Diavolo; 11. Rienzi; 12. Feensee; 13. Romeo und Julie (Gounod); 14. Robert der Teufel; 16. Fidelio; 17. Lohengrin; 18. Stumme von Portici. Walhalla-Volksth.: 14. Norma; 18. Troubadour. Victoria-Th.: 11., 12., 14., 15., 16., 17. und 18. Indigo. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 11. Pariser Leben; 14. Orpheus in der Unterwelt. — **Bremen.** Stadtth.: 12 Martha. — **Breslau.** Lobe-Th.: 10. Fortunio's Lied, Fritzchen und Lieschen (Offenbach); 12. u. 17. Zehn Mädchen und kein Mann; 13. u. 15. Prinzessin von Trebisonde; 18. Hanni weint, Hansi lacht. — **Chemnitz.** Stadtth.: 14. Troubadour; 16. Weisse Dame. — **Cöln.** Thalia-Th.: 12. Wilhelm Tell; 16. Troubadour; 17. Jüdin; 18. Schöne Helena. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 11. Fra Diavolo; 13. Figaro's Hochzeit; 15. Teufels Antheil; 17. Tannhäuser. — **Elberfeld.** Stadtth.: 10. Czaar und Zimmermann; 12 Waffenschmied. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 12. Fra Diavolo; 13. Nachtwandlerin; 15. Robert der Teufel; 17. Fidelio. — **Hamburg.** Stadtth.: 10., 14. und 16. Prinzessin von Trebisonde; 12. Jüdin; 13. Krondiamanten; 15. Alessandro Stradella; 17. Nachtwandlerin; 18. Zauberflöte. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 16. Nachtwandlerin. — **Magdeburg.** Stadtth.: 14. Fra Diavolo; 17. Nachtlager von Granada. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 12. Guido und Ginevra. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 12 und 16. Zauberflöte; 17. Loreley (Mendelssohn). — **Nürnberg.** Stadtth.: 12 Fra Diavolo; 14. Czaar und Zimmermann; 17. Waffenschmied. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 12. Oberon; 13. Prinzessin von Trebisonde; 16. Euryanthe. Králevské zemské ceské divadlo: 11. Kryspin a kmotra (Gebr. Ricci); 13. Svatojanské proudy (Rozkosny). — **Stettin.** Stadtth.: 12. Afrikanerin; 14. Troubadour; 16. Weisse Dame. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 12. Freischütz; 14. Martha; 15. Figaro's Hochzeit; 17. Nachtlager von Granada. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 12. Jüdin; 15. Troubadour. — **Wien.** K. k. Hofoperuth.: 10. Lohengrin; 11. Mignon; 12. Rienzi; 14. Martha; 15. Armida; 17. Mignon; 18. Robert der Teufel. Carl-Th.: 13. u. 16. Prinzessin von Trebisonde. Theater an der Wien: 10., 11., 13. und 14. Sein Schatten (Flotow); 15. Grossherzogin von Gerolstein.

Aufgeführte Novitäten.

Brahms (J.), Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orchester. (Hamburg, 2. Philharmonisches Concert.)

Breunung (F.), Symphonie in Esdur. (Cöln, 2. Gürzenichconcert.)

Bruch (M.), Violinconcert. (Mannheim, 1. Musikalische Akademie. Meiningen, 2. Abonnementconcert. Nürnberg, Concert des Musikalischen Vereins.)

Deppe (A.), Ouverture zu „Zriny". (Berlin, 2. Abonnementconcert der Symphoniecapelle.)

Gade (N. W.), „Beim Sonnenuntergang". (Rotterdam, Concert des „Amphion". Gera, Concert des Musikalischen Vereins.)

Gernsheim (F.), Clavierquartett. (Magdeburg, Soirée des Tonkünstlervereins.)

Heyblom (A. W. A.), Ouverture in Dmoll. (Rotterdam, Concert des „Amphion".)

Hiller (F.), „Israel's Siegesgesang". (Dresden, Kirchenconcert unter Hrn. Lorenz' Leitung.)

Liszt (F.), Requiem. (Magdeburg, Kirchenconcert.)

— — Psalm 137. (Meiningen, Concert des Damengesangvereins.)

Reinecke (C.), Entr'act zu „Manfred". (Heidelberg, 1. Abonnementconcert.)

Scholz (B.), Requiem. (Breslau, Concert der Singakademie.)

Svendsen (J. S.), Streichquintett. (Dresden, 1. Lauterbach'sche Quartettsoirée.)

— — Symphonie in Ddur. (Zittau, Concert der Gesellschaft „Erholung".)

Volkmann (R.), Streichquartett in Emoll. (Moskau, Matinée der Russischen Musikgesellschaft.)

— — Festouverture. (Plauen, 1. Abonnementconcert.)

Wagner (R.), Kaiser-Marsch. (Berlin, Concert von Bilse. Cöln, 2. Gürzenichconcert. Giessen, Concert des Concertvereins. Gera, Concert des Musikalischen Vereins.)
— — Vorspiel zu „Tristan und Isolde". (Moskau, 1. Symphonieconcert.)
Wüllner (F.), „Heinrich der Finkler", Cantate für Männerchor, Soli und Orchester. (Frankfurt a. M., Concert des Liederkranzes.)
Zellner (J.), Symphonie in Fdur. (Berlin, Concert der Symphoniecapelle.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung Nr. 46. Besprechungen (Symphonie Op. 7 von J. Zellner und Sonate Op. 30 von Em. Krause). — Berichte und Notizen.
Cäcilia (Luxemburg) No. 11. Die Fermate 𝄐 im deutschen Kirchenliede. — Musikalische Briefe. IX. — Besprechungen.
Echo Nr. 46 nebst Beilage. Nachrichten und Notizen.
Neue Berliner Musikzeitung No. 46. Italienische Clavieristen vor Bach. Von L. Köhler. — Berichte und Notizen.
Neue Zeitschrift für Musik No. 47. Ueber den Ursprung der Musik und ihre Ausbildung. Von Prof. Dr. N. M. Petersen. — Berichte und Notizen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Das am 11. October stattgehabte 25jährige Jubiläum des Kirchengesang-Vereins zu Magdeburg, dieses eigentlich erst durch die während des 2. Musikertages gebotenen ausgezeichneten Leistungen zu weiterem Ruf gelangten Chores, hat eine kleine Brochure erstehen lassen, welche einen ganz interessanten Einblick in die Lebensgeschichte desselben gestattet. Aus ihr ersehen wir vor Allem, dass dem k. Musikdirector Hrn. G. Rebling, dem Gründer und noch jetzigen Dirigenten, das Verdienst, den Verein auf eine so seltene Stufe der Vollkommenheit gebracht zu haben, zuzusprechen ist, und stimmen wir von Herzen, dem am Ende des in Rede stehenden Schriftchens enthaltenen Wunsche, dass es dem Verein „vergönnt sein möge, nach gleich langer Zeit an der Hand desselben treuen und bewährten Führers mit gleicher Befriedigung auf eine dann 50jährige ehrenvolle Wirksamkeit im Dienste der schönsten aller Künste zurückzublicken", zu.

* Der Fonds zu einem in Hannover zu errichtenden Marschner-Denkmal ist bereits auf 6000 Thlr. gestiegen. Die Angelegenheit scheint nicht sehr zu eilen, da man die nächste Comitésitzung auf 1. Mai 1873 vertagt hat.

* Vor dem Leipziger Ullman-Concert behauptete die „A. M. Z.", dass man sich „allerdings einen hohen Genuss" von demselben versprechen dürfte. Jetzt ist sie mit einem Male anderen Sinnes geworden, indem sie in einem Referat über dasselbe sagt: „Eigentlich sollten Musikzeitungen, die es ernst mit der Kunst meinen, dergleichen Unternehmungen keine Berücksichtigung schenken, sondern sie als Ausgeburt vollständig todtschweigen oder verurtheilen" etc. Weiter wird an gleicher Stelle die Oberthür'sche Pièce ein fades Machwerk genannt, was uns aus gewissen Gründen ebenso sonderbar vorkommt.

* Der Dornhekter'sche Gesangverein in Stralsund wird nächstens Brahms' Deutsches Requiem zur Aufführung bringen.

* Der Domcapellmeister Hr. Schletterer hat von Augsburg aus die in den „Grenzboten" niedergelegte Wahrnehmung gemacht, dass das musikalische Publicum in zwei Hälften zu theilen sei: in die eine sind alle die zu zählen, welche sich ausschliesslich den classischen Meisterwerken zuwenden, die der 2. Gattung huldigen den „Heroen der Zukunft" und dem Salongenre.

* Am 24. Nov. wird der Oldenburger Singverein die Feier seines fünfzigjährigen Bestehens begehen und dabei das Oratorium „Judas Maccabaus" aufführen.

* Auch die Cölnische Zeitung kann nicht umhin, den grossen Erfolg, den Wagner's „Lohengrin" in Bologna errungen hat, zu constatiren.

* Händel's Oratorium „Theodora", welches nur bei Lebzeiten des Componisten einige Male in England, in Deutschland aber wohl nie zu Gehör gebracht wurde, soll im Laufe dieses Winters in Cöln seine Wiedergeburt erfahren.

* Von Litolff steht eine neue grosse Oper, „Pasiléa" betitelt, zu erwarten.

* Ollivier Métra vollendete jüngst eine neue Oper, welche den Titel „Giorgione" führt und ihrem Sujet nach dem Leben des gleichnamigen grossen Malers entnommen ist.

* Eine von den Mrs. Pellier und Kirsch gedichtete und von Mr. Radoux in Musik gesetzte zweiactige neue Oper, „La Coupe enchantée", wird demnächst in Brüssel zum ersten Mal in Scene gehen.

* Die kaiserlichen Theater zu St. Petersburg haben im Jahre 1870 eine Bruttoeinnahme von mehr als 600,000 Rubel erzielt.

* Hr. Ullman gibt gegenwärtig in Wien von seinen Künstlerconcerten zu sprechen. Auf den Programmen vermissen wir Frl. Zimmermann, Frl. Mehlig, die HH. Grützmacher, Hill und Oberthür. Neu sind die Pianistin Frl. Brandes und die Sängerin Frl. Humakers.

* Als Novitäten der Opéra comique in Paris stehen bevor „Numa" von Bizet, „La Princesse jaune" von Saint-Saëns und „Le Passant" von Baladilhe.

* Die kroatische Nationaloper „Ljubavi zioba" des bereits 1854 verstorbenen Componisten Vatroslaw Lisinsky fand bei ihrer am 27. Oct. in Agram stattgehabten erstmaligen Aufführung eine sehr beifällige Aufnahme.

* In Neapel gedenkt man demnächst Weber's „Freischütz" zur Aufführung zu bringen.

* Die Zeitungen berichten jetzt gleich zwei Fälle von der Entdeckung Bedeutendes versprechender Tenorsänger. In Petersburg hat Frau Pauline Lucca einen solchen in der Person eines Strassensängers, Namens David Mierovitch, gefunden, und auf ihre Empfehlung hin hatte Hr. N. Rubinstein seinen Einfluss angewendet, dass derselbe als Schüler ins Petersburger Conservatorium aufgenommen wurde. Der Gesangprofessor Rubini war der andere glückliche Finder. Er entdeckte seinen zukünftigen Helden zu Boulogne, und hofft denselben, einen früheren Böttchergesellen Namens Devilliers, bereits in drei Monaten für sein öffentliches Auftreten zugestutzt zu haben. Immer zu, vielleicht werden die Tenoristen billiger!

Auszeichnungen. Dem Kammermusicus Vaas in Hannover ist vom Kaiser Wilhelm für die Dedication der Oper „1813" (Text von Wegener) der Kronenorden 4. Classe verliehen worden — Die Sängerin Henriette Nissen-Saloman in St. Petersburg hat vom König von Schweden und Norwegen die grosse goldene Medaille „Litteris et Artibus" erhalten.

Gestorben. In Isny in Würtemberg starb der Componist und Organist Eschenmüller.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: G. F. Händel, L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato, oratorische Composition, mit ausgeführtem Accompagnement bearbeitet von R. Franz. (Wir verweisen die Interessenten wegen weiterer Auskunft an die heutige Beilage unseres Blattes.)
In Sicht: M. Erdmannsdörfer, „Prinzessin Ilse", eine Waldsage aus dem Harzgebirge, für Soli, Chor und Orchester mit vorausgehender Ouverture. (Die letztere ist bereits durch verschiedene öffentliche Aufführungen zu Renommée gelangt.) —

C. Stör, Tonbilder für Orchester zu Schiller's „Lied von der Glocke". (Die Verlagshandlung kann des Gewinnes dieser in vor. Nummer besprochenen Composition um so froher sein, als das abfällige Urtheil eines gewissen Recensenten auch hier den Werth nur bestätigt. Die Genannte darf eben, da sie nicht zu jenen Firmen zählt, deren Verlagsunternehmungen sich einer schwärmerischen Protection jenes Kritikers erfreuen, das Facit derart ziehen.)

Briefkasten. *L. H.* in *D.*, *M.* in *M.*, *A. K.* in *Q.*, *h-z.* in *Z.* Die Berichte liefen, weil diese Nummer wegen des s. Busstages einen Tag früher geschlossen werden musste, zu spät für dieselbe ein. — *A. B.* in *C.* Mit Verwunderung sahen wir, dass Sie Ihren X-Bericht gleichzeitig noch bei zwei anderen Musikzeitungen angebracht haben. Da Sie uns aus diesem Grund keine Honorarzahlung für unseren Abdruck zumuthen werden und wir Sie andererseits aus der Liste unserer Mitarbeiter streichen, so sind wir mithin gegenseitig quitt. — *W. G.* in *B.* Unbekannt mit den nachgefragten Verhältnissen, müssen wir Sie noch um einige Zeit Geduld bitten. — *Zarlino* in *L.* Das eingesandte Programm muss ebenfalls unter der für gut befundenen Anonymität leiden, was wir einiger Nummern derselben wegen lebhaft bedauern. — *F. G.* in *C.* Bis jetzt fehlen uns noch die Recensionsexemplare. — Mit Angabe des Verfassers der Prämie sind Sie im Irrthum. — *K. W.* in *N.* Wir geben selten Bruchstücke aus in anderen Blättern erschienenen Berichten, durchaus keine aus solchen Ihres „F. K." Wir sind bei Kenntnissnahme der vorgelegten Reporterprobe ganz natürlich zu dem Schluss gelangt, dass von Ihnen auch frühere Berichte desselben Blattes herrührten, welche uns ihren Verfasser in einem sehr nichtigen, mit Dilettantismus und Arroganz getünchtem Bilde erscheinen liessen. Aus diesem Grunde werden wir uns gelegentlich lieber Ihre advocatorischen als musikalischen Kenntnisse nutzbar zu machen suchen. — *J. W.* in *N.* Derartige Weihrauchräucherung ist uns verdächtig, wir trauen dem verkündeten und verkündenden Wunder nicht, denn auch von *L.* resp. *D.* aus muss man erst als vollendeter Meister abfahren, um als solcher in ihr N. einbiegen zu können. — *E. C.* in *K.* Der Preis für das bezeichnete Büchelchen ist 5½ Thlr. — *F. H.* in *G.* Aufnahme vielleicht im 2. Quartal des nächsten Jahres.

Anzeigen.

Verlag der **J. G. COTTA**'schen Buchhandlung in Stuttgart.
Debitirt für Norddeutschland durch die T. Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung (M. Bahn) in Berlin.
Soeben erschien:

[450]

Instructive Ausgabe

CLASSISCHER CLAVIERWERKE.

III. Abtheilung:

Sonaten und andere Werke

von

LUDWIG VAN BEETHOVEN.

5 Bände.

Band 1—3 (Op. 2—51) unter Mitwirkung von I. Faisst bearbeitet von Sigmund Lebert, Band 4 und 5 (Op. 53—129) von Hans v. Bülow.

a) **Ausgabe in 5 Bänden:**

Band I. 10 Sonaten Op. 2—14 . . . . Rthlr. 2. 10 Ngr. oder fl. 4.
„ II. 10 „ Op. 22—49 . . . . „ 2. 10 „ „ „ 4.
„ III. Variationen, Rondos und dergl. bis Op. 51 und ohne Opuszahl . „ 1. 20 „ „ „ 3.
„ IV. Sonaten und andere Werke Op. 53—90 . . . . „ 2. 10 „ „ „ 4.
„ V. Sonaten und andere Werke Op. 101—129 . . . . „ 3. — „ „ „ 5.

b) **Ausgabe in 49 Heften** zum Preise von 5 Ngr. oder 18 kr. bis Rthlr. 1 oder fl. 1. 45 kr.

Die früher erschienenen Abtheilungen dieser Ausgabe umfassen:

1. Abtheilung: **Jos. Haydn,** Ausgewählte Sonaten und Solostücke. Unter Mitwirkung von I. Faisst und I. Lachner bearbeitet von S. Lebert.
   a) Ausgabe in 2 Bänden. Jeder . . . . Rthlr. 1 oder fl. 1. 45 kr.
   b) Ausgabe in 20 Heften zum Preise von 5 Ngr. oder 18 kr. bis 7½ Ngr. oder 24 kr.
2. Abtheilung: **W. A. Mozart,** Ausgewählte Sonaten und andere Stücke. Unter Mitwirkung von I. Faisst und I. Lachner bearbeitet von S. Lebert.
   a) Ausgabe in 3 Bänden: Bd. 1 und 2 zu 2 Händen, Bd. 3 zu 4 Händen. Jeder Rthlr. 2 od. fl. 3. 30 kr.
   b) Ausgabe in 32 Heften: Heft 1—25 zu 2 Händen, Heft 26—32 zu 4 Händen zum Preise von 3 Ngr. oder 12 kr. bis 20 Ngr. oder fl. 1.
5. Abtheilung: **C. M. v. Weber,** Ausgewählte Sonaten und Solostücke. Bearbeitet von Franz Liszt.
   a) Ausgabe in 2 Bänden. Band 1. . . . . Rthlr. 2 oder fl. 3. 30 kr.
   „ 2. . . . . „ 1 „ „ 1. 45 „
   b) Ausgabe in 10 Heften zum Preise von 10 Ngr. oder 30 kr. bis 20 Ngr. oder fl. 1.
6. Abtheilung: **Franz Schubert,** Ausgewählte Sonaten und Solostücke. Bearbeitet von Franz Liszt.
   a) Ausgabe in 2 Bänden. Jeder . . . . Rthlr. 2 oder fl. 3. 30 kr.
   b) Ausgabe in 9 Heften zum Preise von 15 Ngr. oder 48 kr. bis 27 Ngr. oder fl. 1. 30 kr.

Die Eigenthümlichkeit dieser Ausgabe, wodurch sie sich von all den verschiedenen älteren und neueren Ausgaben der Clavierclassiker unterscheidet, besteht, wie dies der Herausgeber im Vorwort näher auseinandersetzt, darin, dass sie die Hauptwerke der Letzteren in einer Gestalt darbietet, welche Allen, die sich mit dem Clavierspiel auf den verschiedensten Stufen der Ausbildung lernend oder lehrend befassen, die möglichste Anleitung und Erleichterung für eine kunstgerechte technische Ausführung, wie für ein richtiges geistiges Verständniss und einen sinngemässen Vortrag gewähren soll. Zu diesem Behufe ist der musikalische Originaltext in sorgfältiger Revision und möglichst bequemer Schreibart, insbesondere auch mit genauer Darstellung und deutlicher Erläuterung aller einzelnen, namentlich bei älteren Componisten so vielfach missverständlichen Verzierungen, gegeben; die Phrasirung oder Anwendung des legato und staccato, sowie die Nuancirungen in der Tonstärke — in welchen Beziehungen hauptsächlich wieder ältere Werke, aber auch oft neuere, dem Vortrage des Spielers nur sehr allgemeine und unvollständige Bestimmungen geben — sind so eingehend und detaillirt als möglich bezeichnet; die Tempi sind durch metronomische Angaben veranschaulicht und etwaige Nuancirungen derselben sorgfältig angedeutet; endlich ist der Fingersatz mit aller wünschenswerthen Vollständigkeit beigesetzt. Dem hierdurch den Clavierwerken der Classiker beigegebenen unmittelbar praktischen Commentar schliesst sich überdies ein musikwissenschaftlicher Commentar zu denselben an, bestehend theils in Notizen über die formale Construction, welche den Compositionen selbst beigedruckt sind, theils in allgemeineren und specielleren Erörterungen und Erklärungen geschichtlichen, analytischen und ästhetischen Inhalts, welche mit der Zeit in besonderen Heften erscheinen sollen.

Ausführliche Prospecte gratis

☞ **Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes.**

[456.] Im Musikverlage von

J. P. Gotthard,

Wien, Kohlmarkt Nr. 1,
(Auslieferungslager in Leipzig bei R. Forberg)
erschienen:

Jensen, Ad., Op. 39. *„Zwei Lieder"* von Alex. Puschkin (übersetzt von Fr. Bodenstedt) für eine Singst. m. Pfte. . . . — $12^1/_2$
— — Op. 41. *„Romanzen und Balladen"* (von Rob. Hamerling) f. eine Singst. m. Pfte. 1 $17^1/_2$
Jensen, Gust., Op. 1. *„Zwei Stücke"* für Violine u. Pianoforte zum Concertvortrag. No. 1. *„Romanze"* . . . . . . — $12^1/_2$
No. 2. Allegro appass: . . . — $27^1/_2$
— — Op. 2. *„Fünf Clavierstücke"* zu 4 Händen 1 10

Soeben erschien in meinem Verlage:

[457.]

Pianoforte-Begleitung

zu den **36 Etuden Op. 20** von

H. E. Kaiser.

Ausgabe für Violine complet 2 Thlr.
Ausgabe für Violine Heft 1. 2. 3 à $22^1/_2$ Sgr.
Ausgabe mit Begleitung einer zweiten Violine complet 3 Thlr.
Ausgabe mit Begleitung einer zweiten Violine Heft 1. 2. 3 à 1 Thlr. 5 Sgr.
Ausgabe mit Begleitung des Pianoforte complet 4 Thlr. $22^1/_2$ Sgr.
Ausgabe mit Begleitung des Pianoforte Heft 1 1 Thlr. $17^1/_2$ Sgr. Heft 2 1 Thlr. 20 Sgr. Heft 3 1 Thlr. $22^1/_2$ Sgr.

Aug. Cranz in Hamburg.

Die neuesten Compositionen für ein- und mehrstimmigen Gesang von:

Abt, Bendel, Billert, Bradsky, Brah-Müller, Flotow, Gumbert, Hauer, Aline Hundt, Lessmann, Otto Nicolai, Rob. Radecke, Rud. Radecke, Aug. Schäffer, Schlottmann, Jul. Stern, Tappert, Wilh. Taubert, Teschner, Rich. Wuerst.

Die neuesten Compositionen für Pianoforte zwei- und vierhändig von:

Bendel, Bohm, Brah-Müller, Golde, Louis Köhler, Gust. Lange, Lessmann, Lichner, Löschhorn, Pathe, Raff, Schlottmann, Schönburg, Trehde, Jean Vogt, Willmers

sind in der unterzeichneten Verlagshandlung erschienen und in jeder Musikalienhandlung vorräthig.

[458.] **C. A. Challier & Co. in Berlin.**

Soeben wurde an die Subscribenten versandt:

Johann Sebastian Bach's Werke.

Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

[459.] XIX. Jahrgang enthaltend:

Kammermusik.

1. Concert in F dur für zwei Hörner, drei Oboen, Fagott, concertirende Quart-Geige, zwei Violinen, Viola, Violoncell und Continuo.
2. Concert in F dur für concertirende Trompete, Flöte, Oboe und Violine mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Continuo.
3. Concert in G dur für drei Violinen, drei Violen, drei Violoncelle und Continuo.
4. Concert in G dur für concertirende Violine mit Begleitung von zwei Flöten (Flûtes à bec), zwei Violinen, Viola, Violoncell und Continuo.
5. Concert in D dur für Clavier, Flöte und Violine mit Begleitung von Violine, Viola, Violoncell und Continuo.
6. Concert in B dur für zwei Violen, zwei Gamben, Violoncell und Continuo.

Der Jahresbeitrag zur Bach-Gesellschaft beträgt 5 Thaler, wogegen der betreffende Jahrgang von J. S. Bach's Werken geliefert wird. Der Zutritt zu der Gesellschaft steht jederzeit offen; zur Erleichterung desselben werden für die bereits erschienenen Jahrgänge der Werke Theilzahlungen von je 10 Thlrn. angenommen und gegen eine solche je 2 Jahrgänge in chronologischer Folge geliefert. Anmeldungen sind bei den Unterzeichneten in frankirten Briefen zu machen.

Leipzig, im Novber. 1871.

Breitkopf & Härtel.
Cassirer der Bach-Gesellschaft.

Im unterzeichneten Verlage erscheint demnächst:

„Dem Gedächtniss der im deutschen Kriege (1870) gefallenen Helden."

[460.]

Requiem

für Soli, Chor und Orchester

componirt von

Josef Rheinberger, Op. 60.

Partitur,	*Orchesterstimmen,*	*Clavier-Auszug und Singstimmen,*
Pr. 10 Fl. 48 Kr.	Pr. 10 Fl. 48 Kr.	Pr. 4 Fl. 48 Kr.
		Pr. 3 Fl.

Mainz, im October 1871.

B. Schott's Söhne.

Für

Clavierlehrer und Spieler.

[461.]

Edition Peters.

Die bisher in der Edition Peters nur in ganzen Bänden herausgegebenen, von Louis Köhler mit Fingersatz versehenen Clavier-Sonaten, Stücke und Variationen von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Weber, welche in den Conservatorien zu Leipzig, Berlin, Cöln, Wien etc. beim Unterricht benutzt werden, sind jetzt, auf allgemeinen Wunsch, auch

in einzelnen Nummern

erschienen. Der Preis jeder Sonate ist **5 Sgr.**

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Hierzu als Beilage eine Verlagsanzeige von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 1. December 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr

[Nr. 49.

Ungarische Musik in deutschen Meistern.

Von **Dr. Theodor Helm.**

(Fortsetzung.)

Wer beide Arten Rhythmen sich schnell aus einem der bekanntesten Instrumentalwerke Schubert's vergegenwärtigen will, spiele den ersten Satz (oder auch nur dessen ersten Theil) der Amoll-Sonate Op. 42.

Nachdem sich in den ersten zehn Takten der schwermüthige Hauptgedanke (auch dieser ist magyarisch angehaucht, man beachte nur die Vorschläge) festgestellt hat, taucht die obengenannte ungarische Synkope auf dem Ton *e* auf, treibt den Satz stürmisch vorwärts, prägt in der strengen Gegenüberstellung von je zwei synkopirten und zwei reinen Viervierteltakten die zweitheilige rhythmische Gliederung des Satzes viel energischer aus und führt nach wild-schroffem Abschlusse zum zweiten Hauptgedanken, der kein anderer als das oben angeführte „nationale Marschthema". Dass Schubert seinen „Seitensatz" nicht wie herkömmlich in der Parallel-, sondern in der Haupttonart einführt, ist ebenfalls ein national-charakteristischer Zug. Das einmal ergriffene Moll verlässt der Ungar zwar momentan, in heftigem Ueberspringen, doch kehrt er immer wieder zu demselben zurück.
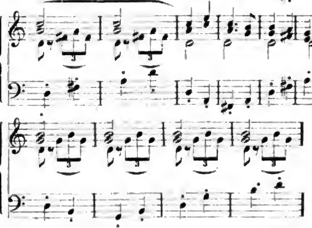
Ausser diesen im ersten Satz der Amoll-Sonate enthaltenen Beispielen der beiden Gattungen ungarischer Rhythmik führen wir hier zur Erörterung noch ein paar andere Stellen an. So für den eigenthümlichen Marschrhythmus:
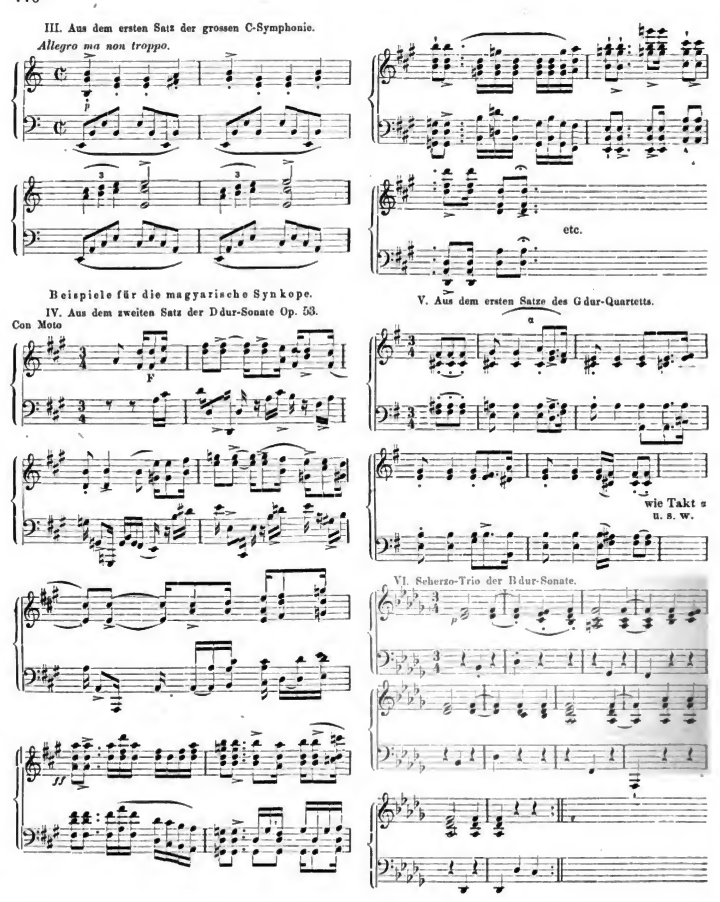
I. Aus dem Finale der Amoll-Sonate Op. 42.

Allegro vivace. — Analoge Wiederholung der Periode in Dmoll.

II. Aus dem Finale der grossen Cdur-Symphonie.

Allegro vivace




III. Aus dem ersten Satz der grossen C-Symphonie.
Allegro ma non troppo.
p
Beispiele für die magyarische Synkope.
IV. Aus dem zweiten Satz der Ddur-Sonate Op. 53.
Con Moto
F
ff
etc.
V. Aus dem ersten Satze des Gdur-Quartetts.
a
wie Takt a
u. s. w.
VI. Scherzo-Trio der Bdur-Sonate.
p

Beispiel No. VI gehört nur indirect zu den magyarischen „Synkopen", andererseits ist es durch den gleichmässig abwechselnd bald in der Ober-, bald in der Unterstimme liegenden Accent von so synkopisch verwandter Wirkung und zugleich so echt ungarisch-national, dass wir uns nicht versagen konnten, die Stelle als relativ hierher gehörig anzuführen. Besonders lehrreich und charakteristisch erscheint uns Beispiel IV. Man kann in der consequenten Handhabung der Synkope den Rhythmus kaum mehr eigenwilliger gestalten, als es hier Schubert gelungen. Und diese ganze Manipulation — man beachte besonders die fünf letzten Takte —, dieses trotzige Betonen schlechter Takttheile auf derselben Note (demselben Accord) ist gleichfalls original-ungarisch. Die Verwandtschaft dieses zweiten Themas des Adagios der D-Sonate mit dem gleichfalls zweiten Hauptgedanken des ersten Satzes aus dem G-Quartett springt in die Augen. Ueber das letztere Beispiel (V) wäre dasselbe zu sagen, wie über IV, dass die rhythmische Gestaltung einfacher, näher liegend.

Die drei erst angeführten Notenbeispiele (I bis III) beziehen sich auf die von Schubert so häufig gebrauchte ungarische Marschform. Das hauptsächlich Charakteristische dabei ist das Beharren auf derselben Harmonie, überhaupt die systematische Wiederholung irgend eines einmal festgestellten Tongebildes, einer Note, einer Figur, sei es, dass diese gleichmässige Wiederholung in allen Stimmen stattfindet, oder, wie hier in den zwei erst angeführten Beispielen, der Grundbass rein nur zur rhythmischen Belebung, aber streng auf demselben Accord (und ohne selbständige Motivbedeutung zu gewinnen) vorwärts, oder auch auf- und abschreitet. Nicht immer prägt der Schubert'sche ungarische Marschrhythmus die zu wiederholenden Noten nach ihrem normalen Werthe (volle Viertel, Achtel u. s. w.) aus, sondern viel häufiger werden die Noten durch dazwischengesetzte Puncte noch schärfer und plastischer hervorgehoben.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Dr. Emil Naumann. Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart.

Der Verfasser vereint seine am Berliner Victoria-Lyceum an Damen gehaltenen Vorträge in dem vorliegenden Buche, welches sich indessen nur seiner Form nach an die Frauen richtet, während es sich mit seinem Inhalte an jeden Gebildeten wendet. Er glaubt durch „ein strengeres und ernsteres Betonen des Erhabenen und Ewigen in dieser Kunst (der Musik), im Gegensatze zu dem Unwürdigen, Unbedeutenden oder mit seiner Zeit Vorüberrauschenden" in demselben der Unerfahrenheit und dem Mangel des musikalischen Urtheils abzuhelfen und das musikalische Gefühl und Auffassungsvermögen zu entwickeln. — Jenes geschieht nun wohl, ob aber dadurch diese Zwecke erreicht werden, steht sehr zu bezweifeln. Durch mancherlei Widersprüche, namentlich in den letzten Vorträgen, sind diese eher geeignet, das Urtheil zu verwirren, als es zu klären. Auch das Prokrustesbett des Classificirens wendet Naumann mit besonderer Vorliebe an, ohne dass hierdurch das Ganze mehr „Regelmässigkeit" oder „Form" erhielte, denn Genies lassen sich eben nicht classificiren.

Im Allgemeinen zeichnen sich die Vorträge durch Leichtfasslichkeit aus, entbehren aber durchaus nicht der Gründlichkeit. Der Stil derselben ist, manche stereotype Redensarten und Redewendungen abgerechnet, stets fliessend und elegant. Auch documentirt Naumann überall eine ungewöhnliche Kenntniss der gesammten Musikliteratur.

Der erste der zwölf Vorträge ist eine „Einleitung", die neben manchen sehr individuellen Ansichten, denen durchaus nicht beigepflichtet werden kann, die Geschichte der Musik in ihren allgemeinsten Umrissen enthält. Bemerkenswerth sind die angeführten Sätze des Aristoteles, seine Ansichten über die Stellung der Musik im Staate und über das Virtuosenthum. Besonders diese letzteren sind so schlagend, dass man glauben könnte, die Auswüchse des Virtuosenthums der Gegenwart würden damit gegeisselt.

Die nun folgenden sieben Vorträge über J. S. Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert können nur ein sehr secundäres Interesse beanspruchen, indem das Urtheil über diese Heroen in der Musikgeschichte schon lange abgeschlossen und festgestellt ist und durch dasjenige, was Naumann hier über sie reproducirt, in Nichts modificirt werden kann. Nur einige Sonderbarkeiten wären daraus zu vermerken. Der Verfasser gebraucht nämlich für die Haydn'schen Symphonien das Epitheton „grossartig", spricht auch von der „grossartigen Form" derselben. Ohne nun der liebenswürdigen Eigenthümlichkeit dieser Symphonien im Mindesten nahe treten zu wollen, müssen wir dennoch, im Hinblick auf die gigantischen Formen der Beethoven'schen Symphonien, jene Benennungen als höchst hyperbolisch und ganz am unrechten Platze erklären. — Der neudeutschen Richtung wird einige Male nicht eben schmeichelhaft erwähnt, und ihr unter Devisen wie „vorübergehende Kunstströmung" u. A. so ziemlich jeder Werth abgesprochen. Darüber weiter unten mehr.

Gegenstand des neunten Vortrages bilden Carl Maria von Weber und seine Schule. Nicht wenig überrascht waren wir, den Meister des „Freischützen" aus der Reihe der Genies gestrichen und in die Reihe der Talente verwiesen zu finden, ohne sogar diesen Gewaltact — eines modernen Staatsmannes würdig — irgendwie näher zu motiviren — denn zu beweisen wäre das nicht. Protestiren gegen diese Ungerechtig-

keit wird Jeder, den jemals Weber's Muse entzückte —, jeder seiner Melodien ist der Stempel des Genius aufgeprägt. Auf den Unterschied von Genie und Talent näher einzugehen, ist hier nicht der Ort. Wenn aber das Hauptmerkmal des Genies ist, dass es die entgegengesetzten geistigen Eigenschaften verbindet, den eindringendsten Tiefsinn mit der lebhaftesten Einbildungskraft, die grösste Lebhaftigkeit mit dem rastlosesten Fleiss und der ausdauerndsten Beharrlichkeit, die höchste Kühnheit mit der klarsten Besonnenheit, — dann ist Weber, der in glänzendem Besitze all jener Eigenschaften war, ein eben solches Genie wie welcher immer der Vorgenannten. Mit einigen Einschränkungen kann dies auch von Schumann gelten.

Der nächste Vortrag ist den Antipoden der modernen Tonkunst, Meyerbeer und Wagner, eingeräumt, vor Naumann's Augen ebenfalls nur „T a l e n t e". (Ueberhaupt gilt ihm Franz Schubert als das letzte Genie, und a l l e Nachfolgenden sind nur Talente.) Selten sind uns verschrobenere, das Wesen Beider so sehr verkennende Urtheile, als die hier ausgesprochenen, vorgekommen. Ihre Richtung findet Naumann „falsch und kunstgefährlich"; sodann, „dass weder der Eine noch der Andere den e n t f e r n t e s t e n V e r g l e i c h mit einem unserer musikalischen Heroen aushält oder verdient"! Wenn Naumann eigentlich schon in den Werken unserer Heroen die Erfüllung aller nur denkbaren Herrlichkeiten und Vollkommenheiten erblickt, so sollte er sich um die ihm so gering scheinenden Neueren eigentlich gar nicht bekümmern, oder da er doch vor dem „Falschen und Kunstgefährlichen" ihrer Richtung warnen zu müssen vermeint, dieses „Falsche und Kunstgefährliche" doch auch ausführlich darlegen. Die abgedroschene Phrase von dem Gebrauche der „complicirtesten Mittel" seitens der neueren „Talente" u. A. verdient wohl keine Replik mehr, und auch die Mehrzahl der anderen Scheinbeweise Naumann's ist viel zu subjectiv und willkürlich, als dass man sie irgendwie als Argumente seiner harten Anklagen annehmen könnte. Allein wollte man sie selbst gelten lassen, so ist es noch immer kein Beweis, dass, wer complicirtere Mittel anwendet, auch deshalb kein Genie sei.

Naumann, der Lübke's Pamphlet gegen die „Meistersinger" eine „geistreiche Besprechung" nennt, findet es „hochkomisch", dass bei Wagner's Opern jene Scenen, in denen er sich noch der von ihm verworfenen Kunstform bedient, grössere Erfolge erzielen, als diejenigen, in welchen er sein Princip zum Ausdrucke bringt*); — dies ist nun allerdings sehr consequent von ihm gedacht, nur können wir uns leider nicht enträthseln, was eigentlich hierbei so „hochkomisch" bleibt.

„Die Gegenwart" beschliesst das Werk. Auch dieser Vortrag leidet unter dem Drucke gewaltsamer Classificirungen und willkürlicher Urtheile. Dem Allgemeinen werden sehr viele Worte gewidmet, während mancher Besondere, der auf dieselben durch seine Bedeutung genügenden Anspruch hätte, viel zu kurz wegkommt. So werden z. B. Franz Liszt und seine symphonischen Dichtungen mit wenigen Zeilen abgefertigt und die letzteren blos als „Experimente eines genialen Kopfes" bezeichnet. (Ist ein „genialer Kopf" kein Genie? Wenn — auch unserer unmaassgeblichen Meinung nach — ja, warum wird dann Liszt ebenfalls mit unter die Dutzendtalente rangirt?) Einige Namen von gutem Klange, die mitgenannt zu werden immerhin Anspruch haben, vermissen wir, z. B. Rheinberger. Wüllner, Dräseke u. A. — Zum Schlusse werden wir wiederholt vor den schädlichen Einflüssen der neuen Musikrichtung gewarnt, und müssen wir es anerkennen, dass in einigen Einzelnheiten dem Autor Recht zu geben ist — jedoch nur dort, wo seine scharfen Hiebe die Maasslosigkeiten jener treffen.

Das Bisherige wird hinreichen, um Inhalt und Tendenz des Naumann'schen Buches zu kennzeichnen. Als Verherrlichung unserer grossen Meister überflüssig, wird es durch seine abfällige Beurtheilung unserer neueren Meister diesen wenig Abbruch zu thun im Stande sein. Als mündliche Vorträge mögen sie ihr Ziel zum grossen Theile erreicht haben, dabei hätte es aber ihr Verfasser auch bewenden lassen sollen.

Joseph Engel.

*) Dies ist einfach unwahr. D. Red.

Biographisches.

Bernhard Cossmann.

(Mit Portrait.)

B e r n h a r d C o s s m a n n ist ein Künstler, welcher unter den deutschen Violoncellisten gegenwärtig in allererster Linie steht. Nur wenige dürften eine gleiche Schönheit und Noblesse des Tones besitzen und eine gleich geistreiche Auffassung mit so gemüthvoller Vertiefung des Vortrages verbinden. Bernhard Cossmann ist ebenso bedeutend als Solo- und Concert-, wie als Quartettspieler; er interpretirt die Classiker ebenso vollkommen, wie er andererseits den hohen Anforderungen der modernsten Virtuosentechnik in jeder Beziehung gewachsen ist. — Diese Universalität der Technik, des Geschmackes und der musikalischen Leistungen erklärt sich zum Theil durch den reichen Bildungs- und Entwickelungsgang, der ihm als Künstler zu Theil wurde und ihn in den Mittelpuncten der musikalischen Welt mit den berühmtesten Künstlern unserer Zeit in nahe Beziehungen brachte.

B e r n h a r d C o s s m a n n wurde am 17. Mai 1822 zu D e s s a u geboren, wo sein Vater israelitischer Kaufmann war. Seine Mutter verlor er frühzeitig; er war der jüngste von fünf Geschwistern, von denen noch drei Brüder und eine Schwester am Leben sind. Im väterlichen Hause wurde viel Musik getrieben; Bern-

hard's Schwester war die Hauptstütze der Friedrich Schneider'schen Singakademie, und auch bei Bernhard entwickelte sich frühzeitig ein hervorragendes musikalisches Talent. Er wendete sich sofort dem Violoncell mit Vorliebe zu und erhielt schon von seinem achten Jahre an Unterricht bei Espenhahn, einem Schüler Drechsler's, jetzt Kammermusicus in Berlin. Als sein Lehrer als Mitglied einer fürstlichen Privatcapelle nach Russland ging, war Bernhard schon weit genug vorgeschritten, um bei Drechsler selbst Unterricht zu erhalten. Mit dem 15. Jahre verliess er seine Vaterstadt, um bei dem berühmten Theodor Müller (dem älteren Quartett-Müller) in Braunschweig weiter zu studiren. Müller war zwar kein bedeutender Solospieler, aber ein um so hervorragenderer Quartettist und ausgezeichneter Lehrer; seine Bogenführung war meisterhaft. Bei ihm fand der junge, reichbegabte Schüler zugleich vielfache Gelegenheit zum Solo- und Quartettspiel, sowie zur Mitwirkung in der Hofcapelle bei Aufführung grosser Opern. Seine Ausbildung war also schon damals eine sehr vielseitige. Sie wurde es aber noch mehr, da er, in richtiger Erkenntniss des einzuschlagenden Weges zur Meisterschaft, nach dreijährigem Aufenthalt in Braunschweig sich zu Kummer nach Dresden begab, um bei diesem Meister sich als Solist weiter auszubilden und Kummer's Solostücke, welche damals (in der vor-Servais'schen Zeit) zu den beliebtesten in Deutschland gehörten, unter seiner eigenen Leitung zu spielen.

Hiermit war Cossmann's Studienzeit in Deutschland beschlossen. Die Mittel zu seinem Lebensunterhalt waren beschränkt; er musste nun in die Welt hinaus, um auf eigenen Füssen stehen zu lernen. Mit wenig Geld und frischem Muth ging der 18jährige Jüngling im October 1840 nach der Weltstadt Paris. Von Kummer hatte er eine Empfehlung an Franchomme erhalten; in Paris angekommen, lernte er bald auch Sebastian Lee, Batta und Chevillard kennen, von deren meisterhaftem Spiel er, mit seiner seltenen Gabe der Universalität der Auffassung, viel profitirte. Cossmann musste seinen Lebensunterhalt in Paris mit Salon- und Accompagnementspiel erwerben; doch erhielt er schon im nächsten Jahre eine Anstellung im Orchester der Italienischen Oper, welche damals (1841) einen Weltruf hatte; es war die Zeit, wo Lablache, Tamburini, Rubini, Mario, die Grisi und Persiani auf der Höhe ihres Ruhmes standen. Wenn Cossmann hier auch als ernster Musiker Nichts für seine geistige Vertiefung gewinnen konnte, so bot ihm diese Stellung doch einen neuen, ebenso seltenen als bedeutenden Vortheil: er lernte hier singen, wie er es nirgends anderswo hätte lernen können, und dass er den ersten italienischen Künstlern das Geheimniss ihres Gesanges für sein Instrument abgelauscht hat, beweist eben sein so überaus gesangreicher und klangschöner Ton.

Nach drei Jahren verliess Cossmann die Italienische Oper wieder, da er vielen und lohnenden Unterricht zu geben hatte, und beim Pariser Publicum schon so accreditirt war, dass er alljährlich im Salon Erard ein einträgliches Concert geben konnte. Im Sommer 1843 besuchte er zum ersten Male den Lieblingsaufenthalt der Pariser in Deutschland, Baden-Baden, wo er eine nicht minder günstige Aufnahme als in Paris fand, sodass er von dieser Zeit an alljährlich diesen Welt-Badeort mit Erfolg besucht hat, der zur Verbreitung seines Künstlernamens in immer weiteren Kreisen nicht wenig beitrug. Der damalige Director der Administration des Conversationshauses, Benazet, wurde ein besonderer Protector des jungen Künstlers; er engagirte ihn alljährlich zu seinen Concerten und machte ihm auch ein sehr schönes italienisches Instrument (einen Bergonzi) zum Geschenk. Bis zum Jahre 1847 brachte Cossmann die Wintermonate in Paris, den Sommer in Baden-Baden zu, jedoch unternahm er auch von Dessau aus, wo er sich 1846 zum Besuche aufhielt, eine erste Kunstreise nach Berlin und Leipzig; an beiden Orten spielte er in der Singakademie und im Gewandhaus mit grossem Beifall, sodass Mendelssohn sofort sein Augenmerk auf ihn richtete, und ihn für das Leipziger Gewandhaus als Solo-, Quartett- und Orchesterspieler engagirte.

Als Cossmann in Leipzig ankam, war Mendelssohn leider schon sehr krank; dennoch wurde er sehr freundlich von diesem empfangen, wobei Mendelssohn den Wunsch aussprach, den jungen Meister für immer an Leipzig zu fesseln. Mendelssohn's kurz darauf (am 4. November 1847) erfolgter Tod zerstörte leider diesen Plan. Cossmann blieb nun den einen Winter 1847—48 in Leipzig, benutzte aber die sich ihm darbietende Gelegenheit, bei Moritz Hauptmann fleissig zu studiren und sich in der Theorie zu vervollkommnen.

Den Sommer 1848 brachte Cossmann wieder in Baden-Baden zu und wurde von einer ihm befreundeten Pariser Familie veranlasst, auch den folgenden Winter dort zu verweilen, wo die Anwesenheit vieler Fremden von Distinction zu Kammerconcerten und musikalischen Soiréen reichliche Veranlassung bot. Das Revolutionsjahr 1849 störte diesen Kreis und machte auch die Rückkehr nach Paris nicht rathsam. Cossmann war daher rasch entschlossen, nach London zur Saison zu gehen. Im April 1849 kam er dorthin, blieb drei Monate in London und hatte so vielen Erfolg, dass er sofort zu zahlreichen Concerten und Soiréen engagirt ward; er spielte u. A. auch in Windsor vor der Königin. Für den nächstfolgenden Winter wurde er wieder für die Gewandhausconcerte in Leipzig engagirt; doch blieb er hier nur drei Monate und ging dann mit Joachim nach Paris, um mit diesem Meister und der Pianistin Therese Wartel Soiréen für Kammermusik bei Erard zu geben.

Kaum nach Deutschland zurückgekehrt, erhielt er von Liszt einen Ruf, als erster Violoncellist mit dem Titel Kammervirtuos in die Weimarer Hofcapelle einzutreten. Liszt, welcher mit seiner Uebersiedelung nach Weimar und der Uebernahme der Oberleitung der Hofcapelle sich die Aufgabe gestellt hatte, Weimar zu

einem musikalischen Mittelpunct zu erheben und die hervorragendsten Künstler um sich zu versammeln, hatte Cossmann's Bedeutung sofort erkannt, nachdem er ihn im Gewandhaus zu Leipzig gehört. Auch Joachim wurde von Liszt engagirt; beide jungen Künstler trafen fast gleichzeitig in Weimar ein, gerade zur Zeit des grossen Herder-Festes und der ersten Aufführung des „Lohengrin" in Deutschland (Aug. 1850).

Damals begann in Ilm-Athen eine ebenso genussreiche, als für die Kunstentwickelung bedeutsame und einflussreiche Zeit. Liszt, der als Leiter der Oper und der Hofconcerte unermüdlich thätig war, spielte damals noch öffentlich; er war die Seele des gesammten musikalischen Lebens, welches sich auf der Altenburg (Liszt's Wohnung) concentrirte, bildete zu jener Zeit seine berühmtesten Schüler aus und führte in fast ununterbrochener Folge neue und grosse Werke in Weimar auf. Welche Verdienste sich Liszt speciell um das Bekanntwerden und die Verbreitung der Werke von Wagner und Berlioz erworben, ist weltbekannt. — Dem Künstlerkreis, welcher sich damals in Weimar um Liszt bildete, schlossen sich, neben Joachim und Cossmann, Hans von Bülow, Klindworth, Pruckner, Peter Cornelius, Joachim Raff, A. Rubinstein, später Laub, Singer, Kömpel, Hr. v. Bronsart, Tausig u. A. an.

Cossmann erhielt hierdurch Veranlassung zur reichsten Entfaltung einer vielseitigen künstlerischen Thätigkeit. Ohne ihn wurde kaum ein Concert gegeben; er spielte bei Hofe, in Kammersoiréen (Quartett- und Triosoiréen), auf der Altenburg, im Theater u. s. f., und konnte bei dieser fast ununterbrochenen Thätigkeit nur selten Zeit zu Kunstreisen gewinnen. Doch liess er sich wiederholt in Bremen, Magdeburg etc. hören, gab jeden Winter Concerte in den Thüringischen Städten und versäumte nie, zur Sommerzeit nach Baden-Baden zu gehen, woselbst er sich auch 1860 mit Mathilde Hilb von Carlsruhe vermählte.

Seine Stellung in Weimar behielt er bis 1866 inne. Nachdem jedoch Liszt die kleine Residenz verlassen hatte und ein Künstler nach dem anderen ihm folgte, entschloss sich auch Cossmann, einen höchst ehrenvollen Ruf als Professor an dem neugegründeten Conservatorium in Moskau, unter Direction von Nicolaus Rubinstein, anzunehmen. Nach 16jährigem Aufenthalt verliess er Weimar, wo seine Familie vorläufig noch zurückblieb, die jedoch später ganz nach Baden-Baden übersiedelte. Vier Jahre blieb Cossmann in Moskau und wirkte dort als Lehrer, als Solospieler und als Quartettspieler mit ausgezeichnetem Erfolg; die Soiréen, die er u. A. mit Nicolaus Rubinstein und Laub gab, gehörten zu den Glanzpuncten des Moskauer Musiklebens. Die Trennung von seiner Familie, welche er nur jeweils in den Sommermonaten besuchen konnte, veranlasste ihn aber, seine dortige, in jeder Hinsicht ausgezeichnete Stellung wieder aufzugeben. Mit grossem Bedauern sahen die Moskauer Künstler ihn aus ihrem Verbande scheiden; beim Abschied überreichten sie ihm einen prachtvollen silbern-vergoldeten Pokal und ein Diplom, in welchem er ersucht wurde, den Titel als Professor des Moskauer Conservatoriums auch ferner zu führen.

Seit 1870 lebt Cossmann bei seiner Familie in Baden-Baden, unternimmt jedoch von hier aus zahlreiche Concertreisen. Im Winter 1870—71 war er wieder in London, im darauffolgenden Sommer gab er u. A. mit Rubinstein und Laub Concerte in Baden-Baden; gegenwärtig ist er auf einer Kunstreise in Norddeutschland.

Cossmann hat auch als Componist sich bethätigt, obgleich bis jetzt erst wenig von ihm veröffentlicht ist. Wir nennen hier vor Allem sein Concertstück für Violoncell mit Orchester (soeben bei Breitkopf und Härtel erschienen), 6 Salonstücke (gleichfalls bei Breitkopf und Härtel), brillante Etuden für Violoncell, reizende Transscriptionen von Chopin's Trauermarsch, Notturnos etc. (noch Manuscript), sowie mehrere Opernphantasien, aus früherer Zeit stammend (jetzt bei André erschienen), ebenso Salonstücke (bei Heinrichshofen) etc. Auch hier bewährt sich Cossmann allenthalben als gründlichster Kenner seines Instrumentes, als geschmackvoller Musiker und feinsinniger Harmoniker mit hübscher Erfindungsgabe. Mehrere der schwierigsten Violoncelleoncerte neuerer Tonkünstler hat er zuerst in die Oeffentlichkeit eingeführt: so das Rubinstein'sche und Eckert'sche Concert. Ebenso gebührt ihm der Ruhm, einer der Ersten gewesen zu sein, welcher das Schumann'sche Concert öffentlich gespielt hat, dessen Vortrag zu seinen berühmtesten Leistungen zählt. Andererseits hat er auch die Servais'schen Compositionen mit zuerst in Deutschland eingeführt.

Ein Brief Richard Wagner's an einen italienischen Freund über die Aufführung des „Lohengrin" in Bologna.*)

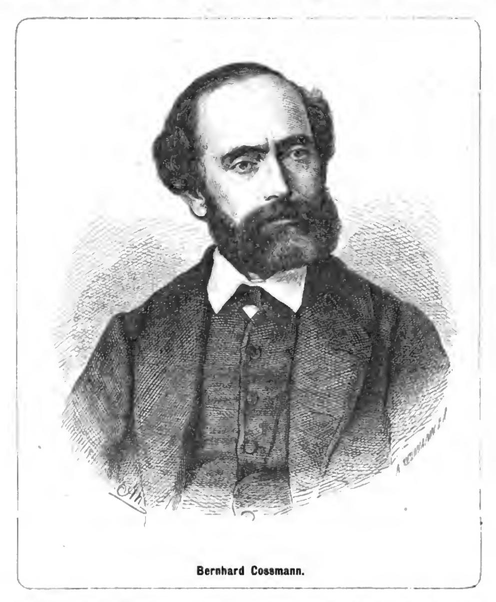
Es erregt mir ein seltsames und nachdenkliches Gefühl, gegenwärtig über die Aufführung meines „Lohengrin" in Bologna von so vielen Seiten die freundlichsten Nachrichten zu erhalten, dass ich Sie, gegen den ich den Vortheil geniesse, mich auf deutsch ausdrücken zu können, mit der Bitte beschweren muss, meinen herzlichen Dank, in Ihre Muttersprache übertragen, an Ihre geehrten Landsleute vermitteln zu wollen.

Vielleicht that ich nicht Unrecht, der Verführung zu widerstehen, welche mir durch wiederholte Einladungen zu jener Aufführung geboten wurde; dadurch, dass ich der Einübung meines Werkes fern blieb, habe ich mich, wie alle Theilnehmenden in den Stand gesetzt, das gegenseitige Verhältniss der bei dieser gemischten Unternehmung in das Spiel gekommenen Kräfte klar zu bemessen. Wie hier mir Alles aus dem freien Antriebe des italienischen Kunstsinnes entgegengebracht, und nichts durch Anregungen meinerseits veranlasst worden ist, mag mir es wohl daran gelegen gewesen sein, auch den Erfolg gänzlich dem Charakter der Auffassung meines Werkes, sowie

*) Aus der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung.

dem der Bemühungen um dasselbe von Seiten Ihrer Landsleute unheimgestellt zu wissen. Nur so konnte der Erfolg eine gänzlich freie Documentation des italienischen Kunstsinnes werden.

Dass ich aber mit diesem Entschlusse, vermöge dessen ich mich fern hielt, einer wahrhaft edlen Verlockung gewehrt habe, darf ich Ihnen auch nicht verschweigen. Worin diese bestand, wird Ihnen zu Ihrer Verwunderung deutlich werden, wenn ich die Erfahrungen mittheile, welche ich gerade mit meinem „Lohengrin“ in Deutschland machte. Sie müssen wissen, dass alle Erfolge, welche auch diesem Werke auf den deutschen Theatern zu Theil wurden, mir nie zu der Genugthuung verhelfen konnten, diese Oper nach meiner Anleitung correct aufführen zu lassen. Meinen Anerbietungen, für eine durchaus richtige Aufführung sorgen zu wollen, wich man von allen Seiten aus, und liess es gleichgiltig auf sich beruhen, wenn ich nachwies, dass, wegen unrichtiger Aufführung gewisse allerwichtigste Züge meines musikalisch-dramatischen Poems, wie die entscheidende Wendung im zweiten Acte, gar nicht zum Verständniss kamen. Man hielt sich dafür an ein paar Orchestervorspiele, an einen Chor, an eine „Cavatine“, und meinte damit genug zu haben, da die Oper am Ende doch gefiel. Ein einziges Mal gelangte ich in München dazu, mein Werk wenigstens im Betreff seines rhythmisch-architektonischen Baues, meinen Intentionen vollkommen gemäss, einzustudiren: wer mit wirklichem Gefühl und Verständniss den hieraus resultirenden Aufführungen beiwohnte, verwunderte sich jetzt nur über Eines — nämlich, dass es dem Publikum gänzlich gleich blieb, ob es den „Lohengrin“ so oder anders vorgeführt erhielt; ward die Oper späterhin wieder nach der alten Routine gegeben, so blieb der Eindruck immer derselbe, — eine Erfahrung, welche den Director des Theaters recht behaglich stimmen konnte, mich aber nothwendig wiederum sehr gleichgiltig gegen das Befassen mit dem deutschen Publikum machen musste.



Bernhard Cossmann.

Aus vielen Anzeichen weiss ich aber nun, dass ich bei einem italienischen Publikum in solchem Falle auf eine ganz andere Empfänglichkeit getroffen sein würde. Wenn Rossini selbst in einer Unterredung, welche ich vor zwölf Jahren mit ihm hatte, eine weichliche Versunkenheit des Kunstgeschmackes seiner Landsleute als den Grund auch seines Verhaltens beim musikalischen Produziren anklagte, so war damit doch nie ein Urtheil ausgesprochen, aus welchem auf eine Unempfindlichkeit

der Italiener für das Edle, wenn es ihnen geboten würde, zu schliessen gewesen wäre. Seitdem ich auch von dem Eindrucke Kenntniss erhielt, welchen das spätere Bekanntwerden mit der Musik Beethoven's auf Bellini, welcher vor seinem Aufenthalte in Paris nie etwas von dieser vernommen hatte, hervorbrachte, beobachtete ich gelegentlich die hierauf bezüglichen Eigenschaften italienischer Kunstfreunde näher, und gewann daraus die vortheilhafteste Meinung über diese ihre Haupteigenschaft, nämlich: eine freimüthig offenliegende, zartfühlige Kunstempfänglichkeit nach jeder Seite hin. Und hiermit ward mir, über das sonderbare, kastratenhaft singende und pirouettirende Jahrhundert der italienischen Decadenz hinweg, der unvergleichlich produktive Volksgeist wieder verständlich, welchem die neue Welt seit der Renaissance alle ihre Kunst verdankt.

Ich sagte Ihnen, dass mir die Verlockung nahe lag, an diesen offenliegenden Kunst-Instinkt Ihrer Landsleute zu appelliren, um endlich einmal die Genugthuung zu geniessen, ein mit zarter Sorge hingestelltes Kunstgebilde auch mit zarten Sinnen betrachtet und aufgenommen zu wissen. Ein besonderes Schicksal hat mich wiederholt davon zurückgehalten, dem Zuge Goethe's zu folgen, der bei seinem Besuche Italiens bis zur Klage darüber hingerissen wurde, dass er seine dichterische Muse mit der deutschen Sprache quälen müsse, während die italienische ihr die Arbeit so hold erleichtern würde. Was Goethe, seufzend und tief trauernd, in unsere nordischen Gefilde zurücktrieb, ist gewiss nicht blos aus seinen persönlichen Lebensverhaltnissen zu verstehen. Wenn auch ich zu verschiedenen Malen in Italien eine neue Heimath aufsuchte, so war das, was mich stets wieder davor zurücktrieb, mir leichter erklärlich; schwer würde es mir jedoch fallen, Ihnen, geehrter Freund, es auszusprechen. Vielleicht deute ich es Ihnen am glücklichsten an, wenn ich sage, dass ich den naiven Volksgesang, welchen noch Goethe auf den Strassen hörte, nicht mehr vernahm, und dagegen den heimkehrenden Arbeiter des Nachts in den gleichen affectirten und weichlich cadencirten Opernphrasen sich ergehen hörte, von denen ich nicht glaube, dass der männliche Genius Ihrer Nation sie eingegeben hat, — aber auch nicht der weibliche! — Doch wäre auch dieses wohl nur einer krankhaften und übertreibenden Verstimmung zuzuschreiben. Gewiss mag es tiefer liegen, was meine Gehörphantasie in Italien so empfindlich machte Sei es ein Dämon oder ein Genius, der uns oft in entscheidungsvollen Stunden beherrscht, — genug: schlaflos in einem Gasthofe von La Spezzia ausgestreckt, kam mir die Eingebung meiner Musik zum „Rheingold" an; und sofort kehrte ich in die trübselige Heimath zurück, um an die Ausführung des übergrossen Werkes zu gehen, dessen Schicksal mich mehr als alles Andere an Deutschland festhält.

Es ist bemerkt worden, dass der Grund der originalen Produktivität einer Nation weniger in Dem, worin sie von der Natur verschwenderisch, als in Dem, worin sie kärglich von ihr ausgestattet ist, aufzufinden wäre. Dass die Deutschen seit hundert Jahren einen so ungemeinen Einfluss auf die Ausbildung der von den Italienern überkommenen Musik gewannen, kann — physiologisch betrachtet — unter Anderem auch daraus erklärbar erscheinen, dass sie, des verführerischen Antriebes einer natürlich melodischen Stimmbegabung entbehrend, die Tonkunst etwa mit dem gleichen tiefgehenden Ernste aufzufassen genöthigt waren, wie ihre Reformatoren die Religion der heiligen Evangelien, welche sie nicht aus dem berauschenden Glanze üppiger kirchlicher Ceremonien, unter einem lachenden Himmel in farbiger Pracht vor ihnen sich kundgebend, sondern aus den ernsten Trostverheissungen für die, unter Entsagungen aller Art kräftig leidende Seele der Menschheit innig zu erkennen berufen waren. Trieb diese Richtung uns nothwendig einer idealistischen Auffassung der Welt zu, so bewahrte sie uns auch vor der Weichlichkeit einer allzu realistischen Hingebung an dieselbe. So ward auch die Musik bei uns einer schönen mehr zu einer erhabenen Kunst, und die zauberische Wirkung dieser Erhabenheit auf das Gemüth muss gross sein, da Keiner, der von ihr innig durchdrungen worden ist, den Verführungen der sinnlicheren Schönheit sich als zugänglich gezeigt hat.

Doch bleibt uns eine Sehnsucht, durch welche wir eben daran gemahnt werden, dass wir nicht das ganze Wesen der Kunst umfassen. Das Kunstwerk will endlich zur vollen sinnfälligen That werden; es will den Menschen bei allen Fasern seiner Empfindungen erfassen, es will wie ein Strom der Freude in ihn eindringen. Es hat sich gezeigt, dass der Schooss deutscher Mütter die erhabensten Genies der Welt empfangen konnte; ob die Empfängniss-Organe des deutschen Volkes der edelen Geburten dieser auserwählten Mütter sich werth zu erzeigen vermögen, steht erst noch zu erwarten. Vielleicht bedarf es hier einer neuen Begattung des Genies der Völker. Uns Deutschen leuchtet hierfür keine schönere Liebeswahl entgegen, als diejenige, welche den Genius Italiens mit dem Deutschlands vermählen würde.

Sollte mein armer „Lohengrin" hierzu sich als Brautwerber bewährt haben, so wäre ihm eine herrliche Liebesthat geglückt. Der grosse, wahrhaft rührende Eifer, welchen meine italienischen Freunde an die schöne That der Ueberführung dieses meines Werkes wendeten, und welchen ich, nach vieler Erfahrung, bis in das Kleinste zu würdigen weiss, durfte mir wohl diese erhabene Hoffnung erwecken. Ermessen Sie aus meiner fast ausschweifenden Meinung hierüber, welche Bedeutung ich diesem Ereignisse beilege, und wie hoch ich die Verdienste derjenigen Künstler und Kunstfreunde schätze, denen ich jenen erhebenden Erfolg verdanke.

Luzern, 7. November 1871.

Richard Wagner.

Feuilleton.

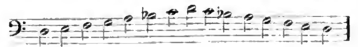
Aus dem Musikzimmer eines „Musikforschers".

Einen grösseren Pechvogel als Hrn. Robert Eitner gibt es nicht. Der Himmel hat ihn in seinem Zorn zum Musikschriftsteller gemacht, und er darf weder auf den Namen eines Musikers Anspruch erheben, noch ist er des Schreibens kundig. Er präsidirt einer Gesellschaft für Musikforschung und besitzt von den unerlässlichen Eigenschaften eines Forschenden höchstens die eine, Büchertitel meist richtig abschreiben zu können. Er edirt ältere Werke und ist nicht einmal im Stande, eine Orgeltabulatur zu entziffern. Er straft mit harten Worten die Musikzeitungen, welche unter Redaction eines Verlegers erscheinen, und verschmäht es nicht, den allergreulichsten Humbug eigenhändig zu verüben. Die No. 46 der „Gartenlaube" bringt einen kleinen Artikel aus dieses Mannes Feder, den ein musikalisches Fachblatt nicht mit Stillschweigen übergehen darf. Die Ueberschrift: „Plaudereien im Musikzimmer" enthält zunächst die fürchterliche Drohung: Fortsetzung folgt. Alles, nur das nicht, — es wäre entsetzlich!

„Wer vertraut der Gartenlaube nicht gern ein Samenkorn seines Wissens an?" (Erst haben!) „In grauer Zeit", so beginnt Hr. E. seine Plauderei, „da gab es keine Etudenhefte, da stand Musik in hohem Ansehen, man dachte weder an Clavier noch Violine (noch an Hrn. Eitner), sondern versüsste sich die Musse-stunden nur durch Gesang, Flöte und Harfe. Zum Festgelage gehörte tüchtiger Lärm, dazu bedurfte man der Trompeter und Pauker, die mussten ihre Kunst von Grund aus lernen, Jahre lang studiren; doch waren das Männer aus dem niederen Volke, meistentheils sogar Sclaven, und für die war, nach altem Begriffe, Arbeiten keine Schande. Man ordnete die akustischen Verhältnisse und bestimmte zwölf Tonleitern."

Wann mag das gewesen sein? Na, so *praeter propter* vor 3000 Jahren. Meint Hr. E. wirklich, dass damals die Zunft der Trompeter und Pauker schon existirte? Oder ist es lediglich die Confusion, sein ureigenstes Element, welche ihm wieder 'mal einen Streich spielte? Zwischen den 12 Tonleitern der Griechen und den Institutionen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts liegt ein sehr langer Zeitraum. Hr. E. ist, wenn er erst ins Verwechseln kommt, gar nicht zu halten. Er greift — ziehen Sie die Hand nicht weg, Graf Piccolomini, der Griff ist gar zu hübsch —, er

greift also die Tonleiter auf *d* heraus, gibt ihr den Namen Lydische Scala und theilt sie dann in modernen Noten mit:



„Die Römer waren ein sehr unmusikalisches Volk", heisst es unmittelbar darauf. Bitte um Vergebung, Sie sind doch nicht etwa aus Rom? Wie kann ein „Musikforscher, ein Gelehrter, ein Colporteur von Wissenssamenkörnern" die angeführte Scala als lydische bezeichnen? Alter Römer, wissen Sie nicht, dass nach antiker Bezeichnung Ihre herausgegriffene Tonleiter die Hypodorische genannt werden muss, wenn man von den sieben alten auf Octavengattungen beruhenden Tonreihen ausgeht, oder die äolische, wenn man sich in die etwas weniger graue Zeit (400 v. Chr.) versetzt, wo „der milesische Rothkopf Timotheus" so kühn war, die Musik in zwölf Töne zu zerspalten? Dachte Hr. E. in dem Augenblicke, als ihm der mühlenradförmige Gedanke im Kopfe herumging, „mit der Gartenlaube die Tonleiter der menschlichen Gesellschaft zu durchlaufen", an die kirchlichen Namen der Scalen? Dann musste ihm erinnerlich sein, dass seit Gregor dem Grossen die Folge *d e f g a h c d* nur als eine Transposition des zweiten Kirchentons *a h c d e f g a* verstanden werden kann, und wiederum musste es nicht lydisch, sondern vielmehr äolisch heissen. Als während des Ueberganges vom Mittelalter zur neueren Zeit sich allmählich eine Reduction der Tonleitern vollzog, darin bestehend, dass man durch kleine Veränderungen die brauchbarsten Eigenthümlichkeiten der jonischen (altgriechisch lydischen) Reihe *c d e f g a h c* (unser Dur) und der äolischen Tonart *a h c d e f g a* auf die anderen übertrug — das Lydisch, der 5. Kirchenton, wandelte sein *h* in *b*, das Mixolydisch (7. Ton) bekam ein leitendes *fis* u. s. w. —, da wurde auch der erste Kirchenton (*d e f g a h c d*) dem Aeolischen uniform, nämlich das *h* zum *b* gemacht, bis schliesslich auf dem natürlichsten Wege von der Welt nur noch zwei charakteristisch verschiedene Tonarten, Dur und Moll, übrig blieben. Aber lydisch hiess die Scala doch nicht, sondern sie behielt den Namen Dorisch, trotz *b* und *cis*, welch letzteres hauptsächlich der Cadenz wegen und „*ad imitationem modi Jonici*" eingeschmuggelt wurde. Einen Reductionsversuch machte schon Ptolemäus im 2. Jahrhundert unserer Zeitrechnung: aus zwölf werden bei ihm sieben Tonleitern, aber — 's ist ein haarsträubendes Pech — auch das ptolemäische Lydisch sieht ganz anders aus, als die lydische Scala des Hrn. Eitner.

Ob Christus ein Musikfreund gewesen, das lässt Hr. E. dahingestellt, aber mit der Verbreitung des Christenthums, meint er, beginnt eine neue Aera in der Musik. „Das deutsche Element spricht von jetzt an in der Weltgeschichte mit." Pressirte das wirklich so? Hatten es die Germanen denn so eilig, als Christen in die Weltgeschichte drein zu reden und an der Umgestaltung der Kunst sich zu betheiligen? Die Historiker sagen uns, dass sich unsere Vorfahren Zeit gelassen haben. Doch gleichviel. Was kommt es Hrn. E. auf ein Paar hundert Jährchen an! Der Verf. scheint übrigens mit dem Einflusse des Christenthums nicht recht zufrieden zu sein. Fast wie der Seufzer eines Griechenschwärmers aus den Zeiten des Boëthius klingt der Satz: „Die alte, weiche, schmiegsame Kunst muss den Musen den Dienst kündigen und nur noch der einen Gottheit dienen; die fröhliche und leichtlebige Muse wird in starre Fesseln geschmiedet und schreitet nun in Begleitung von Kutte und Weihfass einher." Wie geistreich! Wie anschaulich, plastisch! Rechts die Kutte, in der Mitte die gefesselte Muse, die soeben den Musen den Dienst gekündigt hat, links das Weihfass. Welch ein Aufzug! Dahin führt es, wenn man durchaus witzig sein will!

Hr. E. besitzt ein gefühlvolles Herz, ihn schmerzt der Gedanke an die armen, geplagten Singschüler des Mittelalters. Gott, müssens die Jungen schlimm gehabt haben! denkt der „Forscher" und schreibt: Wie manche Ligatur mag ihnen an den Kopf geflogen und ihre Messung am Abendbrod abgezogen worden sein!" Schmissen denn die alten Lehrer mit Ligaturen herum, wie etwa ein griesgrämiger Präceptor in unseren Tagen Bücher nach den Buben schleudert? *A propos*, haben der Hr. E. schon eine Ligatur gesehen?

Ich folge den komischen Deductionen des Verfassers nicht weiter. Möge man das Gerede über Luther, Notendruck, Laute und Clavier, Oper, Sologesang etc. in der Gartenlaube, „dem besten Unterhaltungsblatte der Welt", nachlesen. Möge man sich ergötzen an der Behauptung, unsere Ddur-Tonleiter sei aus der lydischen Scala des Hrn. E. „nach hundertjährigem Hin- und Herzerren" entstanden.

Der unglückliche Musikforscher wolle beherzigen, was er selbst sagt: „Wer jetzt mitreden will, der muss früh anfangen, seine Finger zu rühren, sonst lacht man ihn aus und er zieht sich beschämt zurück und bedauert die verlorene Jugendzeit." Er schweige für immer. Pausen sind auch Musik!

Warum blieb der Mann nicht in seiner Klause? Was drängte ihn hinaus nach der „Gartenlaube"? Etwa die Sucht, Reclame für sich zu machen? Folgende Stelle ist mir sehr verdächtig: „Lasst euch in der Jugend die Fingerübungen nicht verdriessen, und der Lehrer, welcher euch streng anspornt, ist der beste." Hr. E. ist Inhaber eines Institutes; nach Allem, was ich in neuerer Zeit über ihn gelesen habe, weiss in Berlin ein Jeder, was er von diesem Musik-Pädagogen zu halten hat. Soll etwa durch Humbug nach aussen die wacklige Position im Innern gestützt werden?

Gefahr ist nicht vorhanden, dass Viele ihre Kinder nach Berlin in Hrn. Eitner's Klipp-Schule geben werden, aber schon um eines Leichtgläubigen willen, der möglicherweise auf den Leim gehen könnte, will ich hier noch die Frage beantworten: was wird denn eigentlich in dieser Anstalt gelehrt? Hr. E. muss die beste Antwort zu geben im Stande sein, wenden wir uns also an ihn selbst, d. h. schlagen wir sein „Hilfsbüchlein beim Clavierunterricht" auf. Es ist — 36 Seiten stark — bei Simrock in Berlin erschienen und war ehedem für 6 Sgr. zu haben. Unser Gewährsmann, dessen freundlicher Vermittelung wir ein Exemplar verdanken, schreibt: Der Verfasser hat den Rest der Auflage zurückgekauft, weil ihm die kritischen Stimmen ein gar zu unangenehmes Geräusch verursachten. Aus dem Vorwort ersehe ich zu meinem Erstaunen, dass Hr. E. bereits seit 20 Jahren lehrthätig ist; er hat sich nach und nach aus sich selbst und der Sache eine Pädagogik gebildet, welche die Feuerprobe so oft zu bestehen gehabt hat und nun endlich als fertiges Gebäude dasteht. (Wörtlich!) Zur näheren Betrachtung des methodischen Gebäudes sei der Leser hiermit ganz ergebenst geladen; denn das Hilfsbuch ist nicht nur eine Anweisung für Lehrer und Schüler, sondern auch für die Eltern. Aufgepasst also!

Das ganze Frag- und Antwortspiel abzudrucken ist nicht nöthig, es genügt, einzelne Pièceu des „Gebäudes" in Augenschein zu nehmen; man darf dann getrost von diesen auf das Ganze schliessen. *Was gibt es für Schlüssel?* Den Violinschlüssel für die rechte Hand und den Bassschlüssel für die linke Hand. *Was gilt eine Note mit einem Punct?* Drei kleinere. *Woraus besteht eine Triole?* Aus drei Noten, die mit einem Bogen oder mit ihren Fahnen verbunden und mit einer 3 versehen sind. *Nenne die Intervalle!* Secunde heisst zwei Plätze, Terz heisst drei Plätze, Quart heisst vier Plätze u. s. f. bis: Octave heisst acht Plätze. (Es ist wahrhaftig um gleich die Plätze zu kriegen!) *Wie schreitet eine Secunde auf dem Notensystem fort?* Von einer Linie bis zum nächsten Zwischenraum oder von einem Zwischenraum bis zur nächsten Linie. *Welche anderen Intervalle schreibt man wie die Secunde?* Die Quart, die Sext und die Octave! *Wie viel* (soll heissen vielerlei) *Pausen gibt es!* So viel es Noten gibt. (Haben Sie auch genau gezählt, lieber Herr?) *Was nennt man Ausspannen?* Wenn man zu einem Intervall weniger Finger braucht, als das Intervall Töne hat. *Was sind Synkopen?* Nachschlagende Noten, die immer auf und angeschlagen werden und nie auf die Zahl. (Hr. Lehrer, wie zählen Sie denn hier


?)

Wann erhält eine schwarze Taste einen Be-Namen? Wenn ich sie von links ableite. *Wann erhält sie einen Kreuz-Namen?* Wenn ich sie von rechts ableite. *Was nennt man eine enharmonische Verwechslung?* Wenn man einen Kreuz-Namen in einen Be-Namen verwandelt oder umgekehrt. (Wie denken Sie über *eis—f, his—c, ces—h, fes—e?*) *Auf welchen Platz rückt die Taste bei einem Doppelkreuze?* (Sie wird doch nicht des Teufels sein und weiter rücken?) Antwort: auf die rechtsliegende weisse Taste. (Hier darf der Schüler nicht an Doppel-*eis* und Doppel-*his* denken. „Das kommt nie vor!" höre ich Hrn. Eitner sagen. Geduld! Wie spielt man diesen Doppelschlag:



Hr. E. wird zugeben müssen, dass die Ausführung wohl nicht anders sein kann, als so:



Da ist ein Doppelkreuz, aber die Taste (Doppel-*eis*) rückt nicht auf die rechtsliegende weisse. Fällt ihr gar nicht ein!) *Woraus besteht ein Triller?* Aus Schlägen! Ein Schlag besteht aus der oberen Hilfsnote und der Hauptnote u. s. w. *Woran erkennt man die Tonart eines Musikstücks?* An der Vorzeichnung und dem ersten Dreiklange. *Wozu dient der Septimen-Accord?* Um einen Schluss zu machen.

Selbst in den Notenbeispielen des Anhangs waltet der Wirrwarr, z. B.: Noten über und unter dem Notensysteme:



„Wer mehr wissen will", schliesst Hr. E. sein Schwerenoths- und Hilfsbüchlein, „der nehme eins der unzähligen Lehrbücher zur Hand oder noch besser einen tüchtigen Lehrmeister. Das was ich hier gegeben habe, ist nur das Nothdürftigste (!), was der Lehrer neben dem Clavierunterrichte einfliessen lassen muss (?), um dem Schüler, der selten zu weiteren musikalischen Studien greift, wenigstens die Grundbegriffe von dem beizubringen, was er mit seinen Fingern fortwährend greift und unbewusst (!) hört."

Vielleicht ist Hr. E. ein vortrefflicher Praktiker, der nur mit der Sprache nicht gut fort kann, am Claviere aber weiss, wo Barthel Most holt. Wer das glaubt, dem kann durch wenige Zeilen geholfen werden: *Was hat man zu thun, wenn man eine Note zweimal anschlagen muss?* Man muss nach der ersten Note die Hand (!) heben und sie (!) auf dieselbe Taste sanft (!) niederfallen lassen.

Wiederum empfehle ich dem Verfasser ein inhaltschweres Wort aus seiner Vorrede zur Nachachtung: „Jammervoll ist es daher, wenn man sieht, welchem unerfahrenen, fast noch kindlichen Lehrerpersonale, das kaum über die eigenen Studien hinausgekommen ist, gerade die erste Pflege der Musik übergeben wird."

Einen grösseren Pechvogel als Hrn. Eitner gibt es nicht.

A. F . . . . r.

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Berlin.

(Schluss.)

Wenden wir uns den Concertsälen zu. Eine blühende Fülle der mannichfachsten Gaben lacht dem Kommenden entgegen. Der Inseratentheil unserer Zeitungen birgt bisweilen kaum den Segen der Verheissung. Die Singakademie verspricht u. A. Bach's Hmoll-Messe, Händel's „Athalia" und Spohr's Oratorium: „Des Heilands letzte Stunden" zur Aufführung zu bringen; unter mindestens drei Concerten wirds der Domchor auch nicht thun. Das erste hat bereits stattgefunden und durch eine sehr interessante Weihnachtsmotette von Volkmann (Op. 59) Kenner und Laien entzückt. Vom Stern'schen Gesangverein, einer Grossmacht in unserem Concertleben, verlautet, er studire Liszt's „Elisabeth" und „Paradies und Peri" von Schumann. Wie ein Spassmacher versicherte, wird das erstgenannte Werk heimlich studirt, um uns Alle dann zu überraschen. Das übliche Todtenopfer hat der genannte Verein den Manen Mendelssohn's bereits am 4. November gebracht, es wurde der „Elias" gesungen. Die Kotzolt'schen Soiréen versprechen uns wie immer eine Reihe seltener Genüsse, die Symphonie-Soiréen der königl. Kapelle versprechen — gar nichts, die Programme sollten das Motto am Kopfe tragen: „Es bleibt Alles beim Alten!" Mir auch recht! Die Kammer- und die Claviermusik wird in diesem Winter reichlicher denn je vertreten sein. Allen voran das Joachim'sche Quartett, dicht dahinter der Geiger Spohr mit drei würdigen Genossen, deren sehr gelungene, sorgsam vorbereitete Productionen sich nicht geringeren Beifalles erfreuen, als die Musterleistungen der vier höchst gestellten Rivalen. Die Herren Schlottmann, de Ahna und Dr. Bruhns versammeln durch Vorträge classischer Clavier- und Kammermusik einen dankbaren Hörerkreis um sich, an drei Abenden gedenken auch die Herren Rehfeld und Werkenthin Kammermusik zu produciren. Franz Bendel, der Gewaltigen Einer, gibt „Schubert-Chopin-Soiréen"; die erste fiel leider mit dem Auferstehungstage der „Euryanthe" zusammen; Oscar Reif, ein begabter Schüler Tausig's, annoncirt „Beethoven-Schumann-Chopin-Soiréen" und Dr. Carl Fuchs, der Philosoph am Clavier, zeigt an, dass er es mit drei deutschen Musikabenden zu versuchen gedenkt. Ein anderer Schüler Tausig's wird in diesen Tagen ein voraussichtlich sehr scharfes Rennen nach Ruhm und Gold veranstalten: Rafael Joseffy. Die Concerte E-moll von Chopin und Es-dur von Liszt stehen lockend auf dem Programme, der kleineren Teufeleien nicht zu gedenken. Der junge Mann besitzt ein hervorragendes — ich möchte sagen ein dämonisches — Talent für die Technik; er hat in jüngster Zeit durch Concertreisen im Norden seinen Namen mit Glück in die Oeffentlichkeit gebracht. Leider bemüht man sich in gewissen Kreisen, dem vielversprechenden Künstler einzureden, er sei auf dem Wege, ein zweiter Tausig zu werden, ja er befinde sich eigentlich nur noch wenige Schritte vom Ziele entfernt. Ich hoffe, dass es Herrn Joseffy vergönnt sein wird, eigene Wege zu finden und einzuschlagen. Die Jugend soll allerdings nach Vorbildern suchen, aber wer möchte in der Gegenwart, der Periode des uneingeschränkten Subjectivismus sich an dem weniger als zweideutigen Lobe genügen lassen, lediglich eine Copie zu sein? Merkwürdig, dass Niemand sich selbst geben will, dass so Viele, gleichsam als deckenden Schild, eine fremde Individualität erwählen. Mendelssohn, genannt Felix, war noch ein Jüngling an Jahren, da schwätzte man ihm vor, er sei der wiedererstandene Mozart, nach dem Erscheinen des ersten Oratoriums suchten die Schmeichler den Nachweis zu führen, er habe nicht nur das Zeug, sondern auch die heilige Mission, „dem Bach'schen Dome eine weitstrahlende Kuppel aufzusetzen"; in *parterre* gelegener Ausdrucksweise: ihm wäre es vorbehalten, den alten Thomascantor zu ersetzen, ja zu ergänzen! Zuletzt — glaube ich — durfte man ihn nur noch mit sich selbst vergleichen, so gross war er! Ein Original ist er aber niemals gewesen.

Mir fällt es immer schwer, ernst zu bleiben, wenn ich sehe, wie Leute sich noch jetzt krank und schwach contrapunctiren, um — angeblich — da weiter zu spinnen, wo Bach oder Beethoven aufgehört haben. Eitles Beginnen! Selbst das gewünschte Resultat wäre der Welt zu gar nichts nütze. Doch, was sich darüber sagen liesse, das hat ein Berliner Schlingel sehr drastisch getroffen. Der sang nämlich im Jahre 1849 laut und öffentlich vor allem Volk: „Wir brauchen keinen König mehr!" Flugs erwischten etliche Arme der Gerechtigkeit

den Frevler. „Lassen Sie mir doch ausreden!" schrie er, „ick wollte ja noch sagen: weil wir schon einen haben!"

Die Berliner Symphonie-Capelle, vom alten Liebig gegründet und durch 25 Jahre geleitet, dann unter der Führung Stern's, hat neuerdings in Herrn Deppe aus Hamburg ihren dritten Dirigenten erhalten. Sie zeigt sich rühriger denn je, es werden mehr Neuigkeiten geboten als zuvor, ein frischer Zug kam in die Gesellschaft. Von den drei Abonnementconcerten, welche die Capelle intendirt, fand das erste bereits am 28. Oct. statt, und ehe diese Zeilen gedruckt in die Welt hinausgehen, ist das zweite, in welchem Herr Ignaz Brüll aus Wien am Clavier mit thätig sein wird, auch schon — gewesen. Der 28. Oct. brachte folgendes Programm: Iphigenien-Ouverture von Gluck, nach Bearbeitung von Wagner. (Müsste wohl heissen, mit dem Schlusse von Wagner.) Arie aus „Orpheus" von Gluck. Concert C moll (Beethoven), gespielt von Dr. Ferdinand Hiller aus Cöln. Zwei Lieder (Franz und Eckert), gesungen von Fräulein Louise Voss, accompagnirt durch Herrn Hiller. Moderne Suite für Clavier (neu), componirt und executirt von Hiller. Ouverture zu Schiller's „Demetrius" (neu), componirt und dirigirt von Hiller. Symphonie F dur (neu) von Zellner.

Einen besonderen Eindruck hinterlässt Gluck's Ouverture, hat man sie im Concertsaale gehört, nicht mehr; der Schluss ist mir das Liebste daran! Andere denken freilich anders, sonst durfte der ungenannte Referent eines wenig genannten Musikblättchens nicht schreiben: „Iphigenien-Ouverture mit Blech von Wagner". Vielleicht zieht dieser biedere Mann noch immer die Ergänzung des sel. Hofrath und Expedienten bei der Seehandlung Johann Ph. S. Schmidt (1779—1853) dem schönen, versöhnenden Finale Wagner's bei Weitem vor. Die erstere wurde ein Menschenalter hindurch für Mozart's Werk ausgegeben, und als ich vor Jahren einmal in der Lage war, mich „mit dem Stabe in der Hand" für Wagner's Beigabe zu entscheiden, da murrten Etliche: Wir haben ja einen Schluss, und es kann keinen besseren geben, denn er ist vom grossen Mozart, und er ist bei uns immer gespielt worden, und es ist doch so lange mit dem alten gegangen — und wie die Argumente in Philistäa alle heissen mögen. Es genügte der nicht ungewöhnliche Name „Schmidt", um die Murrenden dem Hergebrachten abwendig zu machen.

Frl. Louise Voss, eine gut bemittelte und bestens geschulte Altistin, schwebt an der Hand des Dirigenten den Lampen zu, sie wird die nicht ganz unbekannte „Verlust-Arie" aus Gluck's „Orpheus" vortragen. Wenn heute ein Wittwer den Hingang seiner Gattin in solch urgemüthlicher Weise anonciren wollte, er würde sich einem schweren Verdachte aussetzen und dem böswilligen Gerede der Nachbarn verfallen. Weil aber Gluck auf dem Zettel steht, sitzt Alles wie in Zauber und Bann. Es muss doch schön sein! Die ungemessene Bewunderung Gluck's, — ach, ich habe sie verloren! Hin ist hin.

Betrachten wir einmal die Schlussworte des Recitativs. Da ist die Rede von Verzweiflung, Angst, von namenlosem Unglück, endlich heisst es resumirend noch einmal: „Ach, ich verzweifle!" Nach all den trüben harmonischen, melodischen und instrumentalen Färbungen durch verminderte Septime, kleine Secunde, erschütternde Tremolandos macht das Orchester sein Ganzschluss-Punctum, das weltbekannte schrumm! schrumm! und zwar friedlich und freundlich in C-dur, als wäre gar nichts vorgefallen, — weil es just so der alte Zopf erforderte. Hier soll ich also ganz und gar vergessen, welche Symbolik die Jetztzeit mit den Begriffen Dur und Moll verknüpft? Kanns ein Anderer? Ich vermag es nicht. Fräulein Voss erfreute später durch ein wunderhübsches Lied von Franz: „Im Herbst". Hier wird die braune Haide von der rothen, die welke Rose von der blühenden, die öde Welt von der schönen durch mancherlei klingende Ausdrucksmittel unterschieden. Diese sind z. B. piano, tiefe Töne, hastiges Tempo, anstürmende Unisono-Begleitung, Moll für öde, crescendo, höhere Lage, ruhige Bewegung, harmonisches Geleit und Dur für die einstige schöne Welt. Der Wechsel von Moll und Dur dürfte den Löwen-Antheil des Erfolges für sich beanspruchen. In welches arge Dilemma geräth nun derjenige, welcher es versuchen will, Gluck und Franz hier gleichmässig schön zu finden. Er müsste schon eine durchaus „objective" Natur sein, um sich zu trösten: Moll und Dur bei Franz hinreissend, Moll und Dur bei Gluck, — ah, da hat es nichts zu sagen. Und das so in einem Athem, wenigstens an einem Abend! Wie gesagt, ich kanns nicht. — Frl. Voss erntete für ihre Vorträge wohlverdienten, reichen Beifall, namentlich wusste sie die Lieder ganz reizend zu Gehör zu bringen. „Im Walde" von Eckert ist eine freundliche Erscheinung, frisch und rothwangig ohne Grübelei, aber ich meine, es macht sich ein wenig sonderbar, wenn ein Fräulein singt: „Was hör ich rauschen im Walde? Das ist der Felsenquell, der ruft mir zu: Willkommen, du munterer Junggesell."

Als ich hörte, Herr Dr. Ferdinand Hiller aus Cöln habe sich entschlossen, in der ersten Soirée für 20 Friedrichsd'or Honorar — oder besser: Erstattung der Atzungs- und Reisekosten zu spielen, dachte ich: Was kann da sein, wir werden ein Clavierconcert von Mozart hören, und weil dergl. bei uns gar nicht mehr geübt wird, soll michs der Abwechselung halber freuen; denn — ganz im Vertrauen — alle diejenigen, welche heute noch auf „Mozart" reisen, sind mir als Pianisten ein wenig verdächtig. Herr Hiller wählte aber Beethoven und hat daran auch nicht wohl gethan.

Alles hat seine Zeit: Freien, Tanzen, Concertiren. Wer am 24. October a. c. seinen 60. Geburtstag gefeiert, der kann unmöglich noch mit der Jugend „in die Schranken laufen". In jedem unserer Conservatorien befinden sich mindestens drei Schüler, welche zu jeder Stunde das Cmoll-Concert spielen, allerwenigstens zwei sind darunter, denen es viel geringere Mühe macht, die Schwierigkeiten zu überwinden, als Herrn Hiller. Eine ganze Reihe renommirter Clavierspieler erblickte in den Jahren 1809—1818 das Licht der Welt: Mendelssohn, Chopin, Schumann, Thalberg, Döhler, Henselt, Voss, Kullak, Leopold v. Meyer, Dreischock, Mortier de Fontaine, Letzterer war der Erste, welcher Op. 106 von Beethoven öffentlich spielte! Aus dem Kometen-, Wein- und Pianisten-Jahre 1811 stammen Liszt, Taubert, Hiller, Leopoldine Blahetka. Von all den Genannten spielt nur Hr. Hiller noch öffentlich und zwar: in des Wortes verwegenster Bedeutung, denn wenn auch Nestor H., unser Obercapellmeister Taubert, — es gehe, wie es gehe — alljährlich sein Concert riskirt, so geschieht es mehr im traulichen Familienkreise und geht Keinen was an. Ich bestreite nicht die Möglichkeit, dass Herr Hiller ehedem sowohl als Componist wie als Clavierspieler zu den Ersten gezählt wurde — wir können uns nicht mehr darauf besinnen —, heute empfange ich immer wieder den Eindruck, als habe er uns weder hier noch dort etwas Bemerkenswerthes mitzutheilen. Für Jeden schlägt die Stunde, wo er abtreten muss vom grossen Schauplatz.

Soll ich reden von den sträflichen Zwischenspielen, welche Herr Hiller für gut fand, in Beethoven's Concert hinzuzudichten? Soll ich mich moquiren über die nichtige Cadenz, die Flickarbeit eines schlecht gelaunten Improvisators? Nützt es etwas, zu erwähnen, dass Herr Hiller sich in der Begleitung des Franz'schen Liedes versah und — verspielte? Nichts von alledem, ja, ich will von der Ouverture zum „Demetrius" auch nur sagen: um ihretwillen müsste man den Begriff „Capellmeistermusik" express erfinden, wenn er nicht schon vorhanden wäre. Gäbe es ein Forum, ich würde den Componisten ganz speciell wegen Missbrauchs der Bass-Posaune denunciren. Die Ouverture ist in Cöln solenn zu Grabe getragen worden, sie wurde hier zur Leiche, — man gönne ihr nun endlich die ewige Ruhe!

Die moderne Suite besteht aus fünf Clavierstücken, von denen das zweite, „Alla polacca", ziemlich leidlich ausgefallen ist. Die „Ballata" habe ich nicht verstanden. Was heisst Ballata? Tanzlied! Weder Tanz noch Lied war bei dieser Nummer heraus zu hören. Der Titel „moderne Suite" ist eine *Contradictio in adjecto* und was hinter ihm kommt ein Unding. Die Suite war die Vorläuferin der geschlossenen Sonatenform, eine bunte Reihe von Tanzstücken durch das Band gemeinsamer Tonalität sehr lose zusammenhängend. Ich kann die Begriffe Suite und Form nicht mit einander in Harmonie bringen. Die Rückkehr zu den ersten, unvollkommenen Versuchen — es werden jetzt *en suite* lauter Suiten geschrieben — soll entweder „so was heissen",

oder das Unvermögen, den Anforderungen der „Sonate“ zu genügen, bemänteln. Alles an seinem Ort. Entweder man componirt Suiten, und dann wolle man nicht „modern“ sein, oder man gibt etwas Modernes, dann soll man den heterogenen Inhalt nicht in das veraltete Gefäss schütten. Was bedeutet denn sonst der bis zum Ueberdruss gepredigte Satz: Inhalt und Form müssen sich decken? Dies für den, der etwa der Meinung wäre, es könne ein Jeglicher seine Kinder taufen, wie es ihm beliebt. Das geht weder in der Kirche noch in der Kunst. Der Erfolg dieses Novums war sehr gering, man hielt still und aus, *voilà tout*. Einem scheint es aber behagt zu haben; ich sage scheint, denn „gar dunkel war seiner Rede Sinn“.

Vielleicht sehen Andere schärfer, denen gebe ich die Stelle im Wortlaut: „In der Erfindung an Chopin streifend, haben diese Sätze doch das Eigenthümliche gegen ihn (nämlich Chopin), stimmiger zu sein, da Hiller immer nach einer wenigstens zweihändigen Führung der Stimme ausgeht“. Selbst für einen deutschen Professor älterer Art ist diese Ausdrucksweise doch allzu geheimnissvoll.

Die Symphonie von Zellner passt nicht für Berlin, in Wien soll sie ausnehmend gefallen haben. Wunderbar! wie gross die Geschmacksdifferenz schon bei einer Entfernung von — ich weiss nicht wie viel Meilen ist. Und da hört man immer noch faseln: Musik sei die einzige kosmopolitische Kunst, sie besitze ganz allein die Gabe, allzeit Allen überall zu gefallen. Eine schlane Behauptung, wenn nicht von, so doch für Meyerbeer erdacht, der sich natürlich in dem seligen Glauben wiegte, die Buschfrau seufzte dem Buschmanne entgegen: Robert, mein Geliebter! und die Buschkinder lauschten entzückt dem süssen Gesange!

Genug, die Symphonie wird hier ihr Glück nicht machen. Ein Werk wie dieses ist mir übrigens niemals vorgekommen, ich bin nämlich heute noch im Zweifel, ob ein Dilettant oder ein Mann vom Fach die Partitur geschrieben hat.

In diesem Winter scheint Alles in Menge gedeihen zu wollen; auch die musikwissenschaftlichen Vorträge schiessen hastig ins Kraut. Professor Dr. L. Nohl, mit Vorarbeiten für den nächsten Band seiner Beethoven-Biographie beschäftigt, hielt drei Vorlesungen über das deutsche Musikdrama; Musikdirector Küster nahm seine populären Vorträge über Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheils wieder auf. Dr. C. Fuchs will sich vor einem grösseren Publicum über den Werth eines tieferen Verständnisses der Tonkunst aussprechen. Wenn Ovid eine *„ars amandi“* schrieb, obgleich das Lieben nicht nur kein Verbrechen, sondern auch keine Kunst ist, so muss es verdienstlich genannt werden, wenn Jemand eine *„ars audiendi“* lehrt; wie oft könnte man über Musik unter der Rubrik „Verbrechen und Unglücksfälle“ berichten, weil eine kaum geringere Kunstfertigkeit dazu gehört, sie geschickt zu machen als verständig zu hören.

Wilhelm Tappert.

Kürzere Berichte.

Leipzig. Das 7. Gewandhausconcert bot nur zwei Werke: „Comala“ von Gade und „Manfred“ von Schumann mit verbindendem Gedicht von R. Pohl. Die Solopartien im erstgenannten Werke hatte man den Damen Frl. Gips aus Dordrecht, Frl. Gutzschbach und Frl. Borée, sowie Hrn. Gura anvertraut. Im „Manfred“ blieb Frl. Gutzschbach unbeschäftigt, hingegen gesellten sich als Solisten noch die HH. Weber, Ehrke und Ress den übrigen Ausführenden zu. Hr. Otto Devrient aus Carlsruhe sprach den verbindenden Text. „Comala“ hat entschieden ihre Zeit überlebt, auch eine flottere Wiedergabe, als die diesmalige, die besonders in den Männerchören das Mögliche an Unzulänglichkeit leistete, wird dem Werke die Einödigkeit in Ausdruck und Form nicht benehmen können. Man begreift jetzt kaum die Zeit, welche sich an derlei matten Schöpfungen ergötzen konnte. Schon die ersten Accorde der „Manfred“-Ouverture waren im Stande, jeden Gedanken an die bleiche „Comala“ vollständig zu verwischen, diese „Manfred“-Musik vermochte es wenigstens, Einen für den ersten Theil des Concertes vollständig zu entschädigen. Sollen wir dieses Werk noch loben? Wir haben es nicht nöthig, denn jeder halbwegs gebildete Musiker kennt seine Schönheiten hinlänglich aus eigener Kenntniss. Betreffs der vorliegenden Aufführung können wir, wenn uns auch eine Verwirklichung der ursprünglichen Intention des Autors in dieser Beziehung das Richtigste dünkt, allenfalls die Benutzung der Pohl'schen Textbearbeitung passiren lassen, keineswegs aber die Sparsamkeit, welche einen einzigen Sprecher für ausreichend erachtete. Davon abgesehen, müssen wir Hrn. Devrient volles Lob für die aller Hohlheit baare Lösung seiner Aufgabe zollen. Der musikalische Theil des Werkes befriedigte in der Ausführung bei Weitem mehr, als die Wiedergabe der „Comala“. — Zwei Tage nach diesem Concert folgte die 2. Kammermusik-Soirée mit folgendem Programm: Streichquartett von Haydn, Claviertrio Op. 70, No. 2 von Beethoven, Sarabande und Gavotte für Violoncell solo von Bach (Hr. Hegar), Divertimento in D dur für Streichinstrumente und zwei Hörner von Mozart. — —.

Leipzig. Die 59. Kammermusikaufführung im Riedel'schen Verein brachte Violinsonaten von Gade (D moll) und Beethoven (G dur, Op. 30, No. 3), ausgeführt von Frl. Hertwig und Hrn. Alexander Kummer, und fünf Nummern der Ungarischen Tänze zu vier Händen von Brahms (Frl. Hertwig und Hr. Drönewolf), sämmtlich in trefflicher, wohlvorbereiteter Darstellung, sowie Lieder von Franz („Genesung“, „Widmung“, „Gewitternacht“, „Jagdlied“, „Mädchen mit dem rothen Mündchen“ und „Waldfahrt“), Bülow („Ein schöner Stern“), Schubert („Der Neugierige“ und „Ungeduld“) und Schumann („Ich wandre nicht“), gesungen von Hrn. Prof. Johannes Müller aus Lemberg. Den Lesern d. Bl. ist seiner Zeit über den ausserordentlichen Erfolg, dessen sich der letztgenannte Künstler bei dem Musikertage in Magdeburg zu erfreuen hatte, berichtet worden. Auch bei der in Rede stehenden Gelegenheit gewann sich Hr. Müller die Gunst der Zuhörerschaft im Sturme. Männliche Kraft des Organs, ausgezeichnete Schulung desselben, welche dem Sänger die müheloseste Intonation der hohen Töne ermöglicht, volle Deutlichkeit der Aussprache, welche den Hörer den Textinhalt ohne die geringste Anstrengung der Aufmerksamkeit auffassen lässt, lebendiges geistiges Durchdringen des Stoffes, gepaart mit einem unmittelbaren Schwung der Empfindung, überhaupt volle künstlerische Gesundheit und Lebensfülle in der ganzen Art und Weise der Darstellung, das sind die Eigenschaften, welche Hrn. Müller unseren ersten Liedersängern — in dieser Eigenschaft haben wir denselben bis jetzt kennen gelernt — an die Seite stellen. Trotz einiger Indisposition brach sich doch die ganze künstlerische Art des Sängers siegreich Bahn und rief stürmischen Enthusiasmus hervor, dem derselbe durch Wiederholung der „Waldfahrt“ und der „Ungeduld“ genugthat. Es zeugt hinlänglich für die Höhe der Leistungsfähigkeit des Hrn. Müller, dass gerade das zuletzt genannte Lied, das man hundert und mehr Mal gehört hat, da capo begehrt wurde. Hier war besonders das etwas zurückgehaltene Tempo bei der Stelle „Und sie merkt nichts von all dem bangen Treiben“, sowie die Accentuation des Wortes „bangen“ von schlagender Wirkung. Alle derartige Nuancen wachsen aber so natürlich und ungezwungen aus der Gesammtempfindung heraus, dass man überall den Eindruck der freiesten Unmittelbarkeit erhält. — Wir werden nächstens Gelegenheit haben, auf Hrn. Müller zurückzukommen. St.

Leipzig, 22. Nov. Das gestrige 2. Symphonie-Concert der Büchner'schen Capelle reihte sich dem vorangegangenen würdig an. Auch diesmal können wir uns über die Leistungen des Orchesters anerkennend äussern. Präcision und grosse Sauberkeit zeichnete namentlich den Vortrag der den Abend eröffnenden Haydn'schen G dur-Symphonie (No. 13 der Breitkopf & Härtel'schen Ausgabe) aus; die fröhlich-behagliche Stimmung, in welche die Hörer hierdurch versetzt wurden, litt nur durch einige Kakophonien der Holzblasinstrumente vorübergehende Störung im zweiten Satz der Symphonie. Das hierauf folgende Quintett für Clarinette und Streichquartett (Adur, Op. 108) von Mozart wurde von den HH. Becker, Hahn, Jockisch, Weidt und Hietzschold (Mitglieder der Capelle) im Ganzen gut wiedergegeben. Der Clarinettist hatte in den hohen Lagen noch mit

dem Tonansatz zu kämpfen, fand sich jedoch sonst mit seiner fast durchweg dominirenden Stimme recht wacker ab. Am besten gelang den Herren der von süssem Wohllaut getragene zweite Satz des Quintetts. Den Beschluss des ersten Concerttheils bildete Beethoven's Festouverture Op. 124, die — abgesehen von einigen unbedeutenden Unklarheiten im fugirten Allegrosatz — gut executirt wurde. Als Schlussnummer des Abends war die Esdur-Symphonie (Nr. 3, Op. 31) von Julius Rietz ausersehen worden; wir hörten dieselbe zum ersten Mal. Trotz sogenannter „hübscher Mache" ist von einer eigentlichen consequenten Durchführung resp. Entfaltung der übrigens jeglicher Originalität entbehrenden Themen kaum die Rede; ebenso wenig kann man hinsichtlich der Instrumente von zweckmässiger Vertheilung, von Licht und Schatten sprechen. x.

Cöln, 12. Nov. Das 2. Gürzenichconcert am 7. d. M. machte in seiner Gesammtheit nicht den günstigen Eindruck, als das erste. Das Hauptinteresse des Abends gipfelte in 2 Nummern: einer Symphonie (Esdur) von Ferd. Breunung in Aachen und dem Kaiser-Marsch von R. Wagner. Die Symphonie, die noch Manuscript und erst einmal in Aachen aufgeführt worden ist, bot trotz ihrer Länge oder vielleicht wegen derselben wenig fesselnden Inhalt. Die thematische Durchführung und wieder die Durchführung überwuchert alles Uebrige; wo sich ein gutes Motiv schüchtern hervorwagt, wird es gleich von Harmoniestudien unterdrückt. Dabei ist das Schlimme, dass die Harmoniestudien keineswegs den Reiz der Neuheit bieten. Namentlich der letzte Satz zeigt eine ganz schreckliche Folge von Trivialitäten. Wir sprechen das Wort kühn aus, denn eine ganze Menge von Ausweichungen, Accordfolgen etc., die zur Zeit neu und pikant waren, sind durch den gar zu häufigen Gebrauch in der modernen Musik förmlich trivial geworden, dass man sie jedem anständigen Musiker verbieten sollte. Die gewählte Schreibart besteht heutzutage wahrhaftig nicht mehr darin, dass man in einem Athem alle 24 Tonarten verbraucht, damit werden wir übergenug gespeist, und es ist vielleicht kein Zufall, dass von allen Modernen Richard Wagner verhältnissmässig am wenigsten die Tonica verlässt, sondern die Ausweichungen stets ökonomisch und für bestimmte Zwecke verwendet. — Selbstverständlich befinden sich in der Symphonie manche gute Ideen, die ein besseres Loos verdient hätten, z. B. das Hauptmotiv des ersten Satzes, die Mitte des Andante sostenuto, wo eine Durchführung in Fmoll beginnt, die geradezu an Beethoven erinnert, der Hauptgedanke des „Scherzo" (das Triomotiv hat übrigens einen verzweifelt ähnlichen Zwillingsbruder im letzten Satze von Schumann's Esdur-Quintett wohnen). Nur aus dem Finale wussten wir nichts von Bedeutung herauszufinden. Dieses Finale bedürfte entschieden einer Umarbeitung, das Ganze würde dadurch eine viel anziehendere Gestalt erhalten. — Wagner's Kaiser-Marsch setzte zunächst das Publicum in einiges Erstaunen. Sind wir schon an und für sich an den Gebrauch von Instrumenten wie Trommel und Triangel auf dem Gürzenich nicht gewöhnt, so steigerte sich der eigenartige Eindruck noch mehr dadurch, dass diese Instrumente sich in einer Weise breit machten, wie es Richard Wagner sicherlich nie und nimmer beabsichtigt hat. Unmöglich kann es Intention eines Componisten sein, dass man aus einem vollen Orchester nur Pauken, Trommel und Triangel heraushört. Dann musste das Trio des Marsches viel zarter gehalten und feiner durchgefeilt sein; es ist nicht genug, dass alle Instrumente bunt durcheinanderspielen und keines sich um das andere kümmert. Man ersieht hieraus, dass die Aufführung viel zu wünschen übrig liess und kaum ein richtiges Urtheil ermöglichte, denn man kann nur ein Urtheil fällen, wenn sich das Werk in seiner wahren Gestalt zeigt. Der Beifall würde sonder Zweifel stärker gewesen sein, wenn die oben angedeuteten Verhältnisse andere gewesen wären. — Von reinen Instrumentalwerken hörten wir sonst noch Cherubini's Ouverture zu „Faniska". Die besten Momente des Concertes waren die Solonummern. Zunächst spielte Frl. Emma Brandes Schumann's Clavierconcert (wie schon im vorigen Jahre) und einige kleinere Stücke. Ueber Frl. Brandes haben wir schon früher berichtet und nichts Wesentliches hinzuzufügen. Die andere Solistin, Frl. Helene Hausen vom Hoftheater in Mannheim, besitzt eine ganz vorzügliche, sympathische Altstimme, bei der nur der Timbre einzelner tieferer Töne zu reguliren wäre. Auffassung und Vortrag sind ganz edel, ohne gewisse dramatische Attribute würde Fräulein Hausen mit den besten Concertsängerinnen concurriren können. Ihre Hauptpartie war Klagesang des David auf den Tod Saul's aus dem Händel'schen Oratorium „Saul". Dem Klagesang ging der Trauermarsch voraus. In der zweiten Concertabtheilung sang Frl. Hausen von Liedern den „Asra" von Rubinstein und die „Mainacht" von Brahms, als Zugabe „Ich schnitt es gern" etc. von Schubert. Beide Solistinnen ernteten den reichsten Beifall; auch Frl. Brandes musste etwas zugeben (einen Chopin'schen Walzer in Fmoll). — Ullman ist am 9. d. M. hier gewesen. Wie überall, war auch bei uns der Concertsaal gedrängt voll, und mit dieser Bemerkung mag es in diesem Falle sein Bewenden haben. A. G.

Danzig. Das am 15. d. M. stattgehabte Concert der Frau Franziska Wuerst aus Berlin hatte sich grosser Theilnahme zu erfreuen, und wurden die Leistungen der Sängerin sehr beifällig aufgenommen. Das Programm war ein sehr reichhaltiges (Compositionen von Lotti, Schubert, Schumann, Wuerst, Grädener und J. S. Bach), und ist die Stimme der Sängerin allerdings auch nicht mehr jugendlich frisch und vermisst man auch besonders in den höchsten Tönen eine freiere Ausgiebigkeit, so übersieht man dies jedoch bei dem schönen Vortrage, und wird Danzig der Künstlerin für wiederholte Besuche sehr dankbar sein. An Stelle des plötzlich erkrankten Frl. Minna Uhlich aus Berlin war Herr Merkel mit zwei Violoncellpiècen eingetreten, und Herr F. M. Markull hatte bereitwillig das Accompagnement übernommen. — Am 18 d. M. fand die zweite Soirée für Kammermusik der Herren Markull, Laade und Merkel unter Mitwirkung des Frl. Krüger (Mezzosopran) und des Herrn Brunner (Tenor), Mitglieder unserer Oper, sowie des Herrn Paul (Bratsche) statt und war besuchter, denn je. Die Ausführung der Ensemblenummern (Esmoll-Trio von Haydn, Serenade Op. 8 von Beethoven und Forellen-Quintett von Schubert) war eine gute, besonders zündete die letzte Composition. — Fräulein Krüger sang zwei Lieder von Schumann und die Arie „Ach nur einmal noch" von Mozart mit wohlklingender Stimme, Herr Brunner sang „die Forelle" von Schubert, „Rheinisches Volkslied" von Mendelssohn, sowie Walter's Preislied aus den „Meistersingern" von Wagner. Wir vermissten besonders in der letzten Nummer einen glatter dahinfliessenden Gesangston; jedenfalls würde der Sänger bei besserem Tragen des Tones noch weit mehr reussiren. — Von unserer Oper haben wir leider zu berichten, dass die äusserst talentvolle Sängerin Frl. Eugenie Bussenius nach einem Krankenlager von wenigen Tagen in ein besseres Jenseits hinübergegangen ist, zum grössten Schaden der Kunst und zum Kummer derer, die sie kannten, ihr Schwanengesang war die Elsa in Wagner's „Lohengrin". Fr.

Dresden, 19. Nov. Das erste Concert der k. Capelle verlief bei Beethoven's Cmoll- und Haydn's Bdur-Symphonie und ausserdem der „Oberon"-Ouverture. Es ist nicht wohl anzunehmen, dass Jemand diese Werke fremd gewesen wären; andererseits steht die k. Capelle auf der Stufe, wo die Möglichkeit entfällt, sie habe die Werke anders als trefflich gespielt. Irgend etwas Anregendes, Streitaufwirbelndes oder Frappirendes, kurz irgend Etwas, was den Schlaf der Gerechten verkümmern oder die Freude der Bösen erhöhen konnte, „kam nicht vor". Für heute begnügt man sich mit der Hoffnung, dass der Zopf dieser Programmentwürfe beseitigt werden und ein neues geistiges Leben in die schönen Räume des „Gewerbesaales" einziehen wird. Dort fand beregtes erstes Concert statt und erbrachte an Abonnements etwa 4000 Thlr. (gegen 1800 Thlr. im Vorjahr [Hôtel de Saxe]). Damit werden sich nun wohl die ängstlichsten Gemüther zufrieden geben. — Die Oper von C. Riccius, unserem fleissigen Chordirector, „Es spukt", ist nicht vielfach wiederholt worden. Wohl weniger weil sie Capellmeistermusik aufweist (es ist Musikdirectormusik), sondern weil dem tapfersten Talent dieser Text, der gleichweit von wohlthätigem Blödsinn, wie von Sinn und Verstand entfernt ist, nichts hergab. — Bendel's Concert im Hôtel de Saxe (16.) producirte

einen ganz wundervollen Bechstein. Die Zuhörerschaft war nicht gross, aber competent, und einstimmig ist die „Propheten“-Phantasie Liszt's als eine ausserordentliche Clavierleistung hingenommen worden. Bei anderen Stücken schwankte die Meinung eher, da das überquellende Naturell des Künstlers — (Gott sei Dank, dass man einmal wieder von einem Naturell sprechen kann) — absolut unanfechtbare Auffassungen noch nicht hergibt. Vor Allem die Tempohetze wird durch die exorbitanteste Technik nicht ausgeglichen. In jenen Stücken, die der Unruhe und technischen Kraftausschreitung gar kein Terrain bieten, entfaltet sich B.'s Tonsinn am schönsten: Schumann's Fis dur-Andante und Wagner's „Walküren“-Liebesgesang. Letzteres erstmalig in Claviertoilette erscheinende Stück machte einen sehr schönen, aber nicht unverblüfften Eindruck. Das P. P. Publicum hat so viel Papier gelesen (ich finde den amerikanischen Ausdruck „paper“ so prächtig bezeichnend für die Sache), dass sie bei Wagner instinctiv mit den Stühlen zusammenrücken, glaubend, nun werde ein Gewitter kommen. W. hat ihnen leider diesmal den Schauder nicht gegönnt. In wundersamer Empfindungsinnigkeit und duftiger Zartheit verläuft das (von B. mit grossem Geschick übertragene) Lied, und da war Keiner, der von der zwingenden Ueberzeugung dieser Töne nicht durchdrungen gewesen wäre. Die Woche schloss mit der ersten Lauterbach'schen Quartettsoirée: Dmoll No. 58 von Haydn, Cdur Op 59 von Beethoven und Quintett Cdur, Op. 5 (2 Violinen, 2 Violen und Violoncell) von Joh. Svendsen, letzteres natürlich neu. Svendsen ist seit seiner Symphonie hier *persona grata*, und sein Quintett hat dieses gute Verhältniss nur noch bestärkt, und vor Allem der zweite Satz desselben *(„Tema con Variazioni“)* gewann dem Autor neuerdings viele Herzen. Im Allgemeinen bestätigt das Quintett alle Eindrücke der Symphonie: S. schafft mit einer achtunggebietenden Selbständigkeit und weiss vortrefflich sowohl mit den ihm von der Nationalität überkommenen, wie mit den feinsinnigsten Reizmitteln der Neuromantik Haus zu halten. Seine Musik macht daher nirgend den unfertig-übernehmenden Eindruck, der sonsten dem „Op. 5“ noch anhaftet. Die Klärung und Maasshaltung in dem ganz vorzüglich schönen und tiefempfundenen Mittelsatz ist ganz bedeutend. Den vielfach synkopirten ersten und den spirituell flüchtig auslaufenden Schlusssatz — vielleicht auch in minderer Vollendung gespielt — möchte man zuvörderst wiederholt hören. Aber wo? wann? Wollte doch die Presse überall und energisch gegen die landesübliche Abfindung der Nova sich auflehnen. Wir sind nicht am schlimmsten daran in Dresden, Lauterbach gab das Raff'sche Quartett in Dmoll zwei Mal auf entschiedenes Verlangen. Auch Hr. Rollfuss bequemt sich, die durchaus verdiente Wiederholung der Goldmark'schen Suite zu gewähren. Aber wie selten sind diese Fälle! Und während kein Mensch daran makelt, ein Haydn'sches Quartett zum 47. Mal zu hören, riskiren die Ausübenden den Tadel der Aufdringlichkeit, wenn sie ein vielleicht nur erst halb verstandenes neues Werk zwei Mal bringen. Die Folge ist, Haydn, Haydn, den jeder kennt und liebt, dessen Form und Gehalt in unserer heutigen Athmosphäre liegen, passirt unbekrittelt immer. Und was da neu, fremd, und, dem Zug der Gegenwart folgend, vielleicht complicirter und schwieriger ist, wird obenhin gehört und dann *ad acta* gelegt. Das ist eine Anomalie. In einem Concert des Clavier-spielenden Frl. Schloss spielt am 4. Dec. Grützmacher und singt Frl. Orgeni. Vorher findet (23 c.) der Productionsabend des Tonkünstlervereins statt. — Am 24. (Busstag) hat die geistliche Musikaufführung („Elias“) in der Frauenkirche unter sehr reger Bethätigung des Publicums stattgehabt und dem Fonds für die Wittwen und Waisen der Hofbühne etwa 14–1500 Thlr. zugebracht. Die Solisten (Hr. Degele, Fr. Otto-Alvsleben etc.), Capelle und Chöre thaten ihre gute Schuldigkeit und über Wärmemangel in der bekanntlich im Stil der Peterskirche zu Rom erbauten Frauenkirche war diesmal nicht zu klagen. Wohl aber machten Beleuchtung und Akustik — letztere ist sehr verschwimmend — keinen besseren Eindruck. — Die Wagner-Vereinsfrage ist nunmehr ins Thatsächliche getreten. Man hielt gestern die letzte Vorversammlung, in der wir einhellig Dr. Pusinelli zum Vorsitzenden wählten (er ist einer der berühmtesten sächsischen Aerzte und enthusiastischer Freund R. Wagner's), Dr. Adolph Stern zum Schriftführer und Hrn. Musikalienhändler B. Friedel (Schlossstrasse 17) zum Cassirer bestimmten. Diese nahmen dankend an und bereiten nun durch Adoption die Constituirung eines städtischen Comités vor. Der Modus der Verloosung der Plätze ist in Betracht hiesiger Verhältnisse so gewählt, dass der dreimalige Jahresbeitrag 5 Thlr. (= 15 Thlr.) betragen soll, wofür je der zwanzigste Theilnehmer einen completten Platz gewinnen würde. Indess soll das günstige Geschick erst den einundzwanzigsten treffen, von dem Ueberschuss aber die erwachsenden Comitékosten, Druckauslagen u. s. w. bestritten werden. Vermuthlich werden Concerte wiederum ein noch weit günstigeres Gewinnverhältniss herstellen. — Heute gibt Hr. Georg Leitert ein zweites Concert. Am 1. Dec. folgen Frl. Anna Schloss und Frl. Orgeni. L. H.

Hamburg, 18. Nov. Gestern fand das 2. diesjährige Philharmonische Concert statt und brachte an Orchestersachen: Symphonie von Ph. E. Bach (mit hinzugefügten Trompeten und Pauken von Reinecke) und Symphonie (Cdur mit der Schlussfuge) von Mozart. Dazwischen lagen Arie aus „Semele“ von Händel, das Schumann'sche Clavierconcert, Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orchester (Op. 53) von Brahms und Claviervorträge, bestehend in Gavotte von Gluck und Scherzo Op. 16 von Mendelssohn. Den Claviertheil absolvirte Frau Schumann; die Arie und das Altsolo in der Rhapsodie von Brahms fanden Vertretung durch Frau Joachim. Was uns am meisten interessirte, war Brahms' Composition, die hier zum ersten Mal zu Gehör gebracht wurde. Diesem Werke liegt ein Bruchstück aus Goethe's „Harzreise im Winter“ zu Grunde. Brahms' Composition, die mit aller Gewandtheit des Meisters concipirt ist, macht einen mächtigen Eindruck, indem sie prächtig die düstere Stimmung des Gedichts wiedergibt. Wir haben zwei Mal (in der Generalprobe und Aufführung) Gelegenheit gehabt, das Werk zu hören, doch versparen wir ein eingehendes Urtheil auf eine spätere Gelegenheit. Frau Schumann's Wiedergabe des Clavierconcertes war eine musterhafte, ebenso die der kleineren Solonummern, denen sie noch Mendelssohn's „Spinnlied“ hinzufügte. Frau Joachim sang Händel's Arie, sowie die Partie in Brahms' Composition mit der ganzen Entfaltung ihrer prächtigen Mittel, die Lieder aber („Ich grolle nicht“, „Sonnenschein“, „Uebern Garten durch die Lüfte“), welche sie noch am Abend des Concertes dem Programm hatte zufügen lassen, hätten ein klein wenig mehr Sonnenschein vertragen können. — Die Orchestersätze, die Begleitung zu Schumann's Concert und der Händel-Arie, sowie Brahms' Rhapsodie gingen unter Bernuth's Leitung vorzüglich. — In den letzten 14 Tagen spielten die Gebrüder Schröder (Kammerquartett der Herzogin Anhalt-Bernburg) zwei Mal öffentlich und ebenso oft im Tonkünstlerverein. Das Zusammenspiel dieser Herren ist trefflich. Der erste Geiger könnte etwas mehr Frische und Ton entwickeln, um namentlich dem Violoncellisten, der zu grossen Erwartungen berechtigt, die Stange zu halten. Unter Anderem wurde ein Quartett von dem ältesten der Brüder (dem ersten Geiger) zu Gehör gebracht, das durch Frische der Erfindung und gediegene Arbeit Aufsehen machte. H-h.

Magdeburg, 20. Nov. Am 23. Octbr. fand das erste diesjährige winterliche Concert der Singakademie statt und bot Mendelssohn's „Walpurgisnacht“, desselben Componisten Winzerchor, „Ave Maria“ und Finale aus der unvollendeten Oper „Loreley“ und zwischen diesen beiden Gesangwerken Schubert's Es dur-Trio Op. 100, letzteres von den HH. Wehe, Bohne und Arnold den Intentionen des Componisten gemäss gespielt. Die Chöre gingen frisch und sicher und auch die Gesangsolisten Hr. Engmann, Frl. Heyde (Loreley) und Frau F. (eine mit höchst klangvoller Stimme begabte Altistin) leisteten Treffliches. Für ihre nächsten Concerte hat die Singakademie noch Händel's „Samson“ und Fr. Liszt's „Heilige Elisabeth“ in Aussicht genommen. — Das am 1. Nov. stattgehabte erste Harmonie-Concert wurde mit Beethoven's „Eroica“ eröffnet. Diese, wie die das Concert abschliessende Ouverture zum „Wasserträger“ von Cherubini wurden sehr brav gespielt. Nach der Symphonie sang Frl. Natalie Hänisch aus Dresden die Cavatine „Glöcklein

im Thal" aus Weber's „Euryanthe" mit schöner Stimme und verständigem Vortrag und liess später noch Bach's Arie „Willst du dein Herz mir schenken" und je ein Lied von Schumann und Schubert folgen. Auch die Pianofortesoli des Concertes waren in guten Händen: Frl. Breidenstein aus Erfurt hatte dieselben übernommen und bewährte sich durch Wiedergabe der Schubert'schen Cdur-Phantasie (in der symphonischen Bearbeitung von Fr. Liszt), einer Humoreske von Jensen und einer Polonaise von Liszt als ziemlich gewiegte Pianistin. Beide genannte Damen wurden von dem recht zahlreichen Zuhörerkreise durch lebhaften Beifall belohnt. — Wenden wir uns nun der am 7. November stattgehabten Soirée des Tonkünstlervereins zu. Dieselbe wurde durch das grosse beifällig aufgenommene Streichquartett in D moll von Ant. Rubinstein eingeleitet, welches gleich dem später folgenden G dur-Quartett (mit dem Esdur-Adagio) von Haydn in trefflicher Weise den Hörern übermittelt wurde. „Elsa's Traum" aus Wagner's „Lohengrin" und zwei Lieder von Schubert, von der bereits oben genannten Altistin F. trefflich gesungen, bildeten den gesanglichen Theil der Soirée, die in Beethoven's gewaltiger C moll-Sonate Op. 111 ihren Gipfelpunct erreichte. Vermochte Hr. Richter, welcher die Vorführung des letztgenannten Werkes übernommen hatte, auch nicht die ausserordentlichen Schwierigkeiten desselben durchweg ganz zu bewältigen, so verdient doch immerhin sein Streben nach möglichst klarer Darlegung der genialen Tondichtung die wärmste Anerkennung, die ihm denn auch von den sehr zahlreichen Hörern nicht vorenthalten wurde. — Der eben besprochenen Soirée folgte Tags darauf das zweite Abonnementconcert im Logenhause, welches in seinem orchestalen Theile Mozart's Ddur-Symphonie (ohne Menuett) und Mendelssohn's „Hebriden"-Ouverture, beide in würdiger Ausführung, bot. Frl. Louise Voss aus Berlin, die Gesangsolistin des Concertes, trug mit schöner sympathischer Altstimme die Arie „Ach, ich habe sie verloren" aus Gluck's „Orpheus" und je ein Lied von Schumann und Mendelssohn in ausgezeichneter Weise vor. Die beifällige Aufnahme dieser Vorträge veranlasste die Sängerin, noch ein Lied von Schubert zuzugeben. Zwischen den genannten Piècen spielte der Violoncellvirtuos Herr Feri Kletzer aus Komore ein Concertino von Goltermann, eine von ihm selbst für sein Instrument bearbeitete Arie von Pergolese und ein kleineres Stück von Schumann und fand hiermit verdienten Beifall. — Dem Logenhausconcerte auf dem Fusse folgend, fand am 9. d. M. in der St. Johanniskirche die zur Feier seines 25jährigen Bestehens von dem Kirchengesangverein veranstaltete geistliche Musikaufführung statt, deren Programm aus der Symphonie-Cantate von Mendelssohn und Händel's viertem (Dettinger) „Te deum" bestand. Leider war das Concert nur schwach besucht, was wir um so lebhafter bedauern, als das Publicum gewissermassen *honoris causa* verpflichtet war, durch möglichst zahlreiches Erscheinen dem Verein zu seinem 25jährigen Jubiläum zu gratuliren und dem unermüdlichen Kunsteifer des Leiters und Mitbegründers genannten Kunstinstitutes, Hrn. Musikdirector Rebling, warme Anerkennung zu zollen. Wie stets, so waren auch diesmal die Leistungen des Chores vortrefflich; Solisten (Frl. M. Beck von hier, Herr Rebling aus Leipzig und Herr Schmock aus Berlin) und Orchester unterstützten nach Kräften das Gelingen des Ganzen. Die symphonischen Sätze der Mendelssohn'schen Cantate büssten leider durch den störenden Nachhall in den akustisch wenig günstigen Räumen der Kirche an Wirkung ein; doch beeinträchtigte dies den günstigen Totaleindruck des Concertes nur in geringem Grade. Möchte Herr Rebling dem Kirchengesangverein noch recht lange erhalten bleiben; für das hiesige Musikleben kann dies nur erspriesslich sein. — Wir wollen hier gleich noch einer anderen geistlichen Musikaufführung gedenken, wir meinen das drei Tage später im Saale der „Vereinigung" stattgehabte Concert des seit circa 18 Jahren unter Leitung des Organisten Herrn Finzenhagen stehenden Vereins für weltlichen und geistlichen Chorgesang. Der Verein hatte für dieses sein erstes dieswinterliches Auftreten das dreitheilige Oratorium „Susanna" von Händel gewählt. Die Chöre waren sorgsam einstudirt und gingen frisch und sicher. Mit Ausnahme der von Frl. Heyde trefflich interpretirten Titelpartie waren sämmtliche Soli durch Mitglieder des Vereins besetzt, welch Letztere sich ihrer Aufgabe geschickt entledigten. Die Begleitung hatte Herr Organist Brandt übernommen und führte sie allgemein befriedigend durch. — Am 11. d. M. fand das erste Abonnementconcert im Casinosaale statt und nahm einen sehr anregenden Verlauf. Die den Abend eröffnende F dur-Symphonie (Nr. 8) von Beethoven, wie auch die das Concert abschliessende Concertouverture zu „Aladin" von Horneman wurden unter Herrn Mühling's verständnissvoller und sicherer Leitung von dem Orchester schwungvoll executirt und von dem Auditorium beifällig aufgenommen. In die Solovorträge des Abends hatten sich die Sängerin Frl. Marie Falkner aus Berlin und die Pianistin Frl. Marie Hertwig aus Leipzig getheilt. Erstere wusste sich mit ihrer bestrickend schönen jugendlich frischen Sopranstimme und seelenvollen Vortragsweise sofort mit der Arie: „Auf starkem Fittig" aus Haydn's „Schöpfung" und Liedern von Wuerst, Mendelssohn und Schubert die Sympathien der Zuhörer zu erwerben; Frl. Hertwig entfaltete bei Wiedergabe des Fismoll-Concertes von F. Hiller, in den E dur-Variationen von Händel und einer Valse-Caprice von Raff alle jene trefflichen Vorzüge wieder, die uns ihr Spiel schon das erste Mal gelegentlich des neulichen Musikertages so angenehm machten. — Registriren wir ferner noch, dass in dem zweiten Harmonie-Concert (am 15. d. M.) der orchestrale Theil eine Symphonie von Haydn und Mendelssohn's „Melusinen"-Ouverture bot, und dass die Solisten, Herr Ludwig Straus aus London und Frl. Bertha Dotter aus Weimar, für ihre ausgezeichneten Leistungen reichen Beifall ernteten, so können wir unseren Bericht für diesmal schliessen. rl.

München, 16. Nov. Das erste Abonnementconcert der Musikalischen Akademie wurde mit einer Symphonie von Dietrich eröffnet, die man kühl aufnahm. Unter den vier Sätzen gefiel verhältnissmässig (und nicht mit Unrecht) der erste am besten. Das Scherzo macht eine hörbare Anleihe bei Mendelssohn's „Sommernachtstraum". Die Aufführung der Symphonie war übrigens besser, als die des darauf folgenden Es dur-Concertes von Beethoven, welches zwar von Seiten des Hrn. Barth aus Berlin vorzüglich gespielt wurde, dem aber das Orchester nicht mit jener strammen Präcision entsprach, die mit Recht gefordert werden kann. Es sei hier eine Bemerkung gestattet, die sich uns bereits zu wiederholten Malen aufdrängte und die endlich ausgesprochen werden muss: dass das Orchester nämlich an grosser, nicht zu rechtfertigender Verschiedenheit der Ausführung leidet. So eminent es zweifellos in Wagner'schen Opern spielt, so gerecht und einstimmig bei diesen Leistungen Fremde und Einheimische seine Vortrefflichkeit anerkennen, so darf doch ein Abstand bei anderen Opern nicht ungerügt bleiben. Gedenken wir Aufführungen (das Gesagte gilt auch von den Chören) wie „Joseph und seine Brüder", „Zauberflöte", „Fidelio", „Freischütz", so frägt man sich unwillkürlich: ist dies dasselbe Orchester, das wir in „Tannhäuser", „Lohengrin" etc. bewundern? Jedermann freut sich, wenn Wagner's Werke vollendet dargestellt werden; aber Mozart, Beethoven, Weber und andere Meister dürfen schliesslich doch auch die nothwendige Vorbereitung und Sorgfalt für sich beanspruchen. — Herr Barth, der seit diesem Frühjahr bei den Münchnern in gutem Andenken steht, wurde freudig empfangen, und hatte auch nach dem Vortrag einer Chopin'schen Ballade und Tausig-Weber's „Aufforderung zum Tanze" reichen Applaus. Gluck's Iphigenien-Arie und zwei Lieder von Schubert wurden uns durch die scharfe Stimme des Frl. Kaufmann nur an das Ohr und nicht ans Herz gesungen. — Thiersch, der verstorbene, alte Münchner Philosoph und Professor pflegte seinen Schülern vorzudemonstriren: Kunst kommt von Können und Gunst von gönnen. An diesen Spruch mussten wir gestern Abend denken, als Herr Ullman seine Künstlertruppe in den fast überfüllten Odeonsaal einführte. Ist, was Grützmacher, Oberthür, — ja auch Sivori und theilweise Frl. Mehlig spielten, Kunst? Nein. Was heisst es (nach Thiersch) so spielen zu „können"? Kunst! Also doch. Die virtuosen Leistungen Obengenannter waren vollendet. Auch ist Sivori's Geigenton der glühendste, der je in diesem Saale erklungen. Die Sängerinnen Marie Monbelli und Bernhardine Hamakers setzten durch ihre

colossale Kehlfertigkeit Sänger, Laien und Anatomen in Erstaunen. Die Willenskraft von Bernhardine Hamakers erzielt geradezu fabelhaften Erfolg! Wie muss diese arme Kehle arbeiten, gehorchen, steigen, fallen, trillern und mit welch äusserer Ruhe. Es ist nicht zu vermeiden, dass bei solch instrumentaler Behandlung die Stimme an Fülle und auch an Seele Schaden leidet und dass oft an die Stelle der Empfindung Manier tritt. Immerhin dürfen jedoch solche Leistungen, die uns oft gehörte Namen wie Catalani, Tesi etc. lebendig machen, nicht gering geschätzt werden, zumal nicht von einem grossen Theil unserer Münchner Sängerinnen, denen der consequente Ernst solcher Studien imponiren muss. — Dem Florentiner Quartett sei unsere Verwunderung nicht vorenthalten, dass es Beethoven's Werke in zerrissener Gestalt zwischen Dessauer's „Retour du promis" und Cohen's Walzer „Les bleuets" einstreuen mag — ja, noch mehr, dass es sich überhaupt entschliessen konnte, sich an einseitige Virtuosen für Monate zu binden. Ist es dem Körper unbehaglich, die Temperatur schnell wechseln zu müssen, um wie viel mehr leidet der Geist, wenn ihm Sprünge zugemuthet werden, wie von Cohen's „Bleuets" zu Beethoven's Op. 131. Der Erfolg des Concertes mag Herrn Ullman befriedigt haben; ward ihm nicht bange, als seine Damen so liebenswürdig waren, dem fanatisch applaudirenden Publicum einzelne Stücke zu wiederholen? M.

Pest, 10. Nov. Hans Richter's erstes Orchesterconcert fand am 8. November statt und hatte einen glänzenden Erfolg. Richter ist bekanntlich beim hiesigen Nationaltheater als zweiter Orchesterdirigent engagirt und hat sich neuestens durch die musterhafte Aufführung von „Lohengrin" die Gunst des Publicums sozusagen im Sturme erobert. Zum Concerte fand sich trotz des abscheulichen Wetters ein nach Tausenden zählendes höchst elegantes Publicum ein, welches die riesigen Säle der Redoute vollständig füllte. Richter wurde gleich bei seinem Hervortreten mit rauchendem Applaus empfangen, welcher sich von Pièce zu Pièce steigerte. Das Orchester leistete aber auch unter seiner Leitung Ausserordentliches. Zwar können wir nicht umhin zu bemerken, dass dies nicht ganz R.'s Verdienst ist; das Orchester ist seit Jahren als ein mustergiltiges bekannt und wurde von Richard Wagner (der doch in dieser Hinsicht competent ist) als solches bezeichnet. Franz Erkel begründete den Ruhm dieses Musikkörpers, in dem Künstler wie Reményi und Blau u. s. w. wirken; doch Erkel's Energie brach das Alter, auch ist er zweifellos der neuen Richtung der Musik, welche Wagner inaugurirte, nicht ganz geneigt, und so kann es uns nur angenehm sein, in dem Raaber Richter einen würdigen Nachfolger des alten und ruhebedürftigen Erkel zu sehen. Das Programm brachte Wagner's „Holländer"-Ouverture, eine Arie aus Weber's „Euryanthe", welche, von Frau Pauli gesungen, äusserst beifällig aufgenommen wurde, Liszt's „Hunnenschlacht" und zum Schluss Beethoven's hier schon oft gehörte C moll-Symphonie. Die Ausführung aller Nummern war mustergiltig; am schönsten gelangen das Adagio und Scherzo der Symphonie; der jubelnde Applaus wollte gar kein Ende nehmen. — Die Concertsaison hat damit glänzend begonnen und vergeht nun kein Tag, an welchem nicht wenigstens ein Concert stattfindet. Vor einigen Tagen nahm das Concert des Ofener Männergesangvereins seinen Verlauf, welches zwar des Gediegenen genug bot, aber doch auch bewies, dass der Verein seinen Culminationspunct bereits überschritten hat und leider etwas abwärts gegangen ist. — Heute gibt die Ofner Musikakademie ein Orchesterconcert, morgen das Pester „Dalkör" und so fort ohne Ende. Von auswärtigen Gästen erwarten wir Ullman, dessen Concerte am 24. und 25. d. M. stattfinden werden, Hellmesberger's Quartettverein aus Wien, v. Bülow, Frau Schumann und A. m. — Liszt kehrte dieser Tage heim, und mit Nächstem beginnen wieder seine höchst interessanten Matinéen. Von Bühnenneuigkeiten habe ich leider nur Flotow's leichten und seichten „Schatten" zu registriren, welcher am 18. d. M. zur ersten Aufführung kommt. O. P.

Zürich. Die diesjährige Concertsaison begann mit einer Kammermusiksoirée von folgendem Programm: Beethoven, Quartett Op. 59, No. 1; Schumann, Esdur-Quintett; Mendelssohn, Streichquartett in Esdur. Die Besetzung war die gewohnte: Hr. Theod. Kirchner für die Clavierpartien, Hr. Musikdirector Hegar für die erste Violine, die HH. Grosser, Kahl und Ruhoff für zweite Violine, Viola und Violoncell. Den beiden erstgenannten Künstlern verdankt Zürich die Organisation seiner Kammermusiksoiréen, welche durch ihre gediegenen Programme und die feine, künstlerische Ausführung den berühmtesten Instituten ähnlicher Art an die Seite treten können. Was die oben erwähnte Soirée betrifft, so war in den Streichquartetten das vollendete Zusammenspiel wie der seelenvolle Vortrag in den ausdrucksvollen Stellen der Einzelstimmen gleich bewundernswerth. Als besonders schön gelungen erwähnen wir das tiefgefühlte Adagio des Beethoven'schen und die reizende Canzonette des Mendelssohn'schen Quartettes. Das Clavierquintett von Schumann ist ein Lieblingsstück des hiesigen Publicums wie der ausführenden Künstler und pflegt alljährlich zu erscheinen. Herr Kirchner spielte den Clavierpart auswendig und mit jener wohlthuenden Innerlichkeit und Gefühlswärme, die uns bei seiner Wiedergabe Schumann'scher Werke stets aufs Neue zu entzücken pflegt. — Am 5. und 7. November fanden vor einem ungewöhnlich zahlreichen Publicum (es waren jedesmal gegen 1500 Zuhörer) zwei Aufführungen der Schumann'schen „Faust"-Musik statt. Für die Soli waren an auswärtigen Kräften herbeigezogen die HH. Eugen Gura aus Leipzig und Ruff aus Mainz; an einheimischen Kräften standen ihnen Frau Suter-Weber, Frau Hegar-Volkart und Herr Musikdirector Attenhofer würdig zur Seite. Die Harfenpartie endlich wurde von Fräulein Heermann aus Baden-Baden gespielt. Die wichtigsten und schwierigsten Soli des Werkes fallen, wie bekannt, in die Baritonpartie, deren idealste Wiedergabe man darum lange nur einem einzigen Sänger glaubte zutrauen zu können, dem Einen, unvergleichlichen Stockhausen. Aber der Eine kann nicht Alles und kann es nicht überall leisten, und freuen wir uns daher, in Gura einen ebenbürtigen Ersatz gefunden zu haben. Seine Stimme ist von seltener Kraft und Fülle; ihr Umfang reicht, soweit er in der Faust-Partie zur Anwendung kam, vom tiefen *Fis* bis zum hohen *g* und spricht in allen Lagen gleichmässig leicht und weich an. Dazu kommt eine tiefe künstlerische Auffassung, die den poetischen und musikalischen Schönheiten des Werkes gleich gerecht wird, und namentlich zwei Stellen, die Scene von Faust's Tod und das Solo des Dr. Marianus, zur erhabensten Wirkung steigerte. Die ungleich kleinere Tenorpartie des Werkes, welche Herr Ruff übernommen hatte, enthält nur zwei bedeutendere Stellen: den Gesang des Ariel zu Anfang des zweiten Theiles und die Arie des Pater Ecstaticus. Für den Ariel ist Herr Ruff wie geschaffen. Wenn Elfen überhaupt singen, so muss ihr Gesang so sanft und süss ins Ohr gleiten, als Herrn Ruff's köstliche Tenorstimme. Dass dieselbe auch für leidenschaftlich bewegte Stellen ausreicht, zeigte sich in der ecstatischen Arie, einem Stück von wunderbarer Erregtheit, durch das sich die Violoncellfiguren gleich feurigen Adern ziehen. Die Sopranpartien waren zuerst unter zwei Damen getheilt, und nur wegen Erkrankung der einen hatte Frau Suter-Weber die Gefälligkeit, noch fast in der letzten Stunde alle Sopransoli zu übernehmen. Aus der Aufführung hatte man diese Aenderung kaum wahrnehmen können, da Frau Suter mit gleicher Sicherheit die ganze Partie durchführte, ein glänzendes Zeugniss für ihre musikalische Begabung! Fügen wir noch hinzu, dass ihr besonders schön die Gartenscene gelang, ein Stück von köstlicher Anmuth und Naivetät, das einen sehr lehrreichen Vergleich mit jenem bekannten Pariser Machwerk fast herausfordert. Unter den kleineren Soli ist noch die Partie des Mephisto zu erwähnen, deren diabolischer Humor von Hrn. Attenhofer in wirksamster Weise wiedergegeben wurde. Vergessen wir aber über den Solisten nicht die Leistungen des vorzüglichen gemischten Chores! Ueberall, wo derselbe einzugreifen hatte, geschah es mit vollendeter Präcision und feinster Charakteristik. Mit unbitterlicher Starrheit, wie aus ehernem Munde tönten die lateinischen Kirchenchöre („Dies irae") in die erschütternde Domscene hinein. Mit süssestem Geflüster begann der Elfenchor („Nacht ist schon hereingesunken"), um in herr-

licher Steigerung sich aufzuschwingen zu der prachtvollen Schlussstelle: „Säume nicht, dich zu erdreisten" etc. Doch es ist unnütz, die schön gelungenen Chorstellen einzeln zu erwähnen; denn in Wahrheit, es gelang Alles. Der Chor an sich steht nach einer Reihe bedeutender Aufführungen auf einer hohen Stufe technischer Sicherheit; Alles, auch das Orchester, war vorzüglich einstudirt, und der Dirigent Herr Hegar hatte es verstanden, Allen das richtige Verständniss des Werkes einzuhauchen. Ihm sei daher vor Allem unser Dank und unsere wärmste Anerkennung für die so vollendeten Aufführungen dieses prächtigen Werkes abgestattet. h-z.

Concertumschau.

Barmen. 2. Abonnementconcert unter Leitung des Hrn. A. Krause: 1. Symphonie von Gade, „Coriolan"-Ouverture von Beethoven, „Das Lied vom deutschen Kaiser", für Chor und Orchester von M. Bruch, Claviervorträge des Hrn. Th. Rabenberger.

Basel. 3. Abonnementconcert: B dur-Symphonie von Schumann, Ouverturen zu „Don Juan" von Mozart und zum „Märchen von der schönen Melusine" von Mendelssohn, Violinvorträge des Hrn. J. Walter aus München. — 2. Kammermusik von Hrn. Bargheer und Genossen: Kaiserquartett von Haydn, Quartett Op. 59, No. 3 von Beethoven, C moll-Trio von Mendelssohn (die Clavierpartie von Hrn. F. Dulken, „einem Schüler von Mendelssohn", wie er auf dem Programme sich bezeichnen lässt, gespielt). — Die „Musikalischen Briefe" von S. B. in der „Grenzpost" über die Baseler Musikvorkommnisse scheinen nach dem in der dortigen Presse von Musikliebhabern geäusserten Wunsche nach grösserer Verständlichkeit in der Ausdrucksweise keinen besonderen Anklang zu finden.

Bautzen. Concert des Hering'schen Gesangvereins am 19. Nov.: „Die Kreuzfahrer" von N. W. Gade, drei geistliche Lieder für Altsolo und Chor von Mendelssohn, Duett aus „Judas Maccabäus" von Händel, „Die stille Wasserrose" und „Ostern" von A. Tottmann. Der letztgenannten Composition wird ein durchschlagender Erfolg und den Chorleistungen grosse Vollendung zugestanden.

Berlin. Musikdirector Bilse's Concerte vom 21. bis 27. Nov.: Ouverturen zu „Fidelio" von Beethoven, zu „Anakreon" von Cherubini, zu den „Nibelungen" von Dorn, zu „Ossian" von Gade, zum „Vampyr" von Lindpaintner, zu „Ruy Blas" von Mendelssohn, zu den „Lustigen Weibern" von Nicolai, zu „Rienzi" und „Tannhäuser" von Wagner, zu „Freischütz" und „Oberon" von Weber; Symphonien in D dur von Mozart und in D moll von Schumann; Türkischer Marsch von Beethoven, Ungarische Rhapsodie, „Les Préludes" und Rákóczy-Marsch von Liszt, Schiller-Festmarsch von Meyerbeer, Entr'act aus „Lohengrin" und Kaiser-Marsch von Wagner, Variationen für Orchester von Wuerst etc. — Concert des Erk'schen Gesangvereins am 24. Nov.: Chöre von Klein (Psalm 84), Beethoven u. A., Sonata quasi una fantasia für Violine und Pianoforte von E. Grüel (HH. Busch und Veit), Gesang-, Violin- und Claviersoli.

Bremen. Concert der Schwestern Frl. Gabriele (Gesang) und Hildegard (Piano) Spindler mit einem Claviertrio von Beethoven, sowie Claviercompositionen von Field, Chopin, Schumann, Rubinstein, F. Liszt und F. Spindler und Gesangwerken von Rossi, Gounod, Schubert, Hiller und Breunung. Nach Privatmittheilung haben unter den Clavierpiècen die von Liszt und Spindler die gnädigste Aufnahme gefunden.

Breslau. 8. Abonnementconcert der Theatercapelle: D dur-Symphonie von Beethoven, „Friedensfeier"-Festouverture von Reinecke etc. — Concert der Symphoniecapelle am 24. Nov.: G moll-Symphonie von Mozart etc. — Soirée des Wätzold'schen Männergesangvereins mit Compositionen von Gade, Schubert, Schumann, Rheinberger („Jung Werner", „Mailied"), Goldmark („Frühlingsnetz"), Bruch („Normannenzug") u. A.

Celle. Concert des Hrn. Organisten Fr. Maymond am 15. Mai: Claviertrios von Mendelssohn (C moll) und Beethoven (Op. 70, No. 1), Chöre von Schubert und Brahms („Liebeslieder"), Arie mit Frauenchor von Spohr, Violin- und Violoncellvorträge der HH. Kirchner aus Hannover.

Chemnitz. 1. Gesellschaftsabend der Singakademie: „Egmont"-Ouverture von Beethoven, Lieder für gemischten Chor von Brahms („Schnitter Tod"), Reissmann und W. Speidel, „Brautlied" für Solo und Chor von Ad. Jensen etc. — Concert der Singakademie: D moll-Symphonie von A. Dietrich, „Das grosse deutsche Vaterland" von J. Rietz, „Addio" von Mozart (Frl. Martini aus Leipzig), Balletmusik aus „Rosamunde" von Schubert, Lieder für gemischten Chor (aus Op. 26) von F. von Holstein, „Die erste Walpurgisnacht" von Mendelssohn.

Coblenz. 1. Abonnementconcert unter Leitung des Hrn. R. Maszkowski: „Friedensfeier"-Festouverture von Reinecke, „Dettinger Te deum" von Händel, Sinfonia eroica von Beethoven.

Cöln. Concert der Musikalischen Gesellschaft: Symphonie in C dur von Mozart, „Wasserträger"-Ouverture von Cherubini, Ouverture von C. Heymann, Violoncellconcert von C. Eckert (Hr. Rensburg) etc. — Philharmonische Gesellschaft: D moll-Symphonie von Schumann etc.

Czernowitz. Am 23. Sept. Concert der HH. D. v. Rössl (Piano) und E. Pauer (Violine): „Prometheus"-Ouverture „fürs" Orchester von Beethoven, verschiedene Instrumental- und Vocalsoli. Ein dortiges Referat über dieses Concert betont bez. des Pianisten Hrn. v. Rössl u. A. „die Sicherheit und Leichtigkeit, mit der er über die schwierigsten Puncte hinwegglitt; seinen merkwürdigen Anschlag, die eigenthümliche Art seines Staccatirens, sowie sein harfengleiches Arpeggio".

Dortmund. 1. Vereinsconcert des Musikvereins: Ouverture, Scherzo und Finale von Schumann, „Najaden"-Ouverture von Bennet, „Die erste Walpurgisnacht" von Mendelssohn, Es dur-Concert von Beethoven (Hr. Enzian), Lieder von Bruch, Proch (!) und Hölzl (!).

Elberfeld. Stiftungsfest-Concert des Instrumentalvereins: Sinfoniette von G. Brah-Müller (wie man uns mitgetheilt, sehr beifällig aufgenommen), 4. Symphonie von Beethoven, Arioso für Violine von J. Rietz etc. — 1. Abonnementconcert unter Leitung des Hrn. Schornstein mit Schumann's „Paradies und Peri".

Elbing. Am 4. Nov. Aufführung von Haydn's „Schöpfung" durch den Neuen Gesangverein. — Am 11. Nov. 1. Abonnement-Symphonieconcert unter Leitung des Hrn. Schwalm: 6. Symphonie von Beethoven etc.

Florenz. Kammermusikveranstaltungen der HH. G. Papini, G. Bruni (Violine I und II), P. Mattolini (Viola) und J. Sbolci (Violoncell) am 6., 13. und 20. Nov.: Streichquartette von Mozart (C dur), Beethoven (Op. 74), Schubert (D moll) und Schumann (A moll), Octett von Mendelssohn, G moll-Quintett von Mozart, Violinsonaten von Rust und Nardini (Hr. Papini), Sonate in A moll für Pianoforte und Violine von A. Rubinstein (HH. H. v. Bülow und Papini).

Genf. Am 20. Nov. Concert des Frl. Marie Wieck mit Compositionen von Schumann (Carneval), Chopin, Kirchner u. A. — Am 22. Nov. Concert des Pianisten Hrn. H. Logé mit „Don Juan"-Phantasie und Rakoczy-Marsch von Liszt etc. — Am 25. Nov. von Hrn. Reymond veranstaltete Kammermusik: Quartette von Mendelssohn (F moll) und Mozart (G dur), Phantasiestücke Op. 88 von Schumann, Claviervariationen über ein Bach'sches Thema von Reinecke. — Musikalische Sitzung auf Schloss de Laney mit Claviervorträgen (u. A. F dur-Sonate von Rubinstein) des Hrn. Patzig etc.

Graz. 2. Mitgliederconcert des Steyermärkischen Musikvereins: Sinfonia eroica von Beethoven, Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck mit dem Wagner'schen Schluss, Gesangvorträge des Frl. E. Bretfeld, Claviervorträge des Hrn. Jos. Zöhrer aus Laibach (Fis moll-Concert von Reinecke etc).

Gr. Glogau. Am 25. Nov. Aufführung von Mendelssohn's „Elias" durch die Singakademie mit den Solisten Frl. M. Klauwell (aus Leipzig), Fr. Kämpner, Hrn. Engel und Hrn. Schubert (aus Breslau).

Halle a. S. 1. Abonnementconcert des Hrn. E. John: „Grosse" Symphonie in C moll von Beethoven, „Zauberflöten"-Ouverture von Mozart, Gesangvorträge des Hrn. E. Scaria aus Dresden, Violinvorträge des Hrn. Kömpel aus Weimar. Der Verlauf dieses Concertes wurde uns von unterrichteter Seite als ein recht guter gerühmt, nur Hrn. Kömpel's Bogen habe man

noch etwas mehr Kraft gewünscht. — Am 25. Nov. „Grosse" Musikaufführung der Singakademie in der Marktkirche: Requiem von Cherubini, Choräle von Bach, Arie von Händel, Gmoll-Fuge für Orgel von Bach.

Hamburg. Concert der Singakademie und des Cäcilienvereins am 28. Nov. (Beethoven-Secularfeier): Missa solemnis von Beethoven (Solisten: Frau Otto-Alvsleben aus Dresden, Frl. Louise Voss aus Berlin, Hr. R. Otto aus Berlin und Hr. Ad. Schulze aus Hamburg.

Jena. 2. Akademisches Concert: „Waldleben", Symphonie von Klughardt, „Oberon"-Ouverture von Weber, Violoncellsoli: Concert von R. Volkmann etc. (Hr. Demunck), Gesangvorträge der Frau Ludwig-Medal.

Leipzig. 3. Euterpeconcert: Ouverture in Cdur von H. G. Witte, Cdur-Symphonie von Schumann, Huldigungsmarsch von R. Wagner, Gesangvorträge der Fr. Reinhold. — 58. Aufführung des Dilettantenorchestervereins: 2. Symphonie von Gade etc. — Armenconcert im Gewandhaus: Requiem von F. Lachner, Ouverture zu „Joseph" von Méhul, Adagio aus der Tragischen Symphonie von Schubert, Gesangvorträge der HH. Johannes Müller aus Lemberg und F. Krolop aus Berlin.

Laibach. Concert der Philharmonischen Gesellschaft: „Aus Tausend und eine Nacht", Concertouverture von W. Taubert, „Manfred"-Vorspiel von Reinecke, „Abendfriede" für Männerchor, Solo und Orchester von F. Lachner, „Dithyrambe" von Rietz etc.

Lübeck. 1. Concert des Musikvereins: Dmoll-Symphonie von Schumann, Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, Claviervorträge (Esdur-Concert von Liszt und Fismoll-Phantasie von Mendelssohn) des Frl. Cl. Herrmann, Gesangvorträge des Frl. von Gresani.

Magdeburg. Concert des Kirchengesangvereins am 26. Nov.: Psalm 43 (achtstimmig) von Mendelssohn, Requiem für Männerchor mit Begleitung von Blechinstrumenten und Orgel von Liszt etc. — 3. Harmonieconcert am 29. Nov.: Bdur-Symphonie von Beethoven etc., Gesangvorträge des Hrn. Prof. Joh. Müller aus Lemberg, Violoncellvorträge des Hrn. Leop. Grützmacher aus Meiningen.

Mittweida. 2. Concert der „Gesellschaft": Ddur-Symphonie von Haydn, Chor der Friedensboten aus Wagner's „Rienzi", „Ruy Blas"-Ouverture von Mendelssohn, Gesangvorträge des Frl. Jenny Käubler aus Leipzig.

Olmütz. 97. Concert des Musikvereins: „Euryanthen"-Ouverture von Weber, Violinvorträge (u. A. Bruch's Concert) des Hrn. R. Heckmann aus Leipzig, Gesangsoli. — 98. Concert desselben Vereins: Streichquartette von Haydn und Svendsen (HH. R. Heckmann, F. Peyscha, V. Labler und A. Lang), Violinsonate von Händel.

Pest. 2. Orchesterconcert von Hans Richter: Ouverture Op. 124 von Beethoven, „Loreley" von F. Liszt, gesungen von Frl. Jos. Ellinger, Vorspiel zu „Tristan und Isolde" von R. Wagner, 4. Symphonie von R. Schumann.

St. Petersburg. 3. und 4. Kammermusiksoirée: Streichsextett in Bdur von J. Brahms, Bdur-Trio von Schubert, Esdur-Quartett von Mendelssohn, Octett Op. 166 von Schubert, Fismoll-Claviertrio von v. Asantschewsky, Quartett Op. 59, No. 1 von Beethoven.

Pössneck. 2. Concert des Musikvereins: Ouverture und neun Vocalnummern (Chöre, Duetten und Arien) aus Gluck's „Iphigenie in Aulis", Gesangwerke von Mozart, F. Blangini, Beethoven, Schumann, F. Wüllner (No. 8 aus „Heinrich der Finkler") u. A., Claviercompositionen von Chopin und Schubert.

Schwerin. 1. Abonnementconcert: Bdur-Symphonie von Beethoven, „Nachklänge an Ossian", Ouverture von Gade, Claviervorträge des Frl. Brandes, Gesangvorträge des Frl. v. Csanyi. — 2. Abonnementconcert: Cdur-Symphonie von Schubert, Concertouverture in Dmoll von Hiller, Violoncellconcert von Eckert (Hr. B. Cossmann), Chöre von Schumann und F. v. Holstein etc.

Stuttgart. 1. Abonnementconcert der Hofcapelle mit Brahms' „Deutschem Requiem" etc. — 1. Quartettsoirée der HH. Singer, Wehrle, Stein und Krumbholz: Quartette von Mozart (Gdur), Beethoven (Op. 127), Quartettfragmente von Schubert (Cmoll), Rubinstein und Mendelssohn.

Wien. Am 17. Nov. von Prof. H. Röver veranstaltetes 2. Abonnementconcert: Cmoll-Trio von Mendelssohn, Phantasiestücke für Pianoforte und Violine von E. Stockhausen und O. Weber etc. — Am 25. und 30. Nov. Triosoiréen der HH. Door, Heckmann und Krumbholz: Claviertrios von Haydn, Schubert (Op. 100), Schumann (Op. 80) und Brahms (Op. 8), Sonate Op. 69 von Beethoven, Violoncell- und Violinsoli.

Zittau. Concert der „Erholung": Symphonie in Ddur von J. S. Svendsen, Musik zu „Egmont" von Beethoven, Notturno und Hochzeitsmarsch aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum", Gesangvorträge von Fr. Luise Fischer. — Gesellschaftsabend des „Orpheus": Chorlieder von Schumann, Rheinberger („Waldesgruss") und J. Stern, Fragmente aus „Paradies und Peri" von Schumann und „Rienzi" von Wagner, „Nachthelle" von Schubert, Lieder und Claviersoli.

Zofingen. 1. Abonnementconcert unter Leitung des Hrn. E. Petzold: Musik zu „Egmont" von Beethoven, „Loreley"-Ouverture von Wallace, Fragmente aus „Loreley" von Mendelssohn etc.

Engagements und Gastspiele.

Breslau. Am 20. v. M. sang im Lobe-Theater Frl. Wilh. Löber vom Hoftheater zu Cassel die Antonie Lange im „Schauspieldirector". Am 25. v. M. gab auf derselben Bühne Hr. Werner vom Thalia-Theater zu Frankfurt a. M. den Fremden in Conradi's „Rübezahl". Ausserdem setzt auch Frl. Laura Schubert ihr hiesiges Gastspiel noch fort. — **Brüssel.** Mad. Cabel, eine der namhaftesten französischen Sängerinnen, wird demnächst einige Male im Théâtre de la Monnaie auftreten. — **Chemnitz.** Am 25. v. M. debutirte Frl. M. Jäger im Stadttheater zu Düsseldorf zum ersten Mal in der „Regimentstochter" auf der hiesigen Stadtbühne; das zweite Debut der Sängerin bot das Aennchen im „Freischütz" am 27. v. M. — **Magdeburg.** Im Wilhelm-Theater gastirt seit einiger Zeit Frau Weydemann-Neufeld mit Erfolg; für ihr 8. Auftreten hatte sie die „Grossherzogin von Gerolstein" gewählt. — **Nürnberg.** Am 26. v. M. trat im hiesigen Stadttheater Frl. Eug. Pappenheim von der Mannheimer Hofoper als Norma auf. — **St. Petersburg.** Der französische Tenorist Mr. Capoul ist für zwei Jahre an die hiesige kaiserl. Oper engagirt worden und wird diese Stelle nach Ablauf seines gegenwärtigen amerikanischen Engagements antreten. — **Stuttgart.** Während der hiesigen Opernferien des kommenden Jahres wird der königl. Hofopern- und Kammersänger Hr. Sontheim in Cöln, Hamburg, Berlin und Pest einige Gastrollen geben. — **Wien.** Frl. Ilma von Murska und Signora Giulia Bennati setzten im Laufe der vergangenen Woche ihr Gastspiel im Hofoperntheater fort.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 25. Nov. 1) „Beati mortui" von Mendelssohn. 2) „Alles Fleisch ist wie Gras" von Hiller. Am 26. Nov.: „Ecce quomodo moritur" von F. F. Richter. — **Breslau.** St. Elisabethkirche am 18. Nov. „Hallelujah" und einige andere Chöre aus dem „Messias" von Händel. 2) Orgel-Postludium von Fischer. Am 26. Nov. 1) „Erdenschlummer" von Dorn. 2) Motette von M. Bach. . Männerchor von Faisst. 4) Requiem von Hellwig. 5) Wechselgesang von Peterwitz. 6) Orgelsoli von verschiedenen Componisten. — **Chemnitz.** a) St. Johanniskirche am 26. Nov.: „Wenn die Staubeshülle wir der Erde geben", Chor a capella von Ferd. Hiller. — b) St. Jacobikirche am 26. Nov.: „Selig sind die Todten" (Satz aus dem „Deutschen Requiem") von J. Brahms. — **Dresden.** a) Kreuzkirche am 25. Nov. 1) „Dort über jenen Sternen", Motette von J. Otto. 2) „Selig sind die Todten", Chorgesang von Ferd. Möhring. — b) Kirche zu Neustadt am 26. Nov.: „Gottes Rath und Scheiden", Chor von Mendelssohn. — **Weimar.** a) Stadtkirche am 26. Nov.: „Selig sind die Todten", Chor von Spohr. — b) Hofkirche am 26. Nov.: „Wirf dein Anliegen auf den Herrn", Choral von

Mendelssohn. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 26. Nov.: 1) Messe in C, 2) Graduale („Confitemini domino") und 3) Offertorium („Salvum fac populum") von Gottfr. Preyer. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 26. Nov.: 1) Messe von Kempter. 2) Graduale (Sopransolo mit Harmoniumbegleitung) von Jos. Vockner. 3) Offertorium (Chor mit Hornsolo) von Winter. — c) Dominicanerkirche am 26. Nov.: 1) Messe in C von M. Haydn. 2) Graduale („Adorate", Basssolo) von Raudhartinger. 3) Offertorium (Sopransolo) von L. Saar. — d) Pfarrkirche zu St. Carl am 26. Nov.: Paukenmesse von Jos. Haydn. — e) Pfarrkirche zu Mariahilf am 26. Nov.: 1) Vocalmesse von Kempter. 2) Graduale („Domine ad adjuvandum") von Palestrina. 3) Offertorium („Ave maris stella") von Greith.

Opernübersicht.

(Vom 19. bis 25. November.)

Leipzig. Stadtth: 19. Figaro's Hochzeit; 22. Entführung aus dem Serail. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 19. Mignon; 20. Tannhäuser; 21. Barbier von Sevilla; 22. Afrikanerin; 24. Lohengrin; 25. Fra Diavolo. Walhalla-Volksth.: 19., 20. und 23. Troubadour. Victoriath.: 19., 20., 21., 22., 23., 24., und 25. Indigo. — **Bremen.** Stadtth.: 20. und 22. Meistersinger; 24. Martha. — **Breslau.** Lobeth.: 20 und 21. Schauspieldirector; 22. Prinzessin von Trebisonde; 24. und 25. Rübezahl (Conradi). — **Chemnitz.** Stadtth.: 25. Regimentstochter. — **Cöln.** Thaliath.: 23. Lucrezia Borgia. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 19. Postillon von Lonjumeau; 21. Barbier von Sevilla. — **Elberfeld.** Stadtth.: 19. Robert der Teufel; 20. Schöne Helena. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 21. Stumme von Portici; 22. Orpheus in der Unterwelt; 25. Rigoletto. — **Hamburg.** Stadtth. 19. Gespenst in der Spinnstube (A. Müller); 19., 21. und 25. Prinzessin von Trebisonde; 20. Norma; 22. Figaro's Hochzeit; 24. Rose von Bacharach (L. Scherff). — **Hannover.** Königl. Hofth.: 19. Hugenotten; 22. Iphigenie auf Tauris; 24. Regimentstochter; 25. Postillon von Lonjumeau. — **Magdeburg.** Stadtth.: 19. Troubadour; 21. Fra Diavolo; 24. Freischütz. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 22. Hans Sachs (Lortzing). — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 19. Zauberflöte; 23. Troubadour. — **Nürnberg.** Stadtth.: 19. Lustige Weiber von Windsor; 20. und 22. Pariser Leben; 23. Jüdin. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 19. Zigeunerin (Balfe); 20. Afrikanerin; 23. Mignon. Královské zémské české divadlo: 20. Alessandro Stradella; 21. Na alpách („Le Châlet" von Adam); 23. Bílá paní („Weisse Dame") von Boieldieu. — **Stettin.** Stadtth.: 20. Postillon von Lonjumeau. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 19. Margarethe; 23. Martha. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth. 19. Afrikanerin; 21. Fra Diavolo. — **Wien.** K. k. Hofoperuth.: 19. Judith (Doppler); 20. Maskenball (Verdi); 21. Romeo und Julie (Gounod); 23. Zauberflöte; 24. Afrikanerin; 25. Troubadour. Carlth. 21. Prinzessin von Trebisonde.

Aufgeführte Novitäten.

Asantschewsky (M. v.), Claviertrio in Fismoll. (St. Petersburg, 4. Kammermusik.)

Brahms (J.), Streichsextett in Bdur. (St. Petersburg, 3. Kammermusik.)

Brah-Müller (G.), Sinfoniette. (Elberfeld, Concert des Instrumentalvereins.)

Bruch (M.), „Das Lied vom deutschen Kaiser", für Chor und Orchester. (Barmen, 2. Abonnementconcert.)

— — Violinconcert. (Olmütz, 97. Concert des Musikvereins.)

Dietrich (A.), Symphonie in Dmoll. (Chemnitz, Concert der Singakademie. München, 1. Concert der Musikalischen Akademie.)

Eckert (C.), Concert für Violoncell mit Orchester. (Cöln, Concert der Musikalischen Gesellschaft. Schwerin, 2. Abonnementconcert.)

Heymann (C.), Ouverture. (Cöln, Concert der Musikalischen Gesellschaft.)

Jensen (A.), Brautlied für Solo und Chor. (Chemnitz, 1. Gesellschaftsabend der Singakademie.)

Klughardt (A.), „Waldleben", Symphonie. (Jena, 2. Akademisches Concert.)

Lachner (F.), Requiem. (Leipzig, Armenconcert im Gewandhaus.)

Reinecke (C.), „Friedensfeier"-Festouverture. (Coblenz, 1. Abonnementconcert.)

— — „Manfred"-Vorspiel. (Laibach, Concert der Philharmonischen Gesellschaft.)

Rheinberger (J.), Requiem. (München, Concert in der St. Cajetan's Hofkirche.)

Rubinstein (A.), Sonate in Amoll für Pianoforte und Violine. (Florenz, Kammermusik des Hrn. G. Papini.)

Svendsen (J. S.), Streichquartett. (Olmütz, 98. Concert des Musikvereins.)

Ulrich (H.), Sinfonie triomphale. (Breslau, 6. Abonnementconcert der Theatercapelle.)

Volkmann (R.), Concert für Violoncell mit Orchester. (Jena, 2. Akademisches Concert.)

Wagner (R.), Vorspiel zu „Tristan und Isolde". (Pest, 2. Concert von Hans Richter.)

— — Huldigungsmarsch. (Leipzig, 3. Euterpeconcert.)

— — Kaiser-Marsch. (Torgau, Symphonieconcert.)

Witte (H. G.), Ouverture in Cdur. (Leipzig, 3. Euterpeconcert.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 47. Besprechungen. — Berichte und Notizen.

Echo No. 47. Besprechung (Curschmann-Album, 1. Theil). — Kunstnachrichten. — Beilage: Ergänzende Bemerkungen zu dem Beitrag zur Einführung der Tantième. — Aus den Tonkünstlervereinen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 47. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 48. Berichte und Notizen.

Zeitschrift für katholische Kirchenmusik No. 11. Pränumerations-Einladung. — Die Restauration des Choralgesanges in der Diöcese Breslau. — Nachtrag zu dem Artikel „Geschichtliches über die nächsten Vorfahren Mozart's". — Besprechungen. — Mittheilungen. — Musikbeilage: Orgelcompositionen von A. Festl.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Ein Artikel „Ueber den Ursprung der Musik und ihre Ausbildung. Von Prof. Dr. N. M. Petersen" in No. 47 und 48 der „Neuen Zeitschrift für Musik" enthält zum Schluss folgende Sätze: „Ferner steht der Gesang als eine musikalische Production in engster Verbindung mit der Wortpoesie, dennoch bleiben beide Geistesproductionen Musik und Poesie verschiedene Kunstbildungen und können nicht so verschmolzen werden, dass ihre Ausdrucksweisen vollständig in einander aufgehen und überall mit einander abschliessen. Wie in einer Kirchenmusik sich die Melodie oft auf wenigen Worten wiegt, welche so oft wiederholt werden, bis die Musik ihre Motive und Harmonien schlüssig macht, so muss auch in der Oper der Dichter dem Componisten die Hand bieten, um dessen Ideen zur Ausführung zu verhelfen, wenn die Oper durchweg ein musikalisches Werk bleiben und nicht in eine blossingende Wortdeclamation ausarten soll; Letzterer aber muss seine Hauptgedanken auch hier, soweit es irgend die Handlung gestattet, in klar und plastisch entwickelter Melodik entfalten und zur Geltung bringen." — Wie sich die „Neue Zeitschrift für Musik", welche das Verdienst hat, für das Wagner'sche Musikdrama die Bahn gebrochen zu haben, zum Organ einer Anschauung machen kann, wie sie in obigen Sätzen ausgesprochen ist, bleibt uns ein Räthsel.

* Dr. R. Pohl theilt im Badener „Badeblatt" mit, dass in einer Sitzung des Gemeinderaths der Stadt Baden-Baden einstimmig beschlossen worden sei, „unter Anerkennung der Wichtigkeit des Wagner'schen nationalen Unternehmens, sowie in gerechter Würdigung der Ehre und des Vortheils, welche der von Richard Wagner hierfür erkorenen Stadt zu Theil

werden, den Meister einzuladen, seine Festbühne in unsere Stadt zu verlegen, und ihm zu diesem Zwecke einen sehr geeigneten, auf städtischem Grunde liegenden grossen Bauplatz, zur unentgeltlichen Benützung zur Verfügung zu stellen." — Herr Dr. Pohl knüpft an diese Mittheilung folgende Bemerkung: „Richard Wagner hat zwar für Errichtung seiner Nationalbühne aus verschiedenen Gründen bis jetzt die Stadt Bayreuth ins Auge gefasst. Indessen steht immer noch in Frage, ob die dortigen Localverhältnisse auch derart sind, dass Bayreuth seinen Wünschen und Anforderungen allseitig zu entsprechen vermag. Es handelt sich hierbei nicht nur um Erwerbung eines geeigneten Bauplatzes für ein Gebäude von 200 Fuss Breite und Tiefe, sondern auch um Gewinnung der erforderlichen Quartiere für ungefähr 200 Künstler auf 4 Monate, sowie um Unterbringung von mindestens 2000 Fremden, welche während der Festspiele abwechselnd dort anwesend sein werden. Auch die hohen Protectoren Richard Wagner's, s. Maj. der König von Bayern, s. königl. Hoh. der Grossherzog von Weimar, sowie andere hohe und höchste Herrschaften werden die Festspiele mit ihrer Gegenwart beehren. Alle für solche ausserordentliche Verhältnisse maassgebenden Bedingungen würde aber die Stadt Baden vollkommen zu erfüllen im Stande sein. Deshalb ist der Gedanke, diese Aufführung hieher zu verlegen, nicht nur ein vollkommen ausführbarer, sondern überhaupt sehr glücklicher und für Baden ehrenvoller zu bezeichnen. Man darf sich demnach der Hoffnung hingeben, dass Richard Wagner, an welchen am 22. d. M. von Herrn Bürgermeister Gaus im Namen des Gemeinderaths die betreffende Einladung ergangen ist, derselben möglicher Weise geeignete Berücksichtigung zu Theil werden lässt." — Man ist auf den Erfolg dieses Anerbietens um so gespannter, als bekanntlich auf eine Anfrage Richard Wagner's, wie sich die Stadt Bayreuth bez. der Ueberlassung für das von ihm zu errichtende Theater verhalten werde, das Collegium der Gemeinde-Bevollmächtigten jener Stadt im Hinblick auf die durch dieses Unternehmen der letzteren werdenden grossen Vortheile ebenfalls die bestmöglichste Unterstützung zugesichert hat.

* Fél. David hat eine neue romantische Oper componirt, welche ein Seitenstück zu seiner „Lalla Rookh" bildet; den Text lieferte ihm Hippolyt Lucas. Getauft hat David dieses neueste Kind seiner Muse noch nicht.

* Wagner's „Meistersinger" gingen am 20. Nov. mit durchschlagendem Erfolg im Stadttheater zu Bremen in Scene.

* Gounod's „Faust" wurde bisher (während der Intendanz Devrient's) im Hoftheater zu Carlsruhe aus „Respect vor Goethe's Meisterwerk" nicht gegeben. Der nunmehrige Intendant der Bühne scheint diesen Respect nicht zu theilen, denn er bereitet mit Eifer die erstmalige Aufführung der genannten Oper vor.

* Am 24. Nov. fand im Stadttheater zu Hamburg die erste Aufführung von L. Scherff's romantischer Oper „Die Rose von Bacharach" statt.

* Durch die vier ersten New-Yorker Vorstellungen der Operngesellschaft, als deren Primadonna Christine Nilsson figurirt, wurde eine Bruttoeinnahme von 29,000 Dollars erzielt.

* In den Bouffes parisiennes wird gegenwärtig eine neue von Mr. Henri gedichtete Operette „Le Barbier de Trouville" mit grossem Erfolg gegeben. Hinter dem Pseudonym des Componisten vermuthet man Ch. Lecocq.

* In Hrn. O. Roehlich aus Leipzig hat die Stadt Zwickau sich ihren neuen Stadtmusikdirector, und in Hrn. H. W. Schepp aus Rotterdam haben der Cäcilienverein und die Liedertafel in Solothurn einen neuen Leiter ihrer musikalischen Bestrebungen gefunden. Ersterer Herr wurde 32 anderen Bewerbern um diese Stellung vorgezogen, mit gleich guter Hoffnung sieht man der Wirksamkeit des Zweitgenannten entgegen.

* Wie man uns aus Mannheim mittheilt, wird Rich. Wagner ein am 20. Dec. daselbst stattfindendes und vom dortigen Wagner-Verein veranstaltetes Concert persönlich leiten. Der Ertrag dieses Concertes wird den Mitgliedern gen. Vereins zugute kommen.

Auszeichnungen. Der Kirchencomponist F. Zierer hat vom Papst für die Widmung einer Messe die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten. — Der grossherzogl. Hoftheaterintendant Hr. v. Wolzogen in Schwerin erhielt vom Kaiser Wilhelm den Kronenorden II. Classe; der Hofcapellmeister Aloys Schmidt ebendaselbst wurde mit dem gleichen Orden IV. Classe decorirt.

Gestorben. Der königl. preuss. Hofopernsänger Tenorist Krüger (Hugo von Gillern) ist am 20. Nov. in Berlin gestorben. — Am 16. Nov. starb in Danzig die Primadonna der dortigen Bühne, Frl. Eugenie Bussenius, der erklärte Liebling des Danziger Opernpublicums. — In Wien starb am 15. Nov. während seines Dienstes in der Kirche der Organist an der St. Elisabethkirche, Al. Vogel.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: W. Bargiel, Adagio für Violoncell und Orchester, Op. 38. — J. Joachim, Ungarische Tänze (nach Brahms) für Violine und Pianoforte. — J. Raff, Concert in H moll für Violine mit Orchester, Op. 161. — J. Rheinberger, Vier Hymnen für Mezzosopran mit Orgel oder Pianofortebegleitung, Op. 54. — E. Rudorff, Ballade für grosses Orchester, Op. 15. — M. Wallenstein, Concert für Pianoforte und Orchester, Op. 7.

In Sicht: J. Brahms, Schicksalslied für Chor und Orchester, Op. 54.

Briefkasten. *J. S.* in *C.* Wir müssen Ihre Befürchtung betr. anderweitigen Ersatzes bestätigen. Einige in dieser Sache direct unter der angegebenen Adresse an Sie gesandte Zeilen kamen als unbestellbar zurück, weil Adressat unbekannt. — *J. E.* in *F.* Beide Sendungen sind richtig eingetroffen. Den Eingang des einen Beitrags bestätigt ausserdem diese Nummer. — *Fr. v H.* Auf eine Anfrage bei Hrn. Eduard würde Ihnen für Ihr Institut vielleicht eine Anzahl Symphonien von Kalliwoda, Onslow und ähnlichen Herren vorgeschlagen werden. Es ist ewig schade, dass Hr. E. nicht im Falle ist, sich solche Vorschläge selbst machen zu können. — *A. F....r.* Einige Striche wollen Sie freundlichst angemessen finden.

Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

[478.]

Gesammelte Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Band I.

Einleitung. — Autobiographische Skizze (bis 1842). — Das Liebesverbot. Bericht über eine erste Opernaufführung. — Rienzi, der letzte der Tribunen. — Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze. 1) Eine Pilgerfahrt zu Beethoven. 2) Ein Ende in Paris. 3) Ein glücklicher Abend. 4) Ueber deutsches Musikwesen. 5) Der Virtuos und der Künstler. 6) Der Künstler und die Oeffentlichkeit. 7) Rossini's „Stabat Mater". — Ueber die Ouverture. — Der „Freischütz" in Paris. 1) „Der Freischütz". An das Pariser Publicum. 2) „Le Freischutz". Bericht nach Deutschland. — Bericht über eine neue Pariser Oper. (La Reine de Chypre, von Halevy.) — Der fliegende Holländer.

Preis 1 Thlr. 18 Ngr.

Band II.

Einleitung. — Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg. — Bericht über die Heimbringung der sterblichen Ueberreste K. M. von Weber's aus London nach Dresden. Rede an Weber's letzter Ruhestätte. Gesang nach der Bestattung. — Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebst Programm dazu. — Lohengrin. — Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage. — Der Nibelungen-Mythus. — Siegfried's Tod. — Trinkspruch am Gedenktage des 300jährigen Bestehens der königlichen musikalischen Kapelle in Dresden. — Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen. (1849.)

Preis 1 Thlr. 18 Ngr.

Neue Lieder zum Concertvortrag

[479.]

im Verlage von

J. P. Gotthard,

Wien, Kohlmarkt No. 1.

(Auslieferungslager in Leipzig bei Rob. Forberg.)

Frank, Ernst, Op. 1, *„Zehn Lieder"* für Sopran od. Tenor mit Pianof. Heft 1 . . . . Ngr. 20
Heft 2 . . . . $17\frac{1}{2}$

— — Op. 2. *„Fünf Lieder"* (aus Mirza Schaffy) für Sopran od. Tenor mit Pianoforte . . 15

— — Op. 3. *„Fünf Gesänge"* für eine Singst.
No. 1. „Der Gärtner" 5
No. 2. „Almansor's Ständchen" . . 5
No. 3. „Die Zigeunerin" 5
No. 4. „Der Wald am Aarensee" . . 5
No. 5. „Adieu, du schöne Schwester" . $7\frac{1}{2}$

Mair, Franz, Op. 33. *„Der arme Taugenichts"* für eine Tenorstimme mit Pianof. . . $12\frac{1}{2}$

— — Op. 34. *„Drei Gesänge"* für 1 Singst. mit Pianoforte
No. 1. „Ein verlorner Klang" f. Sopran . 5
No. 2. „Das Herz ist ein Röslein" do. . . 5
No. 3. „Ueber die See" für Bariton . . . 10

Scholz, Bernh., Op. 32. *„Drei Lieder"* für eine Mezzo-Sopranstimme . . . . . $12\frac{1}{2}$

Schwaiger, Ernst, Op. 2. *„Fünf Gesänge"* für eine Singstimme mit Pianoforte
No. 1. „Stille" . . . . $7\frac{1}{2}$
No. 2. „Jung Olof" . . . . $7\frac{1}{2}$
No. 3. „Das verlassene Mägdelein" . . . $7\frac{1}{2}$
No. 4. „Die Hochländer Wittwe" 10
No. 5. „Litthauisches Lied" 10

[480.]

Offene Stelle für Musiker.

Gesucht. Ein Clavierlehrer für eine Erziehungsanstalt. Adr. Hr. **Breidenstein**, Grenchen, Canton Solothurn (Schweiz.)

[481.] **Friedr. Krätzschmer Nachf., Leipzig.**
Lithographische Anstalt. Steindruckerei. Notendruckerei.

[482.] Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig.

Soeben erschien:

Mozart's Don Giovanni.

Partitur

erstmals nach dem Autograph herausgegeben unter Beifügung einer neuen Textverdeutschung

von

Bernhard Gugler.

Neue **billige Prachtausgabe.** In farbigem Umschlag elegant gebunden. Preis nur **$5\frac{2}{3}$ Thlr.**

In einer ausführlichen Besprechung der oben angezeigten „Don Juan"-Partitur („Allgemeine Musikal. Zeitung" 1871. No. 2—4) heisst es u. A. wörtlich:

Hier haben wir zum ersten Male den „Don Juan" vollständig und in der echten Reihenfolge sämmtlicher Musikstücke. Wer den „Don Juan" studiren will, wer ein sicheres Citat aus der Oper braucht, wer über das Detail des Satzes Belehrung sucht, der kann jetzt nur an Gugler's Ausgabe sich halten. Wer sich zugleich für die Geschichte der Oper interessirt, der findet hier alle Haupt-Actenstücke zusammengetragen. Ausserdem aber wird die Vorrede mit ihren allgemeinen Erläuterungen und speciellen Anmerkungen sowohl mannichfache Belehrung über das rechte Verständniss und den rechten Vortrag Mozart'scher Musik überhaupt gewähren, als auch Manchem zu einem sehr nützlichen Vorbild besonnener und gründlicher Kritik dienen . . .

Wir hoffen so viel erwiesen zu haben, dass wir in Gugler's Ausgabe eine **Musterausgabe der „Krone der Opern"** und eine der schätzbarsten Bereicherungen unserer classischen Musikliteratur besitzen.

In demselben Sinne äusserten sich ebenfalls in sehr ausführlichen Artikeln das **Musikalische Wochenblatt**, die **Neue Berliner Musikzeitung**, die **wissenschaftliche Beilage** der **Leipziger Zeitung**, **Unsere Zeit** u. s. w., sowie Autoritäten wie **A. W. Ambros**, **Chrysander**, **Moritz Fürstenau**, **Otto Kade**, **Schelle** u. A.

[483.] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

Waldmärchen.

Concertskizze für Pianoforte

componirt von

Jos. Rheinberger.

Op. 8. 20 Ngr.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 8. December 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. [Nr. 50.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.
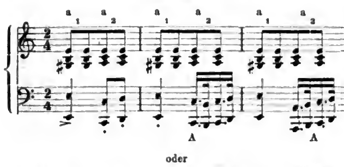
Ungarische Musik in deutschen Meistern.

Von Dr. Theodor Helm.

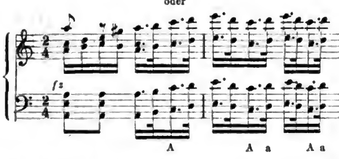
(Fortsetzung.)

Als Beispiele mögen ein paar Takte aus dem Andante der grossen Cdur-Symphonie dienen
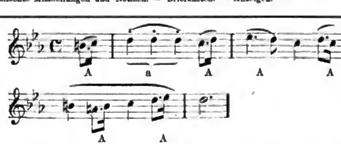
a bezeichnet die Wiederholungsfigur, A die charakteristische Punctirung.



oder



oder auch das Hauptthema aus dem Impromptu Op. 90, No. 1.



dessen anfangs versteckter Marschrhythmus im Verlaufe des Stücks immer markirter hervortritt.

Die drei letzten Beispiele sind für eine Unzahl Stellen in Schubert'schen Werken maassgebend.

Beachtenswerth ist die Meisterschaft, mit der Schubert gerade dem so widerstrebenden Dreiviertel-Takt durch seine systematisch wiederholte Figur ein specifisch magyarisches Gepräge aufzustempeln versteht, und zwar derart, dass sich der eigentliche Charakter des Dreiviertel-Rhythmus abschleift und in einen entweder durch Zwischensätze unterbrochenen, oder auch (durch Zusammenfassung von je zwei Takten) ganz reinen scheinbaren Zweiviertel-Takt (Friska-Rhythmus) verwandelt. So beruht das zweite Hauptthema im letzten der Impromptus Op. 142 auf folgendem Rhythmus:



Drei Takten — in denen immer zu vier Sechszehnteln (von diesen je zwei und zwei identisch: mit a und b bezeichnet) ein Achtel tritt — steht ein Takt, durch seine drei Achtel fix ausgefüllt (von diesen die

zwei ersten gleiche Noten), gegenüber. Bei der schnellen Bewegung nimmt man unwillkürlich je zwei Takte zusammen, und denkt man sich zu dieser neuen Gruppirung einen festen Grundbass (im $^2/_4$-Takt), so könnte man nun ganz mühelos und ungezwungen auf diese ausgesprochenen Dreiachtel-Rhythmen „marschiren". —

In einem nachgelassenen „Clavierstücke" Schubert's (bei Rieter-Biedermann erschienen, angeblich 1828 componirt, das dritte der Sammlung, Cdur) finden wir vom Beginn des Desdur an den Rhythmus ($\frac{3}{2}$) durch 78 Takte starr festgehalten — in der Oberstimme die Halben stellenweise in Viertel, die Viertel in Achtel zertheilt; in der Unterstimme Alles durchaus unverändert bleibend, überhaupt die ganze Bewegung eine und dieselbe; die halben Noten sind durchaus identisch; — es entsteht dadurch eine eigenartige (der Synkope verwandte) Betonung, welche eben wieder national-ungarisch; Schreiber dieses hat bei seinem mehrere Jahre wiederholten Sommeraufenthalte in Ungarn eine Menge Nationallieder kennen gelernt, welche ausschliesslich in obiger Weise accentuirt wurden.

Nicht immer sind es bestimmt melodische, harmonische oder rhythmische Eigenthümlichkeiten, welche Schubert'schen Tonstücken ein ungarisches Gepräge verleihen, mitunter ist es die Haltung eines Satzes im Allgemeinen, das Colorit, welches wir sofort als national-magyarisch erkennen. So spricht man von der „Familienähnlichkeit" gewisser Gesichter, obgleich man diese Aehnlichkeit an Stirn, Mund, Nase u. s. w. durchaus nicht nachweisen kann, ja diese einzelnen Gesichtstheile die charakteristischsten Verschiedenheiten zeigen.

Magyarisch der Stimmung, dem Colorit nach kann man die Finalsätze der Quartette in Amoll und Dmoll nennen. Der lieblich tändelnde Adur-Satz des erstgenannten Quatuors ist magyarisch im Sinne von Beethoven's „König Stephan", d. i. harmlos-heiter, selbstvergnügt und kindlich. Das Finale des Dmoll-Quartettes durchströmt eine wilde, fieberhaft-erregte, zigeunerische Lust, die im Prestissimo endlich den Ausdruck dämonischer Leidenschaftlichkeit gewinnt. Das Hauptthema dieses Satzes ist eigentlich schon in dem heldenhaften Schlusssatze aus Beethoven's Kreutzer-Sonate enthalten, — und dennoch welch grundverschiedene Wirkung! Die zwei Sätze, der Beethoven'sche und der Schubert'sche, bieten ein eclatantes Beispiel, wie wenig in der Musik äusserliche Reminiscenzen, und wären es auch ganz wörtliche, zu sagen haben.
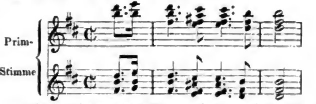
Nicht uninteressant ist es zu beobachten, wie in manchem entschieden magyarisch gefärbten Satze Schubert's plötzlich — gewöhnlich gegen den Schluss — die dem Künstler angeborene gemüthlich österreichische Weise, das „deutsche Element" durchbricht. Ein milder Sonnenstrahl verscheucht die düsteren Nebel der Puszta und die schimmernden Wahngebilde der *delibáb* (Fata Morgana). Einen solchen Eindruck macht uns z. B. die sanfte, still in sich befriedigte Auflösung nach Dur in dem bekannten „Moment musical" in Fmoll (No. 3 des ersten Heftes). Umgekehrt schleicht sich in von nationalen Anklängen nach Plan und Anlage völlig freie Sätze mit oder ohne Absicht des Componisten die ungarische Weise ein, sei es als ein ganzes Thema (z. B. der in Adur auftretende Seitengedanke des ersten Satzes der harmlosen, überwiegend Haydn-Mozart'schen vierhändigen Sonate in Bdur), oder in der Form der rhythmischen Veränderung eines bereits feststehenden — ursprünglich nicht ungarischen — Tongedankens, geschehe diese Veränderung durch eigenthümlich accentuirende Vorschläge (Asdur-„Moment musical", No. 2 des ersten Heftes), oder — dies noch häufiger — durch organische Umbildung des Grundthemas nach Vorbild des Beethoven'schen Variationsstils. Ein trefflich erläuterndes Beispiel der letztgenannten Erscheinung im Schubert'schen Tonleben bieten uns die Variationen der Amoll-Sonate Op. 42 (2. Satz). — Das Thema ist ein sanftes, inniges deutsches Lied, ein süsser Gesang, wie er — hier vom Beethoven der ersten Periode inspirirt — dem Meister so oft gegeben war. Die erste Variation athmet dieselbe milde, weiche Grundstimmung, nur sehnsüchtiger und dringender: aber schon regt sich in der Tiefe — im Bass — eine magyarische Figur, muthig und kühn, den Rhythmus leidenschaftlich belebend. Und in Variation II erblicken wir das Thema schon ganz den braunen Musikern anheimgegeben, die es wenden und drehen nach ihrer Weise: der leitende erste Geiger streicht frisch und lustig in die Saiten — fessellos, wie der Charakter und das Leben des Zigeuners selbst, strömt die Melodie dahin — da mit einem Male kommen dem Spieler Bedenken über die Berechtigung solch ungetrübter Lust, er zögert, Thränen treten in seine Augen . . . . der Satz wendet sich räthselhaft und unerwartet nach Moll. Um so leidenschaftlicher braust der zweite Theil der Variation auf, er schwankt noch charakteristischer zwischen Weinen und Lachen und — dies scheint uns besonders beachtenswerth — diese zweite Variation schliesst nicht fest und entschieden wie die erste ab (ein ganz neues Stimmungsbild ankündigend), sondern unversehens — die Töne strömen unaufhaltsam weiter — sind wir in der dritten, der Cmoll-Variation: sie scheint das Ziel, zu welchem die zweite hingeführt. In No. 3 ist von Scherzen nicht mehr die Rede, hier klagt und grollt der Zigeuner und bäumt sich auf bald gegen das ihn unterdrückende Geschick, bald ergibt er sich ihm willenlos: in dieser Periode von 24 (oder wegen der vorgeschriebenen Repetition 48) Takten ist im kleinsten Rahmen ein Stück Ungarn gegeben.

Es fehlt an Raum, das Stück weiter zu begleiten, wie schön und mild und versöhnend bringt die Coda den deutschen Charakter des Liedes, des Themas zurück, wenn auch die magyarischen Phantasiebilder wie ein röthlicher Schein am Abendhimmel (in der letzten Mollwendung) herüberleuchten. — —

Selten verwendet Schubert die nackte, unveränderte

magyarische Schlusscadenz, gewöhnlich versteckt er sie, in zierlichen Umhüllungen nur dem tiefer blickenden Forscherauge erkennbar.

Zu den Ausnahmen gehört u. A. das Thema der vierhändigen Variationen Op. 84, No. 1. Recht deutlich springt die Cadenz in die Augen.



Es würde zu weit führen, das ungarische Element (trete es nun melodisch, harmonisch, oder — wie wir vornehmlich gesehen — rhythmisch auf) in allen Schubert'schen Compositionen, wo es überhaupt vorkommt, so detaillirt wie in den bisher citirten Beispielen nachzuweisen.

Den Leser, der sich für das Thema unseres Aufsatzes weiter interessiren sollte, zur selbständigen Nachforschung anzuregen, bemerken wir nur noch, dass wir ausser den vorstehend angeführten Stellen in der C dur-Phantasie Op. 15, in der G dur-Phantasie Op. 78, in fast allen nach 1818 componirten Claviersonaten (besonders A moll Op. 143), in den vielen Tänzen, in den Impromptus, „Moments musicals" (auch dem ersten in C) und sonstigen Clavierstücken, in den vierhändigen Märschen (Op. 27, Trio von No. 3; Op. 40, No. 2 in G moll, No. 3, No. 4, Trio, No. 5; Op. 51, Militairmärsche, No. 1, Trio; Op. 66, Trio; Op. 121; in diesen mehr dem Colorit nach), in der vierhändigen Clavierphantasie F moll, Op. 103, im grossen vierhändigen Duo Op. 140, besonders in dessen letztem Satze, im A moll-Quartett (Menuett und Finale), in den grossen Streichquartetten aus G dur (in allen Sätzen, aber theilweise mehr versteckt, überraschend im Andante) und D moll (Finale), im C-Quintett (Finale), im Es- und B-Trio, endlich selbst in vielen Liedern, so sehr ein Vordrängen specifisch-nationalen Elementes durch den textlichen Vorwurf eingeschränkt wurde, ungarische Anklänge gefunden haben. Wo sich eben im Lied der Instrumentalmusiker Schubert geltend macht, regt sich in ihm auch versteckt oder deutlicher der naturalisirte Ungar.

Selbst der urdeutsche, gemüthvolle Liedercyklus „Die schöne Müllerin" weist Magyarismen auf. Der „Pause" ist ganz unverkennbar jener ungarische Marschrhythmus aufgedrückt, den wir bereits an mehreren Beispielen vorstehend kennen gelernt haben, und im „Mein" ist wenigstens die einleitende Claviermelodie — Zufall oder nicht — wörtlich gleichlautend mit einer Weise, nach der wir in Ungarn unzählige Male das textlich höchst triviale und naive Volkslied: *„Boczu, bocza tárka, se fül esö fárka"* u. s. w. („Kleines buntes Schweinchen, hast keinen Kopf, keine Ohren: dorthin gehen wir wohnen, wos recht viel zu stehlen gibt") singen hörten.

In dem später geschriebenen, mächtigeren Liederkreis „Die Winterreise" treten die ungarischen Reminiscenzen viel öfter und deutlicher auf. Wie, ob rhythmisch, harmonisch u. s. w., mag der Leser selbst nachsehen. Wir erwähnen auch hier nur die Stücke, in denen magyarisches Element zu entdecken, unter diesen Liedern also: „Gut Nacht", „Gefrorne Thränen", „Die Wetterfahne", „Auf dem Flusse", „Rückblick", „Irrlicht", „Rast", „Der greise Kopf", „Die Krähe", „Der Wegweiser" (hier der oft genannte Marschrhythmus am deutlichsten), „Muth", endlich der „Leiermann" — — genau die Hälfte sämmtlicher hierher gehörigen Nummern. Wie schon bei den Instrumentalstücken ermangelt uns bei den Liedern noch weit mehr Zeit und Raum, den magyarischen Ursprung im Detail nachzuweisen. — — Wir kehren noch einmal zu dem Instrumentalcomponisten Schubert zurück, indem wir schliesslich noch dasjenige Werk besonders anführen, in welchem die ungarische Richtung des Künstlers zu ihrer Vollendung gelangt ist: die grosse C dur-Symphonie.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

H. Zopff. Concert-Gesänge. 3 Hefte. Leipzig, Hofmeister.

1. Das Vertrauen, Phantasie für eine Altstimme mit Begleitung des Pianoforte (aus Op. 20).
2. Meiner Gattin. Lied für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 28.
3. Abendlied, als Soloquintett für Alt und 4 Männerstimmen a capella oder auch als Lied für eine Altstimme allein mit Begleitung des Pianoforte, Op. 29.

— — Liebes-Lust und -Leid. Liedercyklus für eine Tenor- od. Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 30. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Grundgedanke des Liedes, als derjenigen Kunstform, in welcher der lyrische Begriff in seiner genauesten, begrenzten Fassung zur Erscheinung gelangt, ist eine bestimmt abgeschlossene Gefühlsrichtung, welche wir beziehentlich ihres Inhaltes als Stimmung bezeichnen wollen. Jeder Gefühlsinhalt ist nur, sofern wir das Gefühl als Bewegung in der Zeit auffassen. Dieser Bewegungs-Factor aber hat hier nicht die Bedeutung des Fortganges von einer vorhandenen bestimmten Gefühlserregung zu einer anderen, also nicht den Sinn eines Wechsels der Inhaltsmomente, sondern sie ist nur das Fortspinnen dieser vorhandenen Gefühlserregung aus einem Zeitpunct zum nächsten und so fort; sie ist also Bewegung ohne Zweck und Ziel, im Gegensatz zu der räumlichen, sie ist ihrer Realität nach nur Dauer, d. h. sie ist ihrem Sinn nach formal. Wir wollen diese formale stetige Bewegung Entwickelung nennen, d. h. eine derartige Auseinanderlegung der inhaltlichen Momente, welche sich selbst begründet — also an sich verständlich ist, um damit sogleich auf den Gegensatz des dramatischen Gefühlsgehaltes hinzuweisen, welcher,

in realer Bewegung begriffen, durch die dahinter stehenden äusseren Thatsachen motivirt wird. Nun kann freilich das Wort diese formale Bewegung um ihrer selbst willen nicht wiedergeben, nicht versinnlichen, weil ihm die sinnliche Kraft abgeht; die aus der Wortverbindung hervorgehende Gedankenbewegung hat immer eine mehr oder weniger hervortretende reale Tendenz. Allein es muss unbedingt daran festgehalten werden, dass im Liede diese — so zu sagen unvermeidliche reale Wortbewegung nicht als Hauptsache, als Tendenz, sondern nur als Nebensache, als vergeistigende Schattirung aufzufassen ist. Die formale Bewegung des Gefühlsinhaltes nun im Liede so darzustellen, dass dieselbe als Grundzug dieser Gattung hervortritt, das ist die Aufgabe der hinzutretenden Musik; sie hat den Gedanken des Gefühls mit Inhalt zu erfüllen, in das Wortgefäss die nach dem Gesetze stetiger Wahlverwandtschaft zu gestaltenden Tonverbindungen zu ergiessen. Das ist in kurzer Andeutung die ruhende Stimmung, welche ein Hauptmoment des Liedes ausmacht.

Die Verwirklichung dieser Grundsätze im Princip vermissen wir in den angezeigten Werken des Hrn. Zopff. Dem inneren Sinn wie der formellen Anlage nach zur Liedgattung gehörig, fehlt ihnen mehr oder weniger dieser Grundzug einer einheitlichen Stimmung; die einzelnen Momente der Gedankenbewegung sind als isolirte psychische Thatsachen behandelt, die Seelenvorgänge in ihrer realen Bewegung, im Wechsel des Gefühlsinhaltes dargestellt und dadurch die musikalische Entwickelung, welche die Continuität der Stimmung zum Ausdruck zu bringen berufen und befähigt ist, unterbrochen, der ebenmässige Tonfluss gehindert, in das Detail charakteristischer Einzelnheiten zerstückelt. Dies tritt am meisten in einzelnen Nummern des Liedercyklus (Op. 30) hervor. Was die musikalisch-technische Seite betrifft, so ist besonders die sorgfältige Zeichnung der Motive, als ganzer Melodien sowohl als auch als kleinerer melismatischer Wendungen und Gänge hervorzuheben; mag auch hier und da eine nicht unbekannte moderne Phrasenwendung mit unterlaufen, so ist doch im Allgemeinen die selbständige, bedeutungsvolle und gesanglich dankbare Haltung der melodischen Zeichnung anzuerkennen. Dagegen regt die Clavierbegleitung, sowohl im Stil, wie im Satz manche Bedenklichkeiten an. Abgesehen von vielen harmonischen Künsteleien und Gesuchtheiten, die als Stilprincip auftreten, aber meistens von sehr zweifelhafter Klangschönheit sind, leidet die ganze Clavierpartie an einem unangenehm berührenden Mangel an Fluss; in sonderbar gesuchter Weise springt sie in den verschiedenen Regionen der Höhe und Tiefe, ohne Vermittelung herum, greift mit einzelnen Wendungen, oft mit einem einzelnen Tone in den Gang der Hauptmelodie ein, bricht dann wieder in einzelne, isolirte Harmoniefolgen in fortwährend wechselnder Tonlage aus einander; sie leidet in auffallender Weise an Mangel der Klangcontinuität, einem Uebelstande, welchem auch durch den modernen vollgriffigen Satz der Accorde wie der mannichfaltig und bunt schattirenden Durchgangstöne und Figurationen nicht abgeholfen wird. Was die einzelnen Nummern betrifft, so scheint uns Nummer 1 der Concertgesänge: „Das Vertrauen", durch die einheitliche melodische Gestaltung am besten gelungen; in Nummer 2 dagegen: „Meiner Gattin", fällt der Schluss zum Nachtheil des Ganzen gänzlich aus dem bisherigen Tone vollkräftiger, fast überströmender Empfindung heraus, Nummer 3: „Abendlied nach Ossian" aber leidet ganz besonders an dem oben erwähnten zerfahrenen Wesen der Begleitung; diese nimmt sich wie ein Clavierauszug nach einer Orchesterpartitur aus, der mit ängstlicher Genauigkeit die instrumentalen Intentionen dieser letzteren anzudeuten bestrebt ist und darüber die Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit des Claviersatzes und folglich auch dessen specifische Klangwirksamkeit ganz ausser Augen lässt. Wir geben aus diesem Grunde der zugleich vorgesehenen Fassung dieses Stücks für Altsolo und Männerchor anstatt der Clavierbegleitung den Vorzug, obwohl wir vom künstlerischen Standpunkte derartige eventuelle Bearbeitungen stets für bedenklich erachten müssen. Das letztgenannte Werk, der Liedercyklus: „Liebes-Lust und -Leid", ist in Erfindung und Anlage zwar bedeutender als die anderen kleineren Sachen und bietet in vielen Einzelnheiten Gelungenes, allein andererseits treten gerade hier, wo der Liedcharakter zunächst zu betonen ist, die principiellen Schattenseiten einer Compositionsweise, welche die reale Seite der Seelenbewegungen allein, oder doch vorzugsweise ins Auge fasst, um so augenfälliger hervor. Belege liessen sich in jeder einzelnen Nummer finden, wir wollen nur im Allgemeinen auf die Nummern 9, 10, 11 und 12 hinweisen, in welchen durch das Streben nach Charakterisirung der einzelnen Momente Stimmung und musikalischer Zusammenhang atomistisch zerpflückt werden. Wirkungsvoller durch inhaltliche wie formelle Geschlossenheit sind Nummer 1, 3, 6; auch Nummer 7 würde hierher zu rechnen sein, wenn nicht der melodische Faden in der Gesangspartie durch das taktweise Eingreifen der Begleitung beständig unterbrochen und aufgehalten würde. Die oben erwähnte Zerstreuung des Claviersatzes durch die verschiedenen oft entgegengesetzt auseinanderliegenden Tonregionen tritt auch in diesem Werke vielfach hervor, zum Nachtheil der materiell einheitlichen Klangwirkung; ausserdem ist die Begleitung vollgestopft mit einer Fülle kleiner charakteristisch zugespitzter Züge ohne innere musikalische Logik, die wir nicht anders als gesucht und manierirt bezeichnen können, namentlich in den kurzen Nachspiel- und Ueberleitungssätzen. Man sehe beispielsweise S. 9 den Uebergang der drei letzten Takte, wo das Ges der Oberstimme in der übelsten Weise mit dem G im Bass collidirt; ebenso S. 13 unten, in dem Nachspiel die unverständliche Ausweichung im drittletzten Takte, die Stelle S. 16, 2. System, f.: „Die Sait ist mir zersprungen", wo aller musikalische Zusammenhang aufhört; auch S. 17 unten, der Uebergang

zur folgenden Nummer. Der ausdrucksvolle Gang S. 11, 3. Zeile, welcher nach Nummer 7 hinüberleitet, ist hübsch, erinnert aber doch etwas zu sehr an das Vorbild im „Tannhäuser".

Da die Gesangspartie, wie schon hervorgehoben, mit stimmlicher Rücksicht geschrieben und daher auch dankbar ist, so werden diese Lieder unter den Anhängern der darin vertretenen Richtung gewiss manche Freunde sich erwerben. **A. Maczewski.**

Biographisches.

Mathilde Mallinger.

(Mit Portrait.)

Frau Mallinger, die ausgezeichnete Wagner-Sängerin, wurde am 16. Februar 1847 in Agram (Croatien) geboren. Sie entstammt väterlicherseits einer deutschen Künstlerfamilie; der Urgrossvater war Bildhauer in München, der Grossvater Capellmeister eines österreichischen Infanterie-Regiments, der Vater wirkte an der altbewährten Landesmusikschule in Agram als Professor für Holzblasinstrumente und Harmonielehre. Die Mutter ist eine geborene Croatin.

Vater Mallinger sträubte sich anfangs gegen eine musikalische Ausbildung seiner Tochter, er hielt eine solche für völlig unnütz und überflüssig. Eine günstige Gelegenheit verhalf zu einer listig gewonnenen Zusage, und im Alter von $13^1/_2$ Jahren erhielt Mathilde die Erlaubniss, am Gesangunterrichte theilnehmen zu dürfen. Von der Befugniss, das Clavierspiel zu erlernen, hat sie — zufolge freiwilligen Geständnisses — fast gar keinen Gebrauch gemacht. Der ziemlich seelenlose Mechanismus aus Holz und Eisen ist dem gesanglich Begnadeten in den meisten Fällen unsympathisch.

Die erste Grundlage zur Bildung und Erziehung der vielversprechenden Stimme verdankt Frau Mallinger den Bemühungen des Gesanglehrers Ignaz Lichtenegger, welcher noch zur Stunde verdienstlich thätig in Agram lebt. Der gewissenhafte Mann nahm es gar genau mit seiner jungen Schülerin. Man durchblätterte nicht leichthin die beliebten Salon-Plaudereien eines Abt, sondern studirte mit heissem Bemühen die gehaltreichen Bullen der italienischen Gesangs-Päpste; da wurde nicht geseufzt: Gute Nacht, du mein herziges Kind! sondern „das ewige *Fundamentum musices*", wie der selige Erfurter Butstett sagen würde, nämlich *St. Guidonis „ut re mi fa sol la*" und was drum und dran hängt, wurde den jugendlichen Nachtigallen beigebracht. Drei Jahre dauerte dieser erste Unterrichtscursus. Die öffentlichen Prüfungen lenkten die Aufmerksamkeit der Kenner und Freunde auf Mathilde, und es wurde beschlossen, mit der weiteren Hebung des klingenden Schatzes das alt- und bestens renommirte Prager Conservatorium zu betrauen. Der statutarischen Verpflichtung, hier abermals drei Jahre auszuhalten, entzog sich die Schülerin; nach zweijährigem Solfeggiren — erst unter Gordigiani's, dann unter Vogel's Leitung — wandte sich Mathilde Mallinger nach Wien. Der Entschluss, zur Bühne zu gehen, war allmählich reif geworden. Während des letzten Studienjahres hörte Hr. v. Hülsen, General-intendant der königl. Schauspiele in Berlin, die talentvolle Schülerin singen und traf mit ihr eine Art Abkommen, dahin zielend: sie möge, falls sie einst der theatralischen Laufbahn sich zuwende, behufs fernerer Ausbildung nach Berlin kommen. Der Name Berlin war aber damals nicht ohne schreckhaften Beiklang für die werdende Sängerin, sie hat es nicht gewagt, sich des freundlichen Anerbietens seiner Zeit zu erinnern. Das Gefühl der Unfertigkeit, der Mangel eines zulänglichen Repertoires und als dritter Grund die Scheu vor dem kühlen Kriticismus der Spree-Athener mögen gewichtige Zweifel und schwere Bedenken erzeugt haben. Der Versuchung, mit 1200 Gulden am böhmischen Theater in Prag engagirt zu werden, entging sie leicht und glücklich, ebenso führten Unterhandlungen mit dem deutschen Theater zu keinem Resultat.

Mathilde Mallinger ging also nach Wien, klopfte bei Meister Levy an und der sagte: Herein! und hiess sie willkommen. In zehn Monaten wurden eben so viele Partien studirt: Agathe (Aller Anfang ist — Agathe!), Norma, Valentine, Alice, Fidelio, Donna Anna, Rezia, Jessonda, Leonore („Troubadour") und Margarethe. Meister Levy's Schule ist berühmt; überall wo es Kunsttempel gibt, sind die Leviten sehr gesucht. Eines Tages kam Franz Lachner nach Wien, er brauchte eine Levitin für den Musentempeldienst in München. Mathilde sang die „Casta diva" und Agathen's grosse, weltbekannte Scene: „Wie nahte mir der Schlummer". Stimme, Schule und Erscheinung fanden Gnade vor dem gestrengen Herrn Capellmeister, man wurde wegen eines Gastspiels handeleins, und der vorläufig stipulirte Contract verhiess 1800 Gulden Gage und 3 Gulden Spielhonorar. Am 4. October 1866 machte die Auserwählte ihren ersten theatralischen Versuch in München, sie trat als Norma auf und zwar mit beispiellosem Erfolge. Die zweite Rolle war Donna Anna in Mozart's „Don Juan", die dritte Jessonda in Spohr's gleichnamiger Oper. Schon nach dem ersten Abende galt der Contract als perfect, und ein freundlicher Federzug des betreffenden Beamten verwandelte bei Fixirung des Spielgeldes die kläglich gebückte 3 in eine stolz-aufgerichtete 5!

Weder in Agram, noch in Prag, noch in Wien war die Rede von Wagner gewesen, unsere Sängerin hatte sich in den Gewässern Italiens mit Vorliebe bewegt; an Warnungen vor dem „deutschen Gifte" wird kein Mangel gewesen sein. Erst in München schuf Frau Mallinger ihre Glanzrollen Elsa und Eva, hier sang sie die Elisabeth im „Tannhäuser", hier wurde sie, was sie ist: die beste deutsch-dramatische Sängerin. So ganz von selbst hat sich das übrigens nicht gemacht,

es bedurfte einer Anregung von oben. Der König von Bayern befahl — es war im Jahre 1867 —, Mathilde Mallinger solle die Elsa singen. Die lieben Colleginnen opponirten und intriguirten, die Kenner legten die Zeigefinger an die Nasenspitzen und schüttelten dann bedenklich die Köpfe, die Wohlmeinenden weissagten den baldigen, ebenso unausbleiblichen als gänzlichen Ruin der Stimme und schrieben dem Sündenmanne Wagner schon im Voraus einen abermaligen Mord in sein dickleibiges Schuldbuch. Wagner selbst hatte blutwenig Vertrauen, und er drückte sein Misstrauen in sehr drastischer Weise aus. Gott sei Dank, dass das Königthum noch nicht in ein Actienunternehmen verwandelt worden ist! Ich zweifle, dass ein „regierendes Consortium" all den Einwendungen gegenüber Stand gehalten hätte. Der Wunsch des Königs blieb Befehl, und wir Alle wissen heut, dass die Elsa durch Frau Mallinger zu neuer, überraschender Erscheinung gelangte. Der Componist erkannte seine Befürchtungen als grundlos, die Kenner klatschten Beifall, nur die „Wohlmeinenden" blieben verstockt dabei: Das thut nicht gut, wartets ab!*) In die Herzen der Rivalinnen dringt keines Erschaffenen Blick.

Die gefeierte Künstlerin studirte mit unablässigem Eifer, und zwar Aufgaben anscheinend widersprechendster Art, aber fast stets mit dem glücklichsten Erfolge. Dem Zufall ist es zu danken, dass sie einst als Susanne auftrat, — Jeder staunte über die natürliche Mitgift an Laune, Humor, Witz. Seit jener Zeit berührt das Repertoire der Künstlerin beinahe die Extreme des dramatischen Gesanges: auf der einen Seite die hochpoetische Elsa, auf der entlegenen z. B. die derbkomische Liese in den „Ziethen-Husaren" von B. Scholz. Fürwahr, eine Vielseitigkeit des Talents, wie sie gar selten vorkommt.

Die mancherlei und zum Theil sehr schwierigen Aufgaben, die Aufregungen des Bühnenlebens überhaupt, die Neigung, mit ihrem Herzblute die Inspirationen des Augenblicks gleichsam niederzuschreiben — wo Andere *commodo, tranquillo*, ohne dass es ihnen „etwas macht", ihre Rollen „spielen", da ist Frau Mallinger mit begeisterter Hingabe, mit glühendem Eifer thätig, in jedem Momente ihr künstlerisches Selbst voll und ganz einsetzend —, Alles zusammenwirkend führte zu einer bedenklichen Nervenabspannung, welche auch dem Organ sich mittheilte und endlich zur Schonung, zu einer längeren Pause zwang. Nach Verlauf einiger Monate führte der unwiderstehliche Trieb die kaum Genesene wieder auf die Bretter und zwar zu einem Gastspiele nach — Berlin. Ein gewagter Schritt, der aber den besten Erfolg hatte.

Am 6. April 1869 sang Frau Mallinger die Elsa zum ersten Male in Berlin. Ihr ausgezeichnetes Spiel verrieth sofort die sinnige, denkende Künstlerin; die herrlichen Gaben der natürlichen Prädisposition und der Segen der Reflexion verschmolzen in jeder Nuance zu einem Bilde von ergreifender Wahrheit. Die Stimme erschien ein wenig müde — an sich gehört sie nicht zu den grössten —, sie klang im *piano* und in vorwiegend lyrischen Momenten äusserst sympathisch, oder reden wir deutsch: so anheimelnd. Im Affecte sträubte sich das angegriffene Organ bisweilen gegen die Zumuthungen der genialen Künstlerin. Trotz alledem war wohl Niemand im Zweifel, dass das Engagement des Gastes für unsere Bühne ein grosser Gewinn, für unser Musikleben ein Ereigniss sei.

Seit zwei Jahren gehört Frau Mallinger dem Verbande unserer Hofoper an. Sie hat sich während dieser Zeit mehr und mehr in der Gunst des Publicums zu befestigen gewusst. Es darf nämlich nicht geleugnet werden, dass auch sie, als Priesterin des Wagner-Cultus, unter dem „Odium der gerechten Sache" zu leiden gehabt hat. Die Lohe des wüthendsten Parteikampfes schlug gerade bei ihrem Erscheinen hoch auf in Berlin. Die Gegensätze: Wagner und Meyerbeer, national und kosmopolitisch, deutsch und welsch, führten von selbst zu der etwas widerhaarigen Gruppirung: Mallinger und Lucca, und das unvermeidliche: Hie Welf! Hie Waibling! machte aus dem Publicum (die *beati indifferentes*, denen Eines ganz recht und das Andere auch lieb ist, natürlich nicht mitgezählt) zwei feindliche Heermassen, die oft schlagfertig einander gegenüberstanden. Zum Glück floss kein Blut, höchstens Dinte; aus der Drachensaat erwuchs nur Kohl, der aber reichlich. Wer ist grösser, Frau Mallinger oder Frau Lucca? Müssigste aller müssigen Fragen! Man soll sie überhaupt nicht mit einander vergleichen, um nicht Beiden Unrecht zu thun. Gar vielgestaltig sind die Erscheinungsformen des Schönen, Angenehmen, Unterhaltenden, gar mannichfaltig die Interessen der Theaterbesucher; in einer Stadt wie Berlin muss jeder Richtung ihr Recht werden, so lange eben jede zu Recht besteht. Man soll sich vertragen, die Zeit bringt uns Alle um!

Seit der Aufführung der „Meistersinger", in welchen Frau Mallinger als Eva Jeden bezauberte, hat die Zahl der Widerwilligen sich abermals vermindert; mancher Zelote wurde zum Apostaten, manch schwankes Rohr aus den Reihen der Unentschiedenen zum trutzigen Stamm.

Während des letztverflossenen Sommers gastirte Frau Mallinger in München, ihrer künstlerischen Heimath. Sie trat daselbst sechs Mal auf und erzielte trotz der Ungunst der Saison die besten Erfolge. Die Befürchtung, man werde uns Eva-Elsa abwendig machen, führte zu allerhand Gerüchten, von denen schliesslich kein wahres Wort übrig blieb. Die Künstlerin wird uns — so hoffen wir — noch lange erhalten bleiben; der Herr „Chef" lässt schon die goldenen Zauberfäden des neuen Contractes weben, um sich der Unentbehrlichen abermals zu versichern.

Wer die Aufgabe hat, einem grösseren Leserkreise den Lebenslauf einer weit und breit bekannten, viel

*) Frau Mallinger versicherte mir, dass die Wagner'schen Partien sie weniger anstrengen als die Donna Anna oder Fidelio. Ich bin überzeugt, dass der Nothschrei manches Sängers sich auf Unlust oder Unfähigkeit zurückführen lässt.

genannten und darum berühmten Person zu erzählen, der macht es selten Allen recht. Die Frage nach den Leistungen ist schon an sich eine schwer zu beantwortende; so wenig man die Pracht einer Rose beschreiben kann, ebensowenig ist man im Stande, den sympathischen Klang einer Stimme, die Poesie einer dramatischen Darstellung zu schildern. Die Wissbegier, welche nach der äusseren Erscheinung sich erkundigt, ist schon eher zu befriedigen: man gibt dem Texte ein erläuterndes, möglichst ähnliches Portrait bei. Ich will der Sonne nichts Uebles nachreden, aber es ist ihr doch nicht gelungen, das grosse, sprechende Auge, die edle Plastik der Geberde zur Anschauung zu bringen. Indess, eine Photographie ist schon besser, als gar nichts. Immer mehr, mehr will das Publicum erfahren. Wundersame Fata aus dem geheimen Archive, je grösser die Indiscretion des Erzählenden, desto zufriedener ist der Hörer. Leider fehlen die Contraste eines wild bewegten Lebens, statt des unberechenbaren „Auf und Ab", welches Viele durchzukämpfen haben, handelt es sich hier nur um ein wechselndes Einerlei: studiren, singen, gefallen! Frau Mallinger hat nicht — wie Frl. Minnie Hauck — mit Indianern gekämpft, sie wurde nicht „entdeckt", was sehr schade ist, denn es macht sich so hübsch, wenn man liest: der Herr Graf oder der Herr Intendant oder gar se. Hoheit Höchstselbst hörten im Vorbeigehen die schöne Stimme und befahlen, die völlig mittellose Natursängerin ausbilden zu lassen. Vom Linnenkleidchen bis in Sammt und Seide, von der armen Blumenverkäuferin bis zur gefeierten Primadonna sind dann ganz reizende Novellen, Märchen und Romane auszusinnen. Man kennt das ja! Im vorliegenden Falle ging eben Alles höchst natürlich zu. Gibt es denn wirklich gar nichts auszuplaudern? Hm, ich weiss doch etwas Apartes, es fällt mir noch zur rechten Zeit ein. Wenn es sich um einen grossen Mann, um eine bedeutende Frau handelt, sind auch die Kleinigkeiten nicht ohne Interesse. Von jeher liebte man es, aufzuzeichnen und mitzutheilen, was an den Koryphäen beobachtet wurde. Ich glaube, man kann heute noch erfahren, aus wieviel Körnchen die letzte Prise Tabak bestand, welche Goethe nahm, — vorausgesetzt, dass der überhaupt geschnupft hat. Man kennt alle Launen, Neigungen, Gewohnheiten; die Lieblingsfarbe und das Leibgericht; man weiss, ob der Gegenstand verehrender Neugierde der Rose oder der Nelke den Vorzug gab u. s. w. Mehr als dies Alles interessirt es mich, zu erfahren, wie dieser Künstler, jene Künstlerin sich hilft, um das böse Coulissen- oder Lampenfieber zu bannen.

Seiltänzer und Dachdecker nehmen, um gegen ihren schlimmsten Feind, den Schwindel, geschützt zu sein, eine kleine Dosis pulverisirten Gehirns von irgend einem renommirten Kletterthiere, z. B. von Katzen oder Eichhörnchen, ehe sie zu „arbeiten" anfangen. Manche suchen ihr Leben durch einen Schluck *aqua vitae* gegen Schaden zu versichern, Andere pactiren nach den dunklen Regeln der schwarzen Kunst mit den höllischen Mächten oder begeben sich gläubig durch drei Kreuze, *Ave* und *Paternoster* in den Schutz des „Unbewussten". Ueberall, wo das Gelingen von tückischen, launenhaften Zufällen abhängig ist, findet man kleine Hausmittelchen im Gebrauch, welche entweder die Vermehrung der Courage, die Stählung der Kräfte zum Zwecke haben, oder — so im Allgemeinen — unter irgend welcher Adresse auf Beziehungen zur übersinnlichen Welt hindeuten — sollen. Von den frühesten Zeiten bis in unsere Tage wandten sich die Hilfsbedürftigen mit Vorliebe dem Pflanzenreiche zu. Waren es doch „die Gräser, Kräuter und Bäume", welche nach dem Wortlaut der biblischen Schöpfungssage zuerst das Licht der Welt erblickten; sind es doch die Pflanzen, in denen sich die Geheimnisse des Erdlebens, der Segen des hellen Sonnenscheins wie die Wunder der Nacht verkörpern. Pflanzen, seltsam geformt oder gefärbt, wurden gesuchte Waffen im Kampfe gegen allerlei Dämonen.

Der Aufklärung unserer Zeit gemäss hat man von dem Phantastischen nach und nach abgesehen und sich für das Reelle entschieden. Die Auslese unter den mancherlei Vegetabilien geschieht nicht mehr nach den nebelhaften Andeutungen der „Signatur", worunter man ehemals eine mehr oder minder deutliche Kennzeichnung der Naturkörper bezüglich ihrer Bestimmung im Dienste des Herrn Menschen verstand, sondern nach den vernünftigen Satzungen des viel geschmähten Materialismus. Wie verhalten sich Sänger und Sängerinnen in dieser Beziehung? Nach meinen geringen Erfahrungen muss man Dilettanten und Künstler, Choristen und Solisten wohl unterscheiden. Die Ersteren nehmen Bonbons; in der Provinz trägt der Conditor gar oft einen Theil der Schuld, wenn das aufgeführte Oratorium nicht völlig tadellos zur Darstellung gelangte. Unter den Grossen des Theaters, unter den Gewaltigen des Concertsaales begegnen wir, bei ziemlich gleichmässiger Geringschätzung des eben erwähnten süssen Bundesgenossen, den verschiedensten Versuchen, sich anderweitig zu helfen. Leider steht dem Forscher nur ein sehr lückenhaftes Material zu Gebote; die Wichtigkeit des Gegenstandes fordert aber gebieterisch eine allmähliche Ergänzung. Jeder thue fortan das Seine nach besten Kräften. Vorläufig steht so viel fest, dass Meth, Zucker, Wein, Chocolade, Thee, Tabak, Roggenbrot, Backpflaumen und gedörrte Aepfel schon Manchem gar wunderbarlich geholfen haben. Labatt, der Tenorist, empfiehlt die Salzgurke, paarweise genossen, als ein probates Specificum für zagende Sänger. Jeder muss natürlich zu seinem eigenen Besten entdecken, was ihm nützt, denn Eines schickt sich kaum für — Zweie! Steger, und mit und nach ihm Viele, vertrauen der Gerste und schwören zur Fahne St. Gambrini. Zu diesen gesellt sich auch Frau Mallinger; zwar verschmäht sie den Gerstensaft, aber wenn der Muth in der Brust seine Spannkraft üben soll, so muss sie „a Gerstlsupp'n" in der Nähe haben und dann und wann einen Schluck davon nehmen.

Vielleicht gelingt es der Wissenschaft noch, ausgehend von der Lehre vom Stoffwechsel, den Nach-

weis zu führen, dass zwischen den kleinen Hilfsmittelchen und der künstlerischen Richtung ein natürlicher Zusammenhang besteht, und dass z. B. die Bonbon-Esser, Limonade-Schlürfer und Thee-Schlucker unmöglich Wagner-Sänger werden können. Man hat schon unwichtigeren Dingen nachgegrübelt!

Tagesgeschichte.

Berichte.

Leipzig. Die Aufführung der Johannes-Passion von Bach durch den Riedel'schen Verein am s. Busstag (24. Nov.) gehört zu den verdienstlichsten Thaten dieses Institutes, da das genannte Werk von Seiten der Gesangvereine, die sich mit geistlicher Musik befassen, herkömmlich nur eine geringe Beachtung findet, welche mit seiner Bedeutung, die allerdings diejenige der Matthäus-Passion nicht erreicht, jedenfalls nicht im Verhältniss steht. Die Matthäus-Passion, welche aller Wahrscheinlichkeit nach vor der Johanneïschen entstanden ist, „hat durch ihre zwei Chöre, ihre zwei Orchester, ihre breitere Anlage, ihre grössere Anzahl ausgedehnter Chöre und durch ihre noch dramatischere Haltung, äusseren Glanz und imponirende Wirkung voraus"; nichtsdestoweniger reiht sich die Johannes-Passion, so wie sie einmal vorliegt, an und für sich betrachtet, mit vollem Rechte den Meisterwerken Bach's an. Als Einleitungschor stand früher der jetzige Schlusschor des ersten Theils der Matthäus-Passion: „O Mensch, bewein dein Sünde gross"; an seine Stelle trat bei einer späteren Ueberarbeitung der Chor: „Herr, unser Herrscher". Dieser Chor bildet in seiner breiten Anlage, wie in seiner symbolischen Bedeutsamkeit einen würdigen Eingang zu dem ganzen Werke: auf nur wenigen orgelpunctartigen Bassnoten, die den festen Urgrund alles Seins zu versinnlichen scheinen, erhebt sich das reiche polyphone Gewebe der Streichinstrumente und der Singstimmen. Von besonderer Schönheit sind ferner der Schlusschor, der übrigens mit dem der Matthäus-Passion viel Verwandtschaft zeigt, in seiner kindlich frommen, elegischen Haltung, und die Choräle, unter diesen wiederum der erste („O grosse Lieb, o Lieb ohn alle Maasse"), durch die sprechende Ausdrucksfülle der Stimmführung. Die Arien und Ariosos, soweit sie in der in Rede stehenden Aufführung zu Gehör gebracht wurden, sind sehr stimmungsvoll; besonders die Alt-Arie „Es ist vollbracht" und die für Sopran: „Zerfliesse, mein Herze" (deren Hauptmotiv im Wesentlichen auch der H moll-Arie „Erbarme dich" in der Matthäus-Passion zu Grunde liegt). — Was nun die Ausführung betrifft, so erwies sich der Chor wie gewöhnlich technisch und geistig vollständig mit seiner Aufgabe vertraut und in dieselbe eingelebt. Die Sopransoli sang Frau Worgitzka aus Berlin mit zwar nicht ungewöhnlich ausgibiger, aber angenehmer und wohlgebildeter Stimme und mit anmuthender Innigkeit. Ein sehr sympathisches Organ steht der Altistin Frl. Dotter aus Weimar zu Gebote, welches besonders in dem ersten Theil der Arie „Es ist vollbracht", in dem die Sängerin zugleich eine edle Wärme der Auffassung offenbarte, zur Geltung kam. In der zweiten heroisch gefärbten Hälfte der Arie standen die Stimmmittel nach Seite der Kraft nicht vollständig auf der Höhe des Moments. Hrn. Johannes Müller aus Lemberg als Evangelist kamen die schon bei anderer Gelegenheit gerühmten Vorzüge seiner Gesangbildung vortrefflich zu Statten; gerade diese Partie stellt ganz besonders hohe Ansprüche; sie verlangt eine mühelose Ansprache und Biegsamkeit des Organs in allen Lagen. Auch in der Auffassung bot die Leistung des Künstlers viele gelungene Momente; hin und wieder konnte man nur eine noch gemessenere, ruhigere Haltung wünschen. Hr. Leopold Müller aus Weimar als Pilatus schien etwas indisponirt, liess jedoch das Streben nach charakteristischer Auffassung erkennen. Hr. Ross vom hiesigen Stadttheater endlich führte sich auf dem für ihn neuen Gebiete eines Oratoriensängers vortheilhaft ein. Anfangs etwas farblos, gewann seine Leistung im weiteren Verlaufe mehr und mehr an Wärme und bildete einzelne wirksame empfindungsvolle Züge heraus; so die Stelle „Es ist vollbracht!" — An der Orgel sass, schon oft an dieser Stelle bewährt, Hr. Papier; die Orchesterbegleitung führte das Gewandhausorchester aus. Wir erwähnen schliesslich, dass der Versuch, die Recitative mit Clavierbegleitung, anstatt mit Violoncellen, zu geben, sich nach unserer Ansicht aufs Beste bewährt hat. Der Abstand in der Klangwirkung ist gar nicht so bedeutend, als man sich vielleicht vorstellt; sie ist aber auch im Vergleich zu den dürren, armseligen Accorden der Violoncelle eine viel wohlthuendere und gibt dem Gesang ein noch wirksameres Relief. Hr. Witte führte diesen Theil der Begleitung in gewissenhafter, präciser Weise durch.

St.

Leipzig. Das 3. Euterpeconcert begann mit einem neuen Werke, einer Ouverture in C dur von H. G. Witte, und bot als Schlussnummer in R. Wagner's Huldigungsmarsch ebenfalls eine Novität. Zwischen diesen beiden Compositionen hatten Schumann's C dur-Symphonie und Gesangvorträge der Frau Louise Reinhold von der hiesigen Oper Platz gefunden. Das zuerst genannte Werk wurde von seinem Autor persönlich dirigirt, und dieser wurde am Schluss durch Hervorruf ausgezeichnet. Diese Anerkennung galt jedenfalls mehr der sich allenthalben in dieser Novität documentirenden nobeln Gesinnung, als dem tonschöpferischen Vermögen des Hrn. Witte. Nach dieser Ouverture zu urtheilen, dünkt uns das letztere nicht recht ausreichend für Ausfüllung grösserer Kunstformen zu sein, aus welchem Mangel sich auch leicht die Ungleichheit in der Ausarbeitung der einzelnen Theile dieses Stückes erklärt. Anzuerkennen ist die Behandlung des Orchesters, die wohl überall dem gewünschten Effect entspricht. In Wagner's Huldigungsmarsch pulsirt ein anderes Leben. Ausgestattet mit dem unwillkürlich gefangen nehmenden Reiz echt Wagner'scher Harmonik und Melodik, zieht das mit bekannter Meisterhand instrumentirte und rhythmisch straff gegliederte Werk einher und führt dem Meister neue Verehrer zu. Der Ausführung der Orchesternummern, um von dieser zu reden, war mit Ausnahme der nicht ganz glückenden Wiedergabe der Witte'schen Ouverture und des bei den Verhältnissen der Euterpe nicht zu umgehenden Missverhältnisses zwischen Streichern und Bläsern bei Execution des Marsches eine ganz vorzügliche. Die Symphonie von Schumann liess in ihrer Wiedergabe sowohl die gewissenhafteste Vorbereitung im Einzelnen, als den den Totaleindruck der Wirkung mit künstlerischem Sinn bemessenden Blick des Dirigenten erkennen, und auch der Execution des Marsches hörte man die vollste Hingabe an das Werk an. Einen schweren Stand zwischen den orchestralen Theilen des Concertes hatte Frau Reinhold mit dem Vortrag einer Arie von Mozart und je eines Liedes von Schubert und R. Metzdorf. Trotz verschiedener Intonationsschwankungen und nicht gerade musterhafter Tonbildung glückte es ihr, wenigstens nach dem Metzdorf'schen Liede dem erhaltenen Beifall den Charakter eines Da capo-Rufes beizulegen. Hätten wir ihr überhaupt dieses Metzdorf'sche Mailied von Herzen gern geschenkt, welches Vergnügen musste uns nun gar noch eine Wiederholung dieses gewiss unter ausserordentlichen Wehen geborenen Liedes gewähren!

— —.

Breslau, 24. Nov. Seit Schluss unserer letzten Correspondenz hat sich das hiesige Musikleben immer reicher entfaltet. Aus räumlichen Rücksichten wollen wir jedoch für diesmal nur der drei wichtigsten, seit angedeuteter Zeit stattgehabten Concerte gedenken, es sind dies: eine Aufführung der Haydn'schen „Jahreszeiten" durch die Singakademie, das dritte Orchestervereinsconcert, die erste Soirée des gräfl. Hochberg'schen Quartettvereins aus Berlin und eine Vorführung von Händel's „Acis und Galathea" durch den Thoma'schen Gesangverein. Das Concert der Singakademie fand unter Leitung des Hrn. Dr. Jul. Schäffer am 7. d. M. im Springer'schen Concertsaal statt und nahm im Ganzen einen günstigen Verlauf. Die Chöre waren sorgfältig einstudirt und zeichneten sich durch reine Intonation und Klangfülle aus, die Gesangsoli wurden durch Frl. Elsbeth Doniges und die Hrn. Torrige und Georg Hentschel dem Geiste der Tonschöpfung an-

gemessen durchgeführt. Die Orchesterbegleitung dagegen liess Manches zu wünschen übrig, denn wiederholt wurden nicht unbedeutende Schwankungen bemerkbar. — Straffer war die Haltung des vieltheiligen Tonkörpers in dem dritten Abonnementconcert des Orchestervereins, welches eine Woche später in dem genannten Local stattfand. Papa Haydn introducirte das Concert mit seiner schalkhaften, Humor-sprudelnden B dur-Symphonie. In seinem ferneren Verlauf bot der Abend nur noch Spohr's 6. Violinconcert und Beethoven's Pastoralsymphonie. Letztere wurde, gleich dem erstgenannten Orchesterwerk, von der Capelle dem Auditorium in durchaus lobenswerther Weise übermittelt. Die Vorführung der Spohr'schen Composition hatte der Concertmeister der Orchestervereinscapelle, Hr. Himmelstoss, übernommen. Anfangs noch etwas befangen, erlangte der Künstler jedoch bald volle Herrschaft über sein Instrument und bot eine sehr achtbare Leistung. — Das dritte der eingangs dieser Zeilen erwähnten Concerte, die erste Soirée des aus den HH. E. Schiever, H. Franke, L. Wolff und R. Hausmann bestehenden gräfl. Hochberg'schen Quartettvereins aus Berlin, bot ausschliesslich allbekannte Werke: Streichquartette in B dur Op. 76 von Haydn, in C dur von Mozart und F dur Op. 59 von Beethoven. Verständnissvolle Auffassung der wiederzugebenden Tonstücke und feinschattirte Vortragsweise scheinen das Spiel der genannten Herren vortheilhaft auszuzeichnen, — wir sagen „scheinen“, denn ein ganz sicheres Urtheil vermochten wir uns nicht zu bilden, da sich in dem Saale des Hôtel de Silésie ein so kleines Häuflein Hörlustiger eingefunden hatte, dass namentlich die Fortestellen der Allegrosätze einen überaus störenden Nachhall in dem leeren Raum erzeugten, und somit ein klares Erkennen des Vorgetragenen nicht möglich war. Hoffen wir, dass die Anfang Dec. stattfindende zweite Soirée der genannten Herren zahlreicher besucht sein werde und uns Gelegenheit gebe, unsere Vermuthungen über die Spielweise des in Rede stehenden Quartettvereins als positive Wahrnehmungen den Lesern wiederholen zu können. — Schliesslich gedenken wir in Kürze noch des eben erwähnten Concertes des Thoma'schen Gesangvereins, welches am 22. d. M. im Musiksaale der königl. Universität stattfand. Unter Zuziehung der Solisten Frl. Seguitz (Galathea) und der HH. Halbach und Rieger führte der von dem königl. Musikdirector Hrn. Thoma geleitete Singverein das Händel'sche Pastorale „Acis und Galathea“ in durchaus dankenswerther Weise aus. Wir können leider nicht auf Einzelnheiten der zum Theil trefflichen Leistungen der Chöre und Solisten ein-


Mathilde Mallinger.

gehen und müssen uns auf eine summarische Anerkennung derselben beschränken. Die Orchesterbegleitung, gotreu der Originalpartitur nur aus Streichquartett und zwei Oboen bestehend, griff wirksam in don Gang des Ganzen ein. 1—p.

Cöln, 2. Dec. Das 3. Gürzenichconcert am 21. Nov. bewegte sich fast ausschliesslich auf classischem Boden. Das einzige moderne Opus war ein „Ave verum" für Sopransolo, Chor und Orchester von Gounod, das allerdings von der kindlichen Frömmigkeit der Mozart'schen Composition himmelweit entfernt ist, aber doch die Beachtung aller Chorvereine verdient, zumal kein grosser Ueberfluss au kleinen Chorstücken existirt. In As moll geschrieben, hält es sich in einer durchaus edeln, würdevollen, wenn auch klagenden Stimmung. Ein besonderes Interesse erhielt übrigens das Concert durch das Auftreten zweier hier noch unbekannten Solisten, die beide entschiedenen Erfolg errangen. Frl. Wilh. Gips aus Dordrecht bewies sich als eine vortreffliche Concertsängerin, ihr Sopran ist voll, wohllautend und tüchtig geschult. In jeder Beziehung darf sie sich fortan der Gunst des Cölner Publicums versichert halten. Vorgetragen wurden von ihr grosse Scene und Arie der Kunigunde aus Spohr's „Faust", dann ein Recitativ und Arie („Welche Labung für die Sinne!") der Hanne aus den „Jahreszeiten" und endlich das Sopransolo in dem bereits oben erwähnten „Ave verum". Der zweite Solist, Hr. Hofcapellmeister Carl Bargheer aus Detmold, spielte die Gesangsscene von Spohr und „Le trille du diable" von Tartini. Technik und Vortragsweise stellen diesen Künstler sehr hoch, der Violinton aber in den höheren Lagen lässt an sangreicher Fülle zu wünschen. — Von Orchesterstücken hörten wir Mendelssohn's „Hebriden"-Ouverture und Symphonie No. 4 von Beethoven, die beide vortrefflich ausgeführt wurden. — Der übliche Cyklus von sechs Kammersoiréen nahm am 28. Nov. seinen Anfang. Die Ausführenden sind dieselben, wie in den früheren Jahren: die HH. v. Königslöw, Japha, Derckum und Rensburg, nur das Concertlocal ist gewechselt worden. Das Programm des ersten Abends war Claviertrio in G dur Op. 112 von Joachim Raff, Streichtrio Op. 9, No. 3 von Beethoven und Mozart's Clavierquartett in G moll. Das Raff'sche Trio haben wir schon wiederholt gehört, doch können wir nicht von neuen Schlaglichtern bei der jetzigen Wiederholung sprechen. Uns gefällt der erste Satz am besten, die übrigen, selbst das Scherzo (sonst in modernen Werken das Preisstück), treten im Motivengehalt bedeutend zurück. Den Clavierpart hatte Hr. Mertke und führte ihn in sehr hübscher und discreter Weise durch. Auffallender Weise war eine gleiche Discretion bei dem Mozart'schen Quartett nicht mehr zu bemerken. Das Publicum hatte sich ziemlich zahlreich eingefunden, und doch könnte man eine grössere Betheiligung erwarten, wenn man bedenkt, welchen wichtigen Factor die Kammermusik in unserem Musikleben bildet. — Mit grossem Interesse wohnten wir am 1. d. M. einer Production unseres Domchores im Saale des Gesellenhauses bei. Die vorgetragenen Stücke, zum Theil Kirchenmusik der alten Meister, zum Theil nachahmende Compositionen der Neuzeit, bekundeten eine erfreuliche Leistungskraft des Chores. Hr. Fr. Koenen (Dirigent) nimmt sich seiner Sache mit solchem Eifer an, arbeitet mit solcher Ausdauer, dass der Cölner Domchor sich wohl bald einen Namen in der kirchenmusikalischen Welt errungen haben wird. A. G.

Dresden. Die Woche begann mit einer Soirée des Hrn. Alwin Wieck mit seinem Elevencorps. Das pädagogische Talent des Sohnes Friedrich Wieck's in besonderen Ehren; aber mit der weiteren Oeffentlichkeit haben diese instructiven Versuche blutwenig zu thun. Alles was Correspondent für die Sache thun kann, ist, da die Rücksicht auf wichtigere Dinge den Raum unseres Blattes begrenzt, privatim über besagte Kleinkinderversuchsstation zu schreiben. Wer also Näheres wissen will, wende sich vertrauensvoll u. s. w. Halt! Als Curiosum ist zu erwähnen, dass eine der Kleinen R. Wagner's „Albumblatt" (Beilage zu No. 41 des „Mus. Wochenblattes") hübsch und beifällig gespielt haben soll. — Die Lauterbach'sche Quartettsoirée ergab als höchst interessanten Höhepunct das Trio Op. 70, Es dur, von Beethoven, wohl das seltenst gespielte. Frau Sara Heinze am Clavier behauptete mit Auszeichnung ihren Ruf als geistvolle und technisch meisterhafte Interpretin von Kammermusik. Nebstdem kam Schubert's Op. 29 in A und Mozart's Quintett mit Clarinette (Hr. Deurnitz), eines der jovialsten und lustigsten Gelegenheitsstücke des Meisters, mit manchem Zopf, aber einem wundervollen Larghetto. Die HH. Lauterbach, Hüllweck, Göring und Grützmacher und obengenannter Clarinettist ernteten grösste Anerkennung. Warum man das Menuett vor das Larghetto setzte (wo es nach demselben als willkommene Auslösung viel logischer), ist Ref. unbegriffen geblieben. — Das zweite Leitert'sche Concert brachte Beethoven's Op. 110 in etwas ungeregelter Spielweise. Mit mehr Trefflichkeit verlief Schumann's „Fasching in Wien", Op. 26, und ganz ausgezeichnet eine Bach'sche Fuge. Frl. C. Schubert sang stellvertretend und gab trotz grosser Jugend mit Geist und guter Schulung die zweite „Figaro"-Arie und Lieder zum Besten. — Die Woche schloss mit dem „Nachtlager" von C. Kreutzer, neustudirt. Der unmöglich alberne Text ist der oftmals reizenden Musik als Mühlstein um den Hals gebunden, durch den sie ins Meer bodenloser Langeweile versinkt. Frl. Zimmermann sang mit wundervollen Mitteln die Gabriele, Hr. v. Witt trefflich den Gomez und Hr. Schaffganz immerhin recht anerkennenswerth den Jäger. Ein reichapplaudirter Glanzpunct war das Violinsolo im 2. Act (Hr. Lauterbach), und die Chöre thaten, vielleicht im Gefühl, des Componisten eigentliche Machtsphäre zu repräsentiren, das Allerbeste zum Gelingen. Sonntag steht Gozzi's Märchen „Die glücklichen Bettler" mit Musik von R. von Hornstein auf dem Repertoire. L. H.

Hamburg, 1. Decbr. Aus dem Verlauf der letzten zwei Wochen sind nur zwei Concerte besonders zu bemerken. Zunächst am 29. Nov. fand eine Aufführung von Beethoven's grosser Messe unter von Bernuth's Leitung in der grossen Michaeliskirche statt. Zu diesem Zwecke waren die Chorkräfte des hiesigen Cäcilienvereins und der Singakademie vereinigt, und haben wir, trotzdem die beiden Vereine, jeder unter seinem speciellen Dirigenten (Voigt und von Bernuth) ihre Uebungen gehabt hatten, nach verhältnissmässig wenigen Gesammtproben, von einer recht guten Aufführung zu berichten. Trotz manchen fabelhaft anstrengenden und die Stimmen ermüdenden Stellen klangen die Chöre bis zum Schluss frisch. Das Orchester war, man fühlte es, mit einem gewissen Feuer bei der Sache, was bei Aufführung Händel'scher und Bach'scher Oratorien nicht immer der Fall ist. Die Soli waren in den Händen der Frau Otto-Alvsleben (Sopran), Frl. Louise Voss (Alt) und der HH. R. Otto, Domsänger aus Berlin (Tenor) und Ad. Schulze von hier (Bass) gut aufgehoben. Auch die Solisten haben keine leichten Aufgaben zu lösen; um so mehr müssen die Leistungen anerkannt werden. Frau Alvsleben ist bekannt als vorzügliche Kraft für derartig grosse Aufgaben, ihr würdig zur Seite stellte sich Frl. Voss, die wir zum ersten Mal zu hören Gelegenheit hatten. Das Violinsolo im „Benedictus" wurde von Hrn. Concertmeister Böie gespielt; wir können wohl sagen: etwas mehr Reinheit und etwas weniger dünner Ton wäre uns angenehmer gewesen. Die Orgel, unter Hrn. Osterholdt's Händen und Füssen, that in jeder Beziehung ihre Schuldigkeit. — Acht Tage früher gab Joachim mit seinen drei Quartettgenossen (de Ahna, Rappoldi und Müller) eine recht besuchte Quartettsoirée. Der Programm bestand aus Haydn, Mozart, Beethoven. Bei vier so vorzüglichen Spielern kann man von vornherein eines grossen Genusses gewiss sein. Dies war auch diesmal der Fall, doch können wir Eines nicht verschweigen: Hr. Joachim bleibt auch im Quartett immer der Sologeiger. Die drei Anderen können unmöglich versuchen ebenso zu dominiren, und so tritt ein Missverhältniss ein, welches namentlich der Klangfarbe des ganzen Quartetts grossen Abbruch thut, die gerade in so grosser Brillanz bei dem Florentiner Quartett zur Geltung kommt. Andererseits sollten aber auch die Herren von ihrem Arrangement der Plätze abstehen. Jetzt sitzt der ersten Geige die zweite gegenüber; zur linken Hand der ersten Geige das Violoncell und diesem wiederum gegenüber, neben der zweiten Geige, die Bratsche. Wir haben gefunden, dass namentlich zweite Geige und Bratsche viel vortheilhafter zur Geltung kommen, wenn erstere zur linken Hand der ersten Geige sitzt und die Bratsche vorn, letzterer gegenüber. H—h.

Concertumschau.

Aachen. Stiftungsconcert des Männergesangvereins „Concordia" mit „Germania", einem deutschen Siegesgesang für Männerchor und Orchester von F. Gernsheim, „Frithjof" von M. Bruch etc.

Barmen. Concert des Unterbarmer Gesangvereins und der Unterbarmer Liedertafel: Cdur-Symphonie von W. Bargiel, „Coriolan"-Ouverture von Beethoven, Serenade für Streichorchester von Haydn, „O weint um sie", von Hiller, „Normannenzug" von M. Bruch, Waldlied aus Op. 112 von Schumann, Lieder von F. Wüllner, F. Hiller und Schumann etc.

Basel. 4. Abonnementconcert: 8. Symphonie von Beethoven, „Loch Lomond", symphonisches Phantasiebild von F. Thieriot, Gesangvorträge des Hrn. Ruff, Claviervorträge des Frl. M. Wieck. — 3. Kammermusik: Streichquartett in Bdur von Mozart, Musik zu einem Ritterballet von Beethoven für Pianoforte über- und vorgetragen von Hrn. Dulcken, Streichquartett in Fdur von Schumann.

Berlin. Prof. Joachim's 4. Soirée: Streichquartette in Gdur von Haydn, in Cdur von Mozart und in Bdur (Op. 130) von Beethoven. (Von Novitäten immer noch nicht das geringste Zeichen!) — Musikdirector Bilse's Concerte vom 28. Nov. bis 4. Debr.: Ouverturen No. 3 zu „Leonore" von Beethoven, zu „Michel Angelo" von Gade, zu „Ruy Blas", „Meeresstille und glückliche Fahrt" und zu „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, zu „Struensee" von Meyerbeer, zu „Wilhelm Tell" von Rossini, zu „Manfred" von Schumann, zu „Ein Traum in der Sommernacht" von Thomas, zu „Tannhäuser" von Wagner, Esdur-Symphonie von Beethoven, „Les Préludes" und Rakoczy-Marsch von Liszt, Suite in Emoll von Schubert (?), Serenade in Fdur von Volkmann, „Tannhäuser"-Marsch und „Lohengrin"-Vorspiel von Wagner, „Aufforderung zum Tanz" von Weber-Berlioz etc. — Am 28. Nov. Geistliche Musikaufführung, veranstaltet von Frl. Agathe Plitt mit Vocalwerken von Frl. Plitt (Ostercantate, Psalm „Herr, wie lange" etc.) und Compositionen von Bach, Händel, Mozart, Schubert, Mendelssohn u. A.

Breslau. 4. Abonnementconcert des Orchestervereins: „Friedensfeier"-Festouverture von Reinecke, Emoll-Concert von Chopin (Frau Sara Heinze), Ouverture zu Goethe's „Iphigenie" von B. Scholz. — 9. Abonnementconcert der Theatercapelle: Bdur-Symphonie von Schumann etc. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 1. Debr.: Gdur-Symphonie von Haydn etc. — Verein für classische Musik am 2. Debr.: Clavier-Violinsonate in Gdur (Op. 96) und Esdur-Quartett (Op. 74) von Beethoven etc. — 2. Soirée des gräfl. Hochberg'schen Quartetts am 5. Debr.: Streichquartette in Gdur von Haydn, in Amoll von Schubert und in Cdur aus Op. 59 von Beethoven.

Celle. Am 1. Debr. Concert der „Union": Ouverturen zu „Egmont" von Beethoven und zum „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, „Loreley" für Solo, Chor und Orchester von F. Hiller etc.

Chemnitz. Concert des Stadtmusikcorps am 29. Nov.: Ouverture zu „Demetrius" von Lachner, Mazurka-Phantasie (Op. 13) von H. v. Bülow (orchestrirt von Liszt), Sphärenmusik (Streichquartett) von Rubinstein, 8. Symphonie von Beethoven, Serenade in Cdur für Streichorchester von Volkmann, „Gaudeamus igitur" von Liszt, Ouverture zu „Ruy Blas" von Mendelssohn.

Danzig. Am 26. Nov. vom Danziger Gesangverein veranstaltetes Concert: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit", Cantate von Bach in Franz'scher Bearbeitung, Requiem von Cherubini.

Darmstadt. 2. Concert der grossherz. Hofmusik: Symphonie in Emoll von F. Hiller, Clavierwerke (Concert, Romanze und Scherzo), componirt und vorgetragen von F. Gernsheim u. A. m.

Dresden. Musikabende des Tonkünstlervereins am 30. Oct., 13., 21. und 27. Nov.: Streichquartett in Gmoll von W. H. Veit, 4. Claviertrio von J. Raff, Claviersonate zu vier Händen von A. Rubinstein, Sonaten für Pianoforte in Emoll von Edv. Grieg und in Dmoll von F. Baumfelder, „Der Traum auf Elvershöts", Clavierstücke von G. Fischer etc. — Concert des Orchestervereins am 29. Nov.: Oxfordsymphonie von Haydn, Ouverturen zu „Medea" von Cherubini und „Joseph" von Méhul etc. — 2. Lauterbach'sche Kammermusik: Amoll-Quartett von Schubert, Claviertrio Op. 70, No. 2 von Beethoven und Clarinettenquintett von Mozart.

Elberfeld. 2. Abonnementconcert: Ouverturen von Reinecke („Friedensfeier") und Beethoven („Leonore"), Chorphantasie von Beethoven, Finale aus Mendelssohn's „Loreley", Gesangvorträge des Frl. Lilly Lehmann, Violoncellvorträge des Hrn. B. Cossmann (u. A. Concert von C. Eckert).

Eisleben. Am 29. Nov. Concert zum Besten des Pestalozzi-Vereins: „Fidelio"-Ouverture von Beethoven, 1. Theil aus „Paulus" von Mendelssohn etc.

Frankfurt a. M. 1. Abonnementconcert des Cäcilienvereins: Requiem von Fr. Kiel etc. — 4. Museumsconcert: Ouverture zu „Egmont" und Ddur-Symphonie von Beethoven etc. — 4. Kammermusik im Museum: Fdur-Quartett aus Op. 18 von Beethoven, Symphonische Etuden von Schumann, Esdur-Trio von Schubert.

Jena. 3. Akademisches Concert: 1. Symphonie von Schumann, Violinvorträge des Hrn. Kömpel aus Weimar, Gesangvorträge des Hrn. Joh. Müller aus Lemberg (Lieder von Beethoven, Liszt und Franz), Rakoczy-Marsch von Liszt.

Königsberg. Concert des Neuen Gesangvereins am 25. Nov.: Adagio aus J. O. Grimm's 2. Suite, Hymne (83. Psalm) für Frauenstimmen, Harfe und kleines Orchester (?) von J. Rheinberger, „Samson" von Händel etc.

Leipzig. 60. Kammermusik des Riedel'schen Vereins: Trio für Pianoforte, Clarinette und Bratsche von Mozart, Sonate für Clavier und Bratsche von A. Rubinstein, Gesangvorträge des Hrn. Joh. Müller aus Lemberg. — 8. Stiftungsconcert der Euphonia: Impromptus in Walzerform für Pianoforte zu vier Händen von A. Krug, Gesangvorträge des Hrn. Gura, Streichoctett von J. S. Svendsen. — 3. Symphonieconcert der Büchner'schen Capelle: Gmoll-Symphonie von Mozart, Romanze für Trompete von F. Grützmacher, Romberg's „Glocke". Die Ausführung des letzteren Werkes unter Mitwirkung des Gesangvereins „Cäcilia-Wartburg", welcher Verein diese Composition bereits einige Tage vorher in einem eigenen Concert zur Aufführung gebracht hatte. — 8. Gewandhausconcert: Requiem von F. Lachner (zweite Aufführung), Ouverture zum „Märchen von der schönen Melusine", Finale aus „Loreley" von Mendelssohn.

Laibach. Concert der Philharmonischen Gesellschaft am 3. Debr.: Bdur-Symphonie von Beethoven, Ouverture zur Operette „Der vierjährige Posten" und „Manfred"-Vorspiel von Reinecke, Gmoll-Concert von Mendelssohn (Hr. Zöhrer), Lieder von C. Horak und L. Hartmann (Frl. C. Zell).

Magdeburg. Wohlthätigkeitsconcert im Rathhaussaale am 4. Debr.: „Das Lied von der Glocke" von Romberg, Gdur-Symphonie (No. 15) von Haydn.

Minden. Concert des Musikvereins: Symphonie in Ddur von Mozart, „Kalanus" von Gade, Gesangsoli.

München. Soirée des Florentiner Quartetts am 5. Debr.: Streichquartette in Ddur von Mozart, in Amoll (Op. 29) von Schubert und in Cismoll von Beethoven.

Mittweida. 1. Abonnementconcert des Stadtmusikdirectors Grau mit Beethoven's Sinfonia eroica etc.

Pest. 1. Triosoirée der HH. Door, Heckmann und Krumbholz: Trios von Haydn und Schubert (Op. 100), Violin- und Violoncellsoli.

Prenzlau. 2. Abonnementconcert des Hrn. E. Flügel unter Mitwirkung des Hrn. de Ahna aus Berlin: Sonaten für Piano und Violine in Cmoll von Beethoven und in Amoll von Rubinstein etc.

Speyer. 1. Concert des Cäcilienvereins: Militairseptett von Hummel, Clarinettenconcert von Weber, „Trost", Frauenchor von F. Wüllner, Clarinettenquintett von Mozart. — 2. Concert desselben Vereins: „Rheinische Herbstbilder" für Soli, Chor und Orchester von J. Muck etc.

Stralsund. Am 26. Nov. Aufführung von Brahms' „Deutschem Requiem" durch den Dornheckter'schen Gesangverein, welcher ein äusserst gutes Gelingen nachgerühmt wird.

Torgau. Symphonieconcert des Hrn. Gieppner: 2. Symphonie und „Egmont"-Ouverture von Beethoven, Kaiser-Marsch von Wagner etc.

Wien. 2. Gesellschaftsconcert: Cdur-Symphonie von Schubert, „Genovefa“-Ouverture von Schumann etc. — 3. Triosoirée der HH. Door, Heckmann und Krumbholz: Trios von Goldmark (Bdur) und Raff (Gdur), Phantasiestücke für Violine und Pianoforte von O. Weber und E. Stockhausen, Violoncellsonate von Boccherini.

Weimar. 4. Abonnementconcert: Dmoll-Symphonie von R. Volkmann, „Friedensfeier“-Festouverture von Reinecke, Claviervorträge des Hrn. C. Maas aus London (u. A. Emoll-Concert von Chopin), Gesangvorträge des Hrn. Ferenczi.

Zürich. 1. Abonnementconcert in der Tonhalle: Sinfonia eroica von Beethoven, „Oberon“-Ouverture von Weber, Gesangvorträge der Frau Hegar-Volkart, Violinvorträge (natürlich auf der längst bekannten Basis) des Hrn. J. Walter aus München. — Am 26. Nov. Concert zum Benefiz des Hrn. C. Attenhofer: Ouverture zu „Michel Angelo“ von Gade, „Morgenlied“ und „Dithyrambe“ von Rietz, „Es liegt so abendstill der See“, Märchen für Männerchor, Tenorsolo und Orchester von H. Götz, Männerchöre von C. Attenhofer, Claviervorträge des Hrn. H. Götz.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Im Laufe der letzten Woche wiederholte im Walhalla-Volkstheater Frl. von Ferenczy ihre Gastspieldebuts im „Troubadour“. — **Breslau.** Ausser Frl. Löber vom Hoftheater zu Cassel, die am 29. Nov. nochmals die Antonie Lange im „Schauspieldirector“ sang, gastirte im Lobe-Theater am 1. Dec. noch Hr. Carl von Bukovics vom Josephstädter Theater zu Wien als Blaubart in Offenbach's gleichnamiger Operette. — **Chemnitz.** Als 8. und 9. Gastrolle im hiesigen Stadttheater führte uns Frau Spranger-Nachtigall aus Leipzig die Irma im „Maurer und Schlosser“ und die Rosa in „Des Adlers Horst“ vor. In der erstgenannten Oper secundirte der Gastin Frl. M. Jäger aus Düsseldorf als Henriette. — **Magdeburg.** Am 30. Nov. sang Hr. Geleny aus Rostock im hiesigen Stadttheater den Max im „Freischütz“. — **Pest.** Die unter dem Pseudonym Gemma Merelli die europäischen Theater heimsuchende kaukasische Fürstin Mutschinska trat kürzlich auch im hiesigen Nationaltheater als Elvira auf und machte vollständig Fiasco. — **Pressburg.** Das am 25. Nov. von dem Sänger und Liedercomponisten Hrn. Hölzl veranstaltete Concert war von sehr günstigem Erfolg begleitet. — **Wien.** Im ferneren Verlauf ihres Gastspiels im Hofoperntheater trat Signora Giulia Bennati am 1. Dec. als Philine in Thomas' „Mignon“ auf.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 2. Dec.: 1) „Machet hoch die Thür“, Motette von M. Hauptmann. 2) Drei altböhmische Weihnachtslieder (a. „Freu dich Erd und Sternenzelt“, b. „Kommt ihr Hirten“, c. „Lasst Alle Gott uns loben“), Tonsatz von C. Riedel. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 15. Oct.: 1) „Ave Maria“ von Arcadelt. 2) „Adoramus“ von Perti. Am 22. Oct.: 1) „Wie lieblich ist doch, Herr, die Stätte“ von Goudimel. 2) Psalm 43 von Mendelssohn. Am 29. Oct.: 1) „Ein feste Burg ist unser Gott“ von H. L. Hassler. 2) „Nun danket alle Gott“, Chor aus der Symphonie-Cantate von Mendelssohn. 3) „Lauda anima mea“ von M. Hauptmann. Am 5. Nov.: 1) „Gott mein Heil“ von M. Hauptmann. 2) „Sei getreu bis in den Tod“ aus „Paulus“ von Mendelssohn (für sechsstimmigen Chor bearbeitet von H. Giehne). Am 12. Nov.: 1) „Kommt, lasset uns anbeten“ von M. Hauptmann. 2) „Wie gross ist des Allmächtgen Güte“ von C. Ph. E. Bach. 3) „Lobe den Herrn, der dich mit Heil und Gnade gekrönt“ („Salve regina“ mit deutschem Text) von M. Hauptmann. — **Dresden.** Kreuzkirche am 2. Dec.: 1) „Salve Messia“ von M. Hauptmann. 2) „Es ist ein Ros entsprungen“ von C. G. Reissiger. Am 3. Dec.: „Sanctus“, „Osanna“ und „Benedictus“ von Jul. Otto. — **Torgau.** Am 26. Nov.: „So verstumme, Trauerklage, und beruhge dich, mein Herze!“ von C. Eberwein. — **Weimar.** Stadtkirche am 3. Dec.: „Die Erde ist des Herrn“, Motette von Neithardt. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 3. Dec.: 1) Messe in D, 2) Graduale („Confitemini“) und 3) Offertorium („Salve mater“) von L. Rotter. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 3. Dec.: 1) Messe von Mozart. 2) Graduale (Sopransolo) von J. Krall. 3) Offertorium (Altsolo) von Kloss. — c) Dominicanerkirche am 3. Dec.: 1) Messe No. 7 von W. Horak. 2) Graduale (Duett für Frauenstimmen) von Mendelssohn. 3) Offertorium („Ave Maria“) von W. Rauk. 4) Orgelfuge (vierhändig) von Ad. Hesse. — d) Pfarrkirche zu Mariahilf am 3. Dec.: 1) Vocalmesse in F von Hetsch. 2) Graduale von Cyrill Wolf. 3) Offertorium von Lickl. — e) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 3. Dec.: 1) Deutsche Messe und 2) Offertorium in As von F. Schubert. 3) „Tantum ergo“ in B von Döcker.

Opernübersicht.

(Vom 26. bis 30. November.)

Leipzig. Stadtth.: 26. Regimentstochter; 27. Zampa; 29. Oberon. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 26. Margarethe; 28. Afrikanerin; 29. Cosi fan tutte; 30. Figaro's Hochzeit. Walhalla-Volksth.: 29. Troubadour. Victoriath.: 28. Indigo; 30. Paimpol und Perinette, Dorothea (Offenbach). Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 28., 29. und 30. Fritzchen und Lieschen (Offenbach). — **Bremen.** Stadtth.: 26. Don Juan; 29. Meistersinger. — **Breslau.** Lobe-Th.: 29. Schauspieldirector, Rübezahl (Conradi); 30. Zehn Mädchen und kein Mann. — **Chemnitz.** Stadtth.: 27. Freischütz; 30. Maurer und Schlosser. — **Cöln.** Thaliath.: 29. Lucrezia Borgia. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 26. Margarethe; 28. Hans Heiling; 30. Postillon von Lonjumeau. — **Elberfeld.** Stadtth.: 26. Wilhelm Tell. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 26. Orpheus in der Unterwelt; 27. Joseph in Egypten; 29. Afrikanerin. — **Hamburg.** Stadtth.: 26 Wilhelm Tell; 27. und 29. Rose von Bacharach (L. Scherff); 28. Don Juan; 30. Zauberflöte. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 26. Robert der Teufel; 28. Regimentstochter; 29. Iphigenie auf Tauris. — **Magdeburg.** Stadtth.: 26. und 30. Freischütz; 28. Lucia von Lammermoor. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 26. Figaro's Hochzeit; 29. Zampa. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 26. Stumme von Portici; 30. Postillon von Lonjumeau. — **Nürnberg.** Stadtth.: 26. Norma; 27. Pariser Leben. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 26 Orpheus in der Unterwelt. Královské zémské ceské divadlo: 29. Svatojanské proudy (Rozkosny). — **Stettin.** Stadtth.: 27. Oberon; 30 Prophet. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 26. Jüdin. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 30 Tannhäuser. — **Wien.** K. k. Hofoperuth.: 26. Fra Diavolo; 28. Fliegender Holländer; 29. Schwarzer Domino.

Rückblick.

Im Laufe des Monats November waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 45 Vorstellungen mit 14, Mozart in 26 V. m. 7, Auber in 24 V. m. 7, Strauss in 23 V. m. 1, Meyerbeer in 22 V. m. 5, Weber in 20 V. m. 3, Verdi in 16 V. mit 3, Wagner in 15 V. m. 5, Flotow in 15 V. m. 3, Donizetti in 13 V. m. 4, Bellini in 11 V. m. 2, Rossini in 9 V. m. 3, Lortzing in 7 V. mit 4, Gounod in 7 V. m. 2, Halévy in 7 V. m. 2, Adam in 6 V. m. 2, Boieldieu in 6 V. m. 1, Kreutzer in 6 V. m. 1, Beethoven in 5 V. m. 1, Gluck in 4 V. m. 2, Suppé in 4 V. m. 2, Thomas in 4 V. m. 1, Doppler in 3 V. m. 1, Scherff in 3 V. m. 1, Bendl, Conradi, Hérold, Hervé, A. Müller, Nicolai und Rozkosny in je 2 V. m. 1 verschiedenen Werken und Balfe, Cherubini, Hoffmann, Marschner, Méhul, Mendelssohn, Gebr. Ricci und C. Riccius je einmal vertreten.

Aufgeführte Novitäten.

Brahms (J.), Ein deutsches Requiem. (Stralsund, Concert des 2. Dornheckter'schen Gesangvereins.)

Bruch (M.), „Frithjof“. (Aachen, Stiftungsconcert der „Concordia“.)

— — „Normannenzug“, für Baritonsolo, Männerchor und Orchester. (Barmen, Concert unter Leitung des Hrn. G. Enzian.)

Buths (J.), Concertouverture in Emoll. (Wiesbaden, 1. Concert des Cäcilienvereins.)

Eckert (C.), Concert für Violoncell mit Orchester. (Elberfeld, 2. Abonnementconcert.)
Gade (N. W.), „Kalanus", für Soli, Chor und Orchester. (Minden, Concert des Musikvereins.)
— — „Michel Angelo", Concertouverture. (Zürich, Beneflzconcert des Hrn. Attenhofer.)
Gernsheim (F.), „Nordische Sommernacht", für Chor, Soli und Orchester. (Wiesbaden, 1. Concert des Cäcilienvereins.)
— — Concert für Pianoforte und Orchester. (Darmstadt, 2. Concert der grossherz. Hofmusik.)
Götz (H.), „Es liegt so abendstill der See", Märchen für Männerchor, Tenorsolo und Orchester. (Zürich, Benefizconcert des Hrn. Attenhofer.)
Grüel (E.), Sonata quasi una fantasia für Violine und Piano. (Berlin, Concert des Erk'schen Gesangvereins.)
Hiller (F.), Symphonie in Emoll. (Darmstadt, 2. Concert der grossherz. Hofmusik.)
— — „Loreley", für Solo, Chor und Orchester. (Celle, Concert der „Union".)
Massenet, Scènes hongroises. Suite für Orchester. (Paris, 5. Concert populaire von Pasdeloup.)
Muck (J.), „Rheinische Herbstbilder", Cantate für Soli, Chor und Orchester. (Speyer, Concert des Cäcilienvereins.)
Plitt (Agathe), Ostercantate für Chor und Solo. (Berlin, Concert der Autorin.)
Raff (J.), Claviertrio in Ddur. (Dresden, Musikabend des Tonkünstlervereins.)
Reinecke (C.), Ouverture zur Operette: „Der vierjährige Posten". (Laibach, Concert der Philharmonischen Gesellschaft.)
— — „Friedensfeier"-Festouverture. (Zittau, 1. Abonnementconcert des Concertvereins. Weimar, 4. Abonnementconcert. Breslau, 8. Abonnementconcert der Theatercapelle. Elberfeld, 2. Abonnementconcert.)
Rheinberger (J.), Hymne für vier Frauenstimmen und Harfe. (Königsberg, Concert des Neuen Gesangvereins.)
Rubinstein (A.), Sonate für Pianoforte zu vier Händen. (Dresden, Musikabend des Tonkünstlervereins.)
— — Sonate für Piano und Viola. (Leipzig, 60. Kammermusik des Riedel'schen Vereins.)
Schulz-Beuthen (H.), Ouverture. (Zürich, Concert des Hrn. W. Weissheimer.)
Svendsen (J. S.), Streichoctett. (Leipzig, Stiftungsconcert der „Euphonia".)
Thieriot (F.), „Loch Lomond". Symphonisches Phantasiebild für Orchester (Basel, 4. Abonnementconcert.)
Veit (W. H.), Streichquartett in Gmoll. (Dresden, Musikabend des Tonkünstlervereins.)
Wagner (R.), Kaiser-Marsch. (Zittau, 1. Abonnementconcert des Concertvereins.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 48. Zur Stimmbildungsmethode. Von S. Weiss. — Beurtheilungen (Claviercompositionen von W. Czerwinski, C. Gerber, R. Barth und J. P. Gotthard). — Berichte und Notizen.

Echo No. 48. Ein literarisches Denkmal für J. J. Fux. — Ein biederes Urtheil. (Eine Recension des Dr. Laurencin betr.) — Kunstnachrichten. — Beilage: Die deutsche Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten in Leipzig. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 48. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 49. Besprechung der von S. Lebert herausgegebenen Instructiven Ausgabe classischer Clavierwerke. — Berichte und Notizen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Für das in vor. No. erwähnte Wagner-Concert in Mannheim ist folgendes Programm aufgestellt worden: Vorspiel zu „Lohengrin", Ouverture zur „Zauberflöte", Adur-Symphonie von Beethoven, Vorspiel zu den „Meistersingern", Vorspiel und Schlusssatz aus „Tristan und Isolde". — Der Dichter-Componist wird vor seinem Eintreffen in Mannheim auch der Stadt Bayreuth in Angelegenheiten der „Nibelungen"-Aufführungen einen Besuch abstatten.

* Unter die früher von der „Allgem. Musikal. Zeitung" mannhaft vertretenen Componisten zählte neben Brahms, Bargiel u. A. auch R. Volkmann. Diese Zeiten wären nun auch glücklich überstanden, denn in einem Referat dieser Zeitung über das 2. Euterpeconcert zu Leipzig wird bez. der Orchestercompositionen der Wunsch nach der Wahl „classischerer Werke, als die bis dahin (während der beiden ersten Concerte) aufgeführten Novitäten" (nämlich Volkmann's Dmoll-Symphonie und Rheinberger's Vorspiel zur Oper „Die sieben Raben") ausgesprochen.

* In Wien erscheint vom 1. Dec. ab ein neues den Künsten gewidmetes und von den HH. B. Goldscheider und Gust. Ritter von Guttenberg redigirtes Blatt unter dem Titel „Allgemeine Kunst-Zeitung". Für den musikalischen Theil dieses Blattes hat man u. A. auch unseren geschätzten Mitarbeiter Hrn. Dr. Helm in Wien gewonnen.

* Das nächste Niederrheinische Musikfest findet kommendes Pfingsten in Düsseldorf statt. Die artistische Oberleitung des Festes wurde den HH. Anton Rubinstein und Musikdirector Tausch (Düsseldorf) angetragen; der erstere der beiden Herren hat bereits zugesagt. Es muss ja auch nicht immer Hr. Hiller dabei sein.

* Kaiser Wilhelm hat für das in Hannover zu errichtende Marschner-Denkmal einen Beitrag von 1000 Thlr. gezeichnet und dem betreffenden Comité überweisen lassen.

* Am 1. Dec. fand im Münchener Hof- und Nationaltheater die erste Vorführung von F. v. Holstein's „Haideschacht" unter grossem Beifall statt.

* Die für St. Petersburg in Aussicht genommene Aufführung von A. Rubinstein's neuer Oper „Der Dämon" kann nicht stattfinden, weil die Censurbehörde das Libretto als unzulässig bezeichnet hat.

* Das Haymarket-Theater zu Melbourne ist am 22. Oct. ein Raub der Flammen geworden.

* Die in voriger Nummer d. Bl. erwähnte erste Aufführung der Scherff'schen Oper „Die Rose von Bacharach" im Hamburger Stadttheater war von günstigem Erfolg begleitet, trotzdem dass Scherff's Musik etwas vormärzlich sich gibt.

* Mr. Cherouvrier, der Maire des 14. Arrondissements in Paris, hat eine grosse, fünfactige Oper, „Les amours sublimes" betitelt, kürzlich vollendet.

* In den Folies dramatiques zu Paris lassen die MM. Gilli und Duprato eine neue, „Der Thurm von Chien-vert" benamsete Opéra buffa aufführen.

* Hr. J. Offenbach ist, wie aus unserem heutigen Rückblick auf die im vor. Monat aufgeführten Opern zu ersehen, auch in dieser Zeit wieder der Mann des Tages gewesen.

* Hr. B. Ullman hat während des 1. Monates seiner Concertrundreise eine Bruttoeinnahme von 47,000 Thlr. erzielt. Dieser Erfolg wird vielleicht das oder jenes noch im Keime schlummernde Talent für derartige Speculationen reif machen.

* Dem Vernehmen nach hat in Folge der in den Zeitungen oft besprochenen Pester Merelli-Affaire der Intendant des dasigen Nationaltheaters, Baron Orczy, seine Demission gegeben. Weiterhin veranlasste die Skandalgeschichte auch den Geiger Eduard Reményi, seine Concertmeisterstelle am genannten Kunstinstitut niederzulegen.

Gestorben. In Hamburg starb um 21. Nov. nach 25jährigem verdienstlichen Wirken Concertmeister Ballin.

Berichtigungen. In No. 49, S. 781, Sp. 1, 13. Z. v. o. ist Instrumentation statt Instrumente und S. 785, Sp. 1, 16. Z. v. o. Ratzenberger oder Ratzenberg statt Rabenberger zu lesen.

Briefkasten. *C. P.* Wir verzichten auf die honorarfreie Mithilfe. — *Zarlino* in *L.* Ihre Aufklärung gebenden Zeilen haben wir mit Interesse gelesen und bedauern nun noch mehr, dass Sie nicht im Stande sind, sich uns mit offenem Visir zu nahen. — *W. W.* in *H.* Sie wollen sich bei etwaiger wiederholter unter vier Augen gegebener Aeusserung etwas manierlicher auszudrücken belieben, andernfalls wir uns zur Abweisung Ihrer Beschuldigungen Ihrer eigenen Ausdrücke bedienen müssten. — *S. F.* in *O.* Andere Musikzeitschriften werden Sie ebenfalls wegen Beglückung mit Recensionsexemplaren Ihrer Werke nicht verklagen können. Höchstens wird, wenn es sich um mehrstimmige Compositionen handelt, die „N. Z. f. M." solche nicht besprechen zu können glauben, wenn Sie der Partitur die betr. Stimmen beizugeben verabsäumen, wie wir dies aus eigener Erfahrung wissen. — *F. L.* in *W.* Das bezeichnete theoretische Werk können Sie getrost in der letzten Ausgabe sich zulegen. Der jetzt geforderte hohe, sogar bis zu 20 Thlr. normirte Preis für die Originalausgabe findet nicht in dem grösseren Werthe, sondern einzig in den selten werdenden Exemplaren derselben seinen Grund. — Die zweite Anfrage kann erst nach Kenntnissgabe Ihrer Arbeiten Beantwortung erfahren. — *C. v. R.* in *C.* Wir bitten um umgehenden Bericht. — Der von Ihnen erwähnte Herr hatte unterdess selbst dafür gesorgt, dass wir von ihm auf anderem Wege die von Ihnen markirte Ansicht gewannen. — *H—h.* in *H.* Fr. Dank für die gegebene Auskunft. — Die angedeuteten Compositionen stehen Ihnen für den bew. Zweck auf Wunsch leihweise zur Disposition. — *G. Z.* in *W.* Ihr gef. Anerbieten wird gern acceptirt. Bez. des Opernrepertoires müssen uns die Mittheilungen regelmässig Montags zugehen und wäre der Anfang mit diesem Monat zu machen. — *M. G.* in *N.* Wir sind ausser Stande, Ihrem Reclameartikel über die R.'sche Musikschule den geringsten Raum zu gönnen. Ihre Ausfälle gegen die HH. W. und W. sind einfach possirlich, denn zufälligerweise kennen wir eine gewisse diesbetr. Heimleuchtung von Seiten des einen der Genannten, der wir unbekümmert um andere Meinungsverschiedenheit beistimmen.

Anzeigen.

Verlag der **J. G. COTTA**'schen Buchhandlung in Stuttgart.

Debitirt für Norddeutschland durch die T. Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung (M. Bahn) in Berlin.

Soeben erschien:

[491]

Instructive Ausgabe

CLASSISCHER CLAVIERWERKE.

III. Abtheilung:

Sonaten und andere Werke

von

LUDWIG VAN BEETHOVEN.

5 Bände.

Band 1—3 (Op. 2—51) unter Mitwirkung von I. Faisst bearbeitet von Sigmund Lebert, Band 4 und 5 (Op. 53—129) von Hans v. Bülow.

a) **Ausgabe in 5 Bänden:**

Band I. 10 Sonaten Op. 2—14 . . . . Rthlr. 2. 10 Ngr. oder fl. 4.
„ II. 10 „ Op. 22—49 . . . . „ 2. 10 „ „ „ 4.
„ III. Variationen, Rondos und dergl. bis Op. 51 und ohne Opuszahl . . „ 1. 20 „ „ „ 3.
„ IV. Sonaten und andere Werke Op. 53—90 . . . . „ 2. 10 „ „ „ 4.
„ V. Sonaten und andere Werke Op. 101—129 . . . . „ 3. — „ „ „ 5.

b) **Ausgabe in 49 Heften** zum Preise von 5 Ngr. oder 18 kr. bis Rthlr. 1 oder fl. 1. 45 kr.

Die früher erschienenen Abtheilungen dieser Ausgabe umfassen:

1. Abtheilung: **Jos. Haydn,** Ausgewählte Sonaten und Solostücke. Unter Mitwirkung von I. Faisst und I. Lachner bearbeitet von S. Lebert.
   a) Ausgabe in 2 Bänden. Jeder . . . . Rthlr. 1 oder fl. 1. 45 kr.
   b) Ausgabe in 20 Heften zum Preise von 5 Ngr. oder 18 kr. bis 7½ Ngr. oder 24 kr.

2. Abtheilung: **W. A. Mozart,** Ausgewählte Sonaten und andere Stücke. Unter Mitwirkung von I. Faisst und I. Lachner bearbeitet von S. Lebert.
   a) Ausgabe in 3 Bänden: Bd. 1 und 2 zu 2 Händen, Bd. 3 zu 4 Händen. Jeder Rthlr. 2 od. fl. 3. 30 kr.
   b) Ausgabe in 32 Heften: Heft 1—25 zu 2 Händen, Heft 26—32 zu 4 Händen zum Preise von 3 Ngr. oder 12 kr. bis 20 Ngr. oder fl. 1.

5. Abtheilung: **C. M. v. Weber,** Ausgewählte Sonaten und Solostücke. Bearbeitet von Franz Liszt.
   a) Ausgabe in 2 Bänden. Band 1. . . . . Rthlr. 2 oder fl. 3. 30 kr.
   „ 2. . . . . „ 1 „ „ 1. 45 „
   b) Ausgabe in 10 Heften zum Preise von 10 Ngr. oder 30 kr. bis 20 Ngr. oder fl. 1.

6. Abtheilung: **Franz Schubert,** Ausgewählte Sonaten und Solostücke. Bearbeitet von Franz Liszt.
   a) Ausgabe in 2 Bänden. Jeder . . . . Rthlr. 2 oder fl. 3. 30 kr.
   b) Ausgabe in 9 Heften zum Preise von 15 Ngr. oder 48 kr. bis 27 Ngr. oder fl. 1. 30 kr.

Die Eigenthümlichkeit dieser Ausgabe, wodurch sie sich von all den verschiedenen älteren und neueren Ausgaben der Clavierclassiker unterscheidet, besteht, wie dies der Herausgeber im Vorwort näher auseinandersetzt, darin, dass sie die Hauptwerke der Letzteren in einer Gestalt darbietet, welche Allen, die sich mit dem Clavierspiel auf den verschiedensten Stufen der Ausbildung lernend oder lehrend befassen, die möglichste Anleitung und Erleichterung für eine kunstgerechte technische Ausführung, wie für ein richtiges geistiges Verständniss und einen sinngemässen Vortrag gewähren soll. Zu diesem Behufe ist der musikalische Originaltext in sorgfältiger Revision und möglichst bequemer Schreibart, insbesondere auch mit genauer Darstellung und deutlicher Erläuterung aller einzelnen, namentlich bei älteren Componisten so vielfach missverständlichen Verzierungen, gegeben; die Phrasirung oder Anwendung des legato und staccato, sowie die Nuancirungen in der Tonstärke — in welchen Beziehungen hauptsächlich wieder ältere Werke, aber auch oft neuere, dem Vortrage des Spielers nur sehr allgemeine und unvollständige Bestimmungen geben — sind so eingehend und detaillirt als möglich bezeichnet; die Tempi sind durch metronomische Angaben veranschaulicht und etwaige Nuancirungen derselben sorgfältig angedeutet; endlich ist der Fingersatz mit aller wünschenswerthen Vollständigkeit beigesetzt. Dem hierdurch den Clavierwerken der Classiker beigegebenen unmittelbar praktischen Commentar schliesst sich überdies ein musikwissenschaftlicher Commentar zu denselben an, bestehend theils in Notizen über die formale Construction, welche den Compositionen selbst beigedruckt sind, theils in allgemeineren und specielleren Erörterungen und Erklärungen geschichtlichen, analytischen und ästhetischen Inhalts, welche mit der Zeit in besonderen Heften erscheinen sollen.

Ausführliche Prospecte gratis.

☛ **Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes.**

[492.] Im Musikverlage von

J. P. Gotthard,

Wien, Kohlmarkt No. 1,

erschienen:

Compositionen von Carl Goldmark.

Op. 9. **„Quintett"** für 2 Violinen, 1 Viola und 2 Violoncelli. Partitur 2 25
Stimmen 3 7½
Arrangt. à 4 ms. 2 25

Op. 10. **„Regenlied"** für gemischten Chor. Partitur und Stimmen — 20

Op. 18. **„Zwölf Gesänge"** für eine Singstimme mit Pianoforte.
Heft 1 für tiefe Stimme . . . — 22½
(Frau Gomperz-Bettelheim gewidmet).
Heft 2 für hohe Stimme . . . — 27½
(Herrn G. Walter gewidmet).
Heft 3 für mittlere Stimme . . — 25
(Fräul. Helene Magnus gewidmet).

Op. 19. **„Scherzo"** für Orchester. Partitur 1 5
(Ant. Rubinstein zugeeignet).
Stimmen 2 —
Arrangt. à 4 ms. — 20

Bei **M. Schloss** in Cöln erschien:

30 Lieder von Franz Schubert

[493.] für Pianoforte übertragen von

Stephen Heller.

Neue Ausgabe in einem Bande.
Preis 2 Thaler netto.

[494.] **Aug. Thümmler** in *Leipzig* empfiehlt den Herren Musikdirectoren seine **reichhaltige Musik-Leihanstalt f. arrangirte Streich-Orchestermusik.** — Katalog wird gegen Einsendung von 2 Sgr. (in Briefmarken) umgehend zugesandt.

Soeben erschien bei **S. Hirzel** in Leipzig und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

[495.]

Goethe

und

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Von

Dr. Karl Mendelssohn-Bartholdy.

(Mit Mendelssohn's Portrait aus seinem zwölften Lebensjahre.)
Gr. 8. Preis 20 Ngr.

[496.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

Musikali[illegible]n, musikalischen Schriften etc.

bestens empfohlen.

Im Verlage von **Rob. Forberg** in Leipzig erschienen und sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen: [497.]

Josef Rheinberger,

Op. 28. Humoresken. Vier Clavierstücke. No. 1—4 à 10—17½ Ngr.

Op. 29. Aus Italien. Drei Clavierstücke. No. 1. Dolce far niente 10 Ngr. No. 2. Rimembranza 12½ Ngr. No. 3. Serenata 12½ Ngr.

Op. 39. Sechs Tonstücke in fugirter Form für Pianof. No. 1—6 à 12½—15 Ngr.

Op. 45. Zwei Claviervorträge. No. 1. Scherzo. No. 2. Capriccio über ein Thema von Händel à 15 Ngr.

Op. 47. Symphonische Sonate f. Pfte. 1 Thlr. 12½ Ngr.

Op. 51. Improvisation über Motive a. d. „Zauberflöte" für Pianof. 27½ Ngr.

Op. 49. Zehn Trios für Orgel. Heft 1. 2 à 10 Ngr.

Op. 46. Zur Feier der Charwoche. Passionsgesang. Für vierst. Chor mit Orgelbegleitung (leicht ausführbar). Part. u. Singstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

Op. 44. Drei vierstimmige Männerchöre. Part. u. Stimmen. No. 1. „Jung Werner" 17½ Ngr. No. 2. „Alt Heidelberg" 10 Ngr. No. 3. „Tragische Geschichte" 17½ Ngr.

Op. 48. Vier deutsche Gesänge für Männerchor. Part. und Stimmen. No. 1. Schlachtgebet 12½ Ngr. No. 2. Heerbannlied 20 Ngr. No. 3. Einem Todten 10 Ngr. No. 4. Mailied 20 Ngr.

Op. 55. Liebesleben. Ein Cyklus von acht Liedern für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. No. 1. Seliger Glaube 7½ Ngr. No. 2. Des Mädchens Geständniss 7½ Ngr. No. 3. Sehnsucht 5 Ngr. No. 4. Mein Engel hüte dein 7½ Ngr. No. 5. Der verpflanzte Baum 10 Ngr. No. 6. Treib zu, mein kühnes Boot 7½ Ngr. No. 7. Der Verstossene 7½ Ngr. No. 8. Letzter Wunsch 7½ Ngr.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Neue Clavierwerke

[498.] von

Stephen Heller.

Op. 119. Préludes, composés pour Mlle. Lili. Cah. I, II à 1 —
„ 120. Lieder 1 5
„ 121. Trois Morceaux (No. 1. Ballade. No. 2. Conte. No. 3. Rêverie du Gondolier). . . . . . 1 —
„ 122. Valses-Rêveries . . . . 1 —
„ 123. Feuilles volantes 1 12½
„ 124. Kinderscenen 1 10
„ 125. 24 Etudes d'Expression et de Rhythme. Cah. I, II à . . . . [illegible] 10
„ 126. Trois Ouvertures. No. 1. Pour un Drame . — [illegible]
No. 2. Pour une Pastorale . . . . . . 1 [illegible]
No. 3. Pour un Opéra-Comique . . . . — 2[illegible]
„ 127. Freischütz-Studien . . . . . . 1 1[illegible]
„ 128 Im Walde. Sieben Charakterstücke. Neue Reihe. Heft 5—8 . . . . à —

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Hierzu als Beilage eine Verlagsanzeige von **C. F. Peters** in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 15. December 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 51.

An die geehrten Abonnenten.

Das „Musikalische Wochenblatt" beginnt mit nächstem 29. December seinen dritten Jahrgang und wird auch im Verlaufe dieses Zeitraumes keine der Eigenschaften, durch welche es sich während der kurzen Zeit seines Bestehens einen so grossen und die besten Namen umfassenden Leserkreis erworben, vermissen lassen. In gleicher Weise dürfen die werthen Abonnenten des dritten Jahrganges, welche den vollständigen Jahresbetrag von 2 Thlr. zahlen, eine Abonnementsprämie erwarten. Letztere wird ein

Humoristisch-satyrischer Kalender für Musiker und Musikfreunde
auf das Jahr 1873

sein und im Herbst 1872 bestimmt zur Versendung gelangen.

Auf das Versprochene hin sieht der ergebenst Unterzeichnete mit guter Zuversicht der ferneren Theilnahme der werthen Leser des „Musikalischen Wochenblattes" entgegen und ersucht dieselben, die Bestellungen auf den neuen Jahrgang zur Vermeidung von Unterbrechung in der Zusendung gefälligst baldigst aufgeben zu wollen.

Die für das laufende Jahr noch restirende Abonnementsprämie (Geschichte der Musik von W. Tappert) und ein Register zum 2. Jahrgang erhalten die geschätzten Abonnenten in den ersten Monaten des neuen Jahres nachgeliefert.

E. W. FRITZSCH.

Die Frauen und die musikalische Composition.

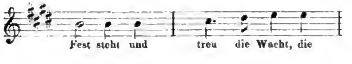
Von **Wilhelm Tappert.**

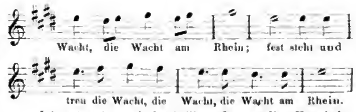
In unserer fragenreichen Zeit ist es vorzugsweise die Frauenfrage, welche, soweit die Civilisation sich erstreckt, Köpfe und Herzen, Hände und Federn bewegt. Es sei erlaubt, auch einmal eine musikalische Frauenfrage anzuregen: wie ist die Stellung und das Verhalten der schöneren und besseren Menschenhälfte zur Composition? Wie auch die Lösung ausfalle, neue Erwerbsquellen, selbständige Berufsthätigkeiten und was sonst die socialen Träumer ersinnen, werden aus diesem Artikel nicht hergeleitet werden können. Eine Frau mag als Directrice in einem Theatergeschäft ihr Gauklervolk in bester Ordnung halten, den Stab des Capellmeisters, den Bogen des Concertmeisters wird sie nicht führen können, das liegt nun einmal so in den Verhältnissen. Als Componistin zu leben ist bis jetzt noch keiner gelungen, die männliche Concurrenz macht Alles todt, und wenn der Verleger die Wahl hat zwischen den Schmieralien von starker Hand und einem mässig gelungenen Werkchen von zarter Hand, so schlägt er sich — ungalanter Weise — auf die Seite des Mannes, denn das Vorurtheil gegen die productiven Leistungen

der musicirenden Damen ist gross, in den meisten Fällen aber auch nicht ganz ungerechtfertigt. Woran liegt es?

Wir werden als Originale geboren, um als Copien zu sterben! Ich habe, was die musikalische Prädisposition anbelangt, bis zu einem gewissen Alter niemals einen Unterschied zwischen Knaben und Mädchen zu entdecken vermocht. Der Procentsatz jener Unglücklichen, die nicht im Stande sind, Tonunterschiede (Bewegung, Dauer, Höhe, Stärke u. s. w.) aufzufassen, ist bei beiden Geschlechtern ein gleichmässig geringer. Brüderchen und Schwesterchen sangen im Kriegsjahr die „Wacht am Rhein", den „guten Kameraden", die Preussenhymne, sie marschirten „in gleichem Schritt und Tritt", als die Truppen mit klingendem Spiel auszogen und reichbekränzt zurückkehrten. Die mancherlei Varianten, mit welchen Carl Wilhelm's zeitgemässe Melodie überall zu hören war, verdanken zum Theil auch den componirenden Mädchen ihre Entstehung. Componiren? Da lächelt wohl hie und da Einer und meint, das sei kein glücklich gewählter Ausdruck; ich aber bleibe dabei, die Jugend componirt, d. h. sie producirt durch verständige, zweckentsprechende Auswahl und Combination. Kann der grösste Theil der Künstler vom Fach mehr? Wir wissen ja zur Genüge, dass auf diesem Standpuncte nicht blos der Dilettantismus steht! Die Jugend componirt, oder verständlicher: sie combinirt.

Ich kam draussen aus der schönen Villa, die so reizend im Grünen liegt, das gnädige Fräulein hatten etwas Weniges Clavier gespielt und wie immer den Weg vom Leiteton zur Tonica nicht ohne Führer gefunden, das Fräulein sind sehr nervös, vornehm, aber sehr träge und nach und nach durch Denkfaulheit und Beobachtungsscheu nahezu unmusikalisch geworden. Auf der Strasse ging ein kleines Mädchen „aus dem Volke", eins der glücklichen Kinder, welches dem wirklichen Leben nicht mit sträflicher Vorsorge entzogen wird, weil das Leben angeblich so unfein, so gefahrbringend, so rauh ist. Diese Kleine intonirte die „Wacht am Rhein" zufällig aus Edur; erst kam das hohe *a* ganz schön und leicht heraus, dann kostete es Mühe und zuletzt wäre es gewiss misslungen, vom allerhöchsten *h* ganz abgesehen, — was that die combinirende Sängerin? Sie veränderte den Schluss! Ich werde alsbald sagen, wie das geschah. Noch mehr: die ruhenden Noten auf „Wacht am Rhein" gefielen ihr nicht, sie wollte Bewegung und wusste sich durch Uebertragung eines häufig vorkommenden rhythmischen Motivs zu helfen; von dem schweren chromatischen Schritte bei den Worten: „Fest steht und treu" nahm sie — Tausende haben dasselbe sich erlaubt — gar keine Notiz, ich hörte also Folgendes:





Ich wünschte mir im Stillen, das gnädige Fräulein in der Villa möge nur den vierten Theil des musikalischen Talents besitzen. Aber das Fräulein darf nicht laut lachen, geschweige singen; sobald sie eingesegnet ist, wird sie beim Herrn Professor X. Gesangunterricht nehmen, bis dahin hat der Hausarzt sie „dispensirt". Was sollte dieses bejammernswerthe Menschenkind auch singen? Es gibt keine angeborenen Melodien, das Genie in der zehnten Potenz meinetwegen bringt keine mit auf die Welt: der Mensch hat nichts denn die Erfahrung, er kommt zu Allem, wozu er kommt, nur durch die Erfahrung, durch das Leben selbst. Wenn Fichte in diesen Worten das Richtige traf, woran ich nicht zweifle, so müsste das gnädige Fräulein, um tönende Weisen von sich zu geben, erst welche in sich aufnehmen. Aber woher? wieso? Dem Volke seine Lieder ablauschen? *„Fi donc!"* sagt Mama, wie kann man diesen gemeinen Leuten zuhören; in den Concerten muss man lorgnettiren, coquettiren, conversiren, da bleibt auch nichts hängen, und nach einer Reihe von Jahren ist die Gottesgabe, die musikalische Begabung verschwunden, weil jede Fähigkeit durch Nichtgebrauch verloren geht. Die meisten Mädchen werden aber so erzogen, die geistigen Kräfte finden nur einseitige Pflege, der beschränktere Horizont, den die Stellung des Weibes naturgemäss schon so wie so erzeugt, wird durch die seltsamsten Erziehungsmarotten der „gebildeten Stände" noch mehr eingeengt; und es mag — so hart es auch klingt — in den meisten Fällen zutreffen, was ein Philosoph unserer Zeit über die Geistes- und Gemüthsbildung der weiblichen Jugend sagt: „ein Paar Salon-Pièces für Clavier, einige Lieder, ein wenig Baumschlag-Zeichnen und Blumen-Malen, einige neuere Sprachen plappern und die literarischen Sudeleien des Tages lesen, dann sind sie vollkommen." Wie oberflächlich wird der Musikunterricht in Haus und Schule betrieben! Wie leicht machen es sich Lehrer und Schüler! Schreibt man Noten? „Ich muss bemerken", sagt piquirt die Mama, „dass wir die Musikalien zu kaufen pflegen", eine Andere meint: „Ich bin abonnirt!" Treibt man Harmonielehre? „Pardon!" flüstert abwehrend die besorgte Mutter, „meine Tochter will jetzt noch nicht componiren, später vielleicht, wenn sich Talent zeigt, sie will lediglich zu ihrem Vergnügen spielen, es würde sie der Generalbass — so nennt man das wohl — zu sehr anstrengen, ich habe dergleichen auch nicht getrieben." Der letzte Grund, der in diesen Mutterherzen stets die erste Stelle einnimmt, ist natürlich so triftig, dass man ihn mit einer stummen Verbeugung hinzunehmen pflegt.

Manch schönes Talent geht auf diese Weise rettungslos verloren, aber das glaubt Niemand. Wie der Bauer die Pelzmütze über die Ohren zieht, wenn er „von nichts wissen" will, so hat sich die bornirte Mittelmässigkeit des Durchschnittsmenschen eine Phrase ersonnen, welche ihn aller Verpflichtungen überhebt, er sagt: Das Talent hilft sich selbst, das Genie wird sich schon Bahn brechen! Und mag auch rechts und links ein Auserwählter zusammenbrechen im ungleichen Kampfe gegen Welt und Schicksal, mögen die edelsten Blüthen verkommen in Wind und Wetter, er bleibt dabei, das Genie bricht sich Bahn, das bedarf keiner Unterweisung, keiner sonstigen Hilfe, im Gegentheil!

Dem Allen wäre mit einigen Federstrichen abzuhelfen: man dürfte nur nicht fernerhin als Substanz betrachten, was nur Fähigkeit ist. Aber wie manches Jahr wird noch vergehen, ehe die Menschen sich von den liebgewonnenen Gewohnheitsansichten trennen, die Seele sei etwas Besonderes, Unabhängiges, Substantielles, das Gewissen sei eine Mitgift, die Begabung würde in drei verschiedenen Nummern, Genie, Talent, Anlage dem Menschen heimlich zugesteckt, wie etwa eine besorgte Mutter ihrem in die weite Welt wandernden Sohne — man kann nicht wissen, wozu es gut ist — verstohlen etliche Goldstücke einnäht, hurrjeh, die Freude, wenn eines schönen Tages der herrliche Besitz zu Tage kommt! Es gibt keine angeborenen Ideen, keine angeborene Erkenntniss, keine angeborene Moral*), keinen angeborenen Geschmack (auch die ästhetische Empfindung setzt eine Reihe sinnlicher Empfindungen voraus); kurz, alle menschliche Erkenntniss ist auf äussere und innere Erfahrung zurückzuführen. Ohne Mund zu essen wäre eher möglich, als ohne Sinneseindrücke zu empfinden, zu fühlen, zu denken. Selbst die stärkste, extravaganteste Phantasie wird nichts erzeugen, was nicht in seinen Elementen auf dem Wege sinnlicher Wahrnehmung von Aussen nach Innen gelangt und hier vom Gedächtnisse treulich aufbewahrt worden wäre.

Die Psychologie, unsere verlogenste Wissenschaft, hat es für gut befunden, bei Erledigung der allerbrennendsten Fragen sich durch die Theologie berathen zu lassen. Geist und Körper, Leib und Seele, Kopf und Herz, Genie und Talent, Schaffen und Machen und andere Dualismen mehr werden sorgfältig conservirt, warum? Ich will als Musiker nur bei dem letzten Puncte stehen bleiben. Schaffen! Aus Nichts etwas hervorbringen, eine gotteswürdige That, wenn sie nämlich möglich wäre! Die Philosophen wissen nicht, wie einem schaffenden (richtiger gestaltenden) Künstler zu Muthe ist, sie reden wie der Blinde vom Frühling, und die Künstler hüten sich wohlweislich, aus der Schule zu plaudern, weil ihre wärmsten, dauerhaftesten Verehrer sich vorzugsweise aus den Reihen der Wahngläubigen rekrutiren. Und so bleibt Alles beim Alten, das musikalische Ohr — die Grundbedingung der musikalischen Prädisposition — wird nicht gepflegt, das Interesse für die klingenden Erscheinungen der Welt nicht geweckt, die Fähigkeit, Sinneseindrücke aufzubewahren (Gedächtniss), wird nicht geübt, die Concentration der Hirnfunctionen auf einen Punct (Fleiss) nicht gelehrt. Es wird Alles versäumt, was zu thun nothwendig wäre, um eben keine Blüthe fruchtlos verdorren zu lassen. Der Faule, Flüchtige tröstet sich: ich habe kein Talent, „ich kann nichts dafür", und der Begabte hat eigentlich auch nichts davon, selbst wenn er etwas zu Stande bringt, „er kann auch nichts dafür". Im Schlafe kams ihm und wachend sprach er es aus. Kunststück!

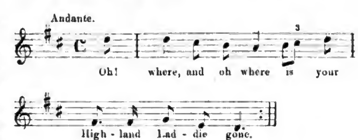
Ich bin nicht sicher, wer zuerst den Satz aufstellte: das Genie ist der Fleiss, aber ich weiss ziemlich genau, dass die Meisten der Geistes-Producenten heute jener Behauptung zustimmen; ein wenig Selbstbeobachtung und etwas Ehrlichkeit, der es gleich ist, ob etwa ein „Consument" vor Schreck auf den Rücken fällt oder nicht, gehört freilich dazu. Den trivialen Einwand: Fleiss allein thuts nimmermehr, halte ich nicht der Widerlegung werth, aber ich citire gern das Wort eines unserer beliebten Romandichter, der kürzlich ein Bischen aus der Schule schwätzte und eine Seite des Fleisses hervorhob, die gewöhnlich mit anderen Namen genannt wird. Ich lasse meinen Gewährsmann selbst sprechen: „Es muss uns in jedem Augenblicke die Fülle der Erfahrungen und Beobachtungen vollständig zu Gebote stehen. Wohl uns, wenn diese Fülle wirklich vorhanden ist, wenn ein glückliches Geschick uns viel und Vieles hat sehen, erfahren lassen, ein glückliches Gedächtniss diesen Schatz treu gehütet und eine glückliche Gegenwart des Geistes uns im rechten Augenblicke das Rechte finden lässt." „Das Rechte des treu gehüteten Schatzes finden" —, man begreift, dass als unerlässliche Vorbedingung die Aufspeicherung zu betrachten ist, welche das Geschick den Frauen nur in beschränktem Maasse gestattet. Weder die inneren Kämpfe noch die äusseren Conflicte nehmen bei ihnen für gewöhnlich solche Dimensionen an, wie beim Manne. Gewaltige Leidenschaften zu schildern, das übersteigt daher meist ihre Kräfte. Sind sie glücklicher in der Kleinmalerei eines eng begrenzten Empfindungslebens? Ja! Ein fromm Gebet, ein Liedchen, ein Tanz u. dergl. m. gelingt ihnen wohl, man muss freilich Reminiscenzen, unfreie Nachahmung erwählter Muster willig in den Kauf nehmen. In der Oper hatte Keine bisher einen Treffer, ja es sind überhaupt nur Wenige, die sich an solche Aufgaben gewagt haben. Selbst wenn man den gegenwärtigen Maassstab des Allkunstwerkes gar nicht anlegt, wenn man sich begnügt, die ältere Form des musikalischen Dramas als alleingiltig festzuhalten, fehlt es doch an der Mannichfaltigkeit der Beobachtungen, um sich mit den so verschiedenartigen Charakteren, Situationen und Stimmungen eines Bühnenstückes auch nur leidlich abzufinden. Ich gehe immer davon aus, man weiss doch

*) Man müsste denn den Egoismus, die Basis jeder Individuation, dafür gelten lassen, womit ich einverstanden wäre!

nur das, was man selbst erfährt! Wer niemals einsam im Walde die Zauber einer Mondnacht an sich erfuhr, der kann uns auch nichts Wahrhaftiges davon mittheilen, er kann nicht mit Sicherheit auch nur ein einziges, ähnliches Bild uns entwerfen, er kann vermuthen, fabeln, träumen, sich durch fremde Erfahrungen nothdürftig orientiren, aber es kommt leicht vor, dass es ihm geht wie einem sehr bekannten Dichter, welcher die Mondnacht schildern wollte und unter Anderem bemerkte: das Mondlicht laufe wie brennender Spiritus an den Bäumen hinauf. Die Tonbilder haben den Vortheil für sich, dass Trivialität, Schwülstigkeit u. s. w. nicht so auffallen wie bei den Wortbildern. Der musikalische Unsinn weiss sich oft Decennien hindurch der Entdeckung zu entziehen, und wenn man ihn dann arretiren will, nimmt das Publicum gern Partei für den Incnlpaten! In der Wahl der klingenden Gleichnisse, der Tonbilder, sind also die Frauen nicht immer glücklich, das Lied wird unvermerkt Chanson, oder Couplet, oder — Verzeihung meine Damen! — es neigt sich zum Bänkelsang, was nicht so schlechthin eine Beleidigung sein soll! Man bedenke doch, dass zur Stunde, wo Schubert, Schumann, Franz als Meister des Liedes anerkannt sind, eine Reihe Namen — um nicht mehr zu sagen — in die zweite Linie gedrängt sind. Proch und Kücken beherrschten einst gewisse Kreise, heute sind sie nicht mehr das A und O des Dilettantismus, auch dort will man — Abwechselung haben. Suchst du Muster, dann höher hinauf! Hier wäre eine gute Gelegenheit, ein Wörtlein über den Unterricht einzuschalten; es reicht hin, zu constatiren, dass die Mehrzahl unserer Professoren nicht nur vor Schumann warnt, — nach der Meinung eines hochgestellten und vielangesehenen Mannes hatte Schumann gar kein Talent; er war ein Rebell und Wagner ist ein Charlatan! Wer das mit eigenen Ohren zu hören verlangt, dem stehe ich mit der nöthigen Adresse gern zu Diensten. Die Lehrer warnen, die jungen Damen sind darauf angewiesen, mit gläubigem Vertrauen Alles hinzunehmen; ist es nun ein Wunder, dass so viele Compositionen den Eindruck machen, als seien sie um 25 Jahre zu spät auf die Welt gekommen? Das Plagiat findet sich lediglich darum so häufig, weil — wegen mangelnder technischer Arbeitsfertigkeit — das Aufgenommene wiedergegeben wird, ohne dass zuvor eine geistige Assimilation stattfand. Jederzeit absolut Neues zu verlangen kann nur der Wahnwitzige; ich lasse hier dahingestellt, ob es überhaupt Einem möglich ist, dergleichen zu geben. Meine Zweifel finden Bestätigung in der wohlverbürgten Thatsache, dass die Mehrzahl der Menschen lebt und stirbt, ohne jemals, weder im Rausche noch nüchtern, weder im Wachen noch im Träumen, einen einzigen selbständigen, eigenen Gedanken gehabt zu haben. Millionen sehen dieselben Einzelerscheinungen und ein heller Kopf packt die Idee!*)

*) Es bedarf für den Wissenden keines besonderen Hinweises, dass ich die „Philosophie des Unbewussten“ von Ed. v. Hartmann mit dem grössten Interesse gelesen habe.

Nun, ihr Frauen, ist es Euch versagt, den Himmel zu stürmen, die Welt zu bewegen, gut, so lasst Euch genügen, das Haus zu schmücken! Die sinnige, gemüthliche Hausmusik sei Euer eigenstes Gebiet, Eure Domaine. Hier wird kein Mann es wagen dürfen, concurriren zu wollen, wenn erst die Vorbedingungen, von denen ich genug geschrieben zu haben glaube, erfüllt sind, und nicht Alles, was der Feder entquillt, flugs gedruckt sein muss! Dass es möglich ist, im kleinen Rahmen Treffliches zu leisten, haben Louise Reichardt, Emilie Zumsteeg und Andere, von denen noch die Rede sein wird, bewiesen. Der ehrgeizige Traum manches Componisten, in fremden Landen gekannt zu sein und gesungen zu werden, erfüllte sich bei einer Dame, Mrs. Jordan, welche ums Jahr 1796 in London als Sängerin beliebt war. Sie ist die Componistin des weitverbreiteten hübschen Liedes: „Die blauen Glöckchen von Schottland“, welches als „schottische Nationalmelodie“ auch in Deutschland seine Verehrer hat. Eine alte, in Liverpool Anfang dieses Jahrhunderts gedruckte Einzelausgabe führt den Titel: „*The Blue Bell of Scotland. A Favorite Ballad As Composed and Sung by Mrs. Jordan at the Theatre Royal Drury Lane.*“ Die Abweichungen zwischen dem Original und der uns geläufigen Fassung sind nicht erheblich. Ich theile daher nur die ersten Takte mit:



Von den Uebersetzungen ist diejenige wohl die bessere, welche so beginnt: „Hinaus, ach hinaus zog des Hochlands kühner Sohn“.

(Schluss folgt.)

Ungarische Musik in deutschen Meistern.

Von **Dr. Theodor Helm.**

(Fortsetzung.)

Der specifisch ungarische Charakter der C dur-Symphonie ist von allen kritischen Beurtheilern oder Inhaltsauslegern des Werkes sogleich erfasst und wiederholt ausgesprochen worden. Robert Schumann, den man den Adoptivvater der Symphonie nennen könnte, da er das prächtige Werk aus vieljährig aufgehäuftem Staub und Schutt hervorgezogen, meint (nach der ersten

Aufführung in Leipzig), man müsse die Symphonie abschreiben, „um von ihrem novellistischen Charakter eine Vorstellung zu machen“, später aber (bei Vergleichung mit Mendelssohn's A moll-Symphonie) spricht er von dem „wild aufgeregten Zigeunerleben“, das in diesem grössten Instrumentalwerke Schubert's sein musikalisches Abbild erhalten habe. Einzelne Ausleger, u. A. ein geistvoller deutscher Professor der neuesten Zeit, haben sich so weit verstiegen, in der Cdur-Symphonie überhaupt eine Schubert bewusste Apotheose des Magyarenthums finden zu wollen, welches im letzten Satz „triumphirend über alle seine Widersacher hinwegschreite*) und die Arpád'sche Weltherrschaft — im musikalischen Spiegelbilde — wiedergewinne“. — Mag man in die C-Symphonie was immer für specielle Phantasiebilder hineinlegen, oder in derselben (mit Hanslick) auch nur — wie in jeder Instrumentalmusik — „tönend bewegte Formen“ erblicken, — dass die Symphonie von Anfang bis Ende von magyarischem Geiste erfüllt ist, wird man zugeben müssen.

Vom biographischen Standpuncte — unmittelbar an die Person des Künstlers gehalten — ist die C-Symphonie deshalb höchst merkwürdig, weil in ihr Schubert eigentlich nur dann ganz originell auftritt, wenn er mit magyarischer Zunge redet; denn was in der Symphonie nicht ungarisch ist, ist nicht Schubertisch, sondern vielmehr — Beethovenisch: die Anklänge an des letzten Meisters „Egmont“-Ouverture, 3., 7., 9. Symphonie kann man in der Coda des ersten Satzes, im Andante und Finale deutlich herauslesen. Auch das Scherzo ist zur Hälfte Beethovenisch — geistig, ohne directe Reminiscenzen. Dass ein Charaktermerkmal der C-Symphonie „die gänzliche Unabhängigkeit gegenüber Beethoven“ sei, schien uns von R. Schumann immer zu viel behauptet.

Für das Thema unseres Aufsatzes ist uns aber an der siebenten Symphonie Schubert's das Wichtigste, dass dieselbe ungeachtet ihres wesentlich ungarischen Gedankeninhaltes doch ein deutsches Werk bleibt, da die grosse deutsche Symphonieform in Plan und Ausführung festgehalten ist. „Ungarische Musik in einem deutschen Meister“ ist also recht in Schubert's grosser Symphonie gegeben, und da ein weiteres Ueberwuchern des ungarischen Elementes in einem deutschen Instrumentalwerke kaum denkbar ist, wenn die Musik nicht ihren deutschen Originalcharakter aufgeben soll, so könnten wir füglich mit dieser zum Abschluss gebrachten Einführung des Magyarismus in die deutsche Sonate unsere Skizze schliessen.

Mehrere Umstände veranlassen uns indess, unser Thema noch weiter zu begleiten.

Erstlich hat Schubert den ihm vorschwebenden „nationalen“ Vorwurf zwar der Zeichnung, nicht aber der Farbe nach vollständig in den Rahmen der deutschen Kunstform gebracht. Wir meinen hier Farbe in einem anderen Sinne, als wir das Wort wiederholt in vorliegendem kleinen Aufsatz gebrauchten. Wir sprachen von dem ungarischen Colorit einzelner Sätze Schubert's, darunter den geistigen Grundton, den ideellen Gesammteindruck verstehend; wenn wir aber nun die Farbe der Zeichnung gegenüberstellen, haben wir unter ersterer natürlich das Ausdrucksmittel der musikalischen Ideen, populärer gesprochen: die Instrumentation im Sinne, unter welcher wir bei Solocompositionen auch die Behandlung des einzelnen ausdruckgebenden Instrumentes (Clavier, Geige etc.) einbegreifen. Nach dieser Richtung hat Schubert (als „magyarisirender“ deutscher Künstler) nicht das letzte Wort gesprochen, spätere Meister sollten den Localton noch schärfer ausprägen. Das Wort Instrumentation im engsten Sinne — mit Bezug auf das Orchester — gebraucht, wird sich vielleicht Mancher (der das Werk nur von der vierhändigen Claviertransscription kennt) die grosse C-Symphonie im Original viel charakteristischer national klingend vorstellen, als dies thatsächlich der Fall ist. Vor einer ausgibigen Inanspruchnahme der Schlaginstrumente, dieses Haupthebels fremdartiger, national charakteristischer Wirkungen, hat Schubert zurückgeschreckt. Das vor Allem zigeunerische Cymbal wäre ihm in einer so vornehm-gewählten Gesellschaft, wie jene der Beethoven'schen Orchesterinstrumente, stets als ein verwilderter, bäuerischer Eindringling erschienen. Da ward es nun einem anderen deutschen Meister gegeben, das von Schubert unternommene Werk — nicht fortzuführen, da der in Rede stehende Künstler vor dem Meister der C-Symphonie, ja vor Entstehung der letzteren sein Auge schliessen sollte —, wohl aber in gewissem Sinne zu ergänzen und dadurch das Wirken der Epigonen vorzubereiten: C. M. v. Weber.

Wir haben eingangs dieser Skizze den innigen Zusammenhang, ja das öfter eintretende völlige Zusammenfallen der specifisch-magyarischen mit der Zigeunermusik hervorgehoben. Zwar nicht der ersteren, wohl aber der letzteren hat Weber in seiner „Preciosa“ ein kostbares deutsches Denkmal gesetzt. So ursprünglich und dabei so poetisch wurde das Zigeunervolk (es sind hier freilich spanische, keine ungarischen Zigeuner) von keinem deutschen Musiker vor ihm erfasst. Und besonders ist es die von Schubert übersehene Instrumentation, welche das Localbild aufs Engste umgrenzt. Bedeutsam ist auch, dass mit Bewusstsein des Meisters eine ganze Menge echter Zigeunermelodien in eine grössere („deutsch“ geformte) Composition eingeführt werden, und dass Weber ein besonderes Gewicht darauf legt: wir erinnern an den köstlichen Marsch, der auch in der Ouverture vorkommt, und an die ganze Balletmusik.

Eigentliche ungarische Musik hat C. M. v. Weber nur wenige gemacht. Während er sonst den Volksmelodien fremder Nationen eine ausgesprochene Vor-

*) Dieser Interpret hat offenbar die aus dem trotzigen Schritte des zweiten Themas herausgebildeten erschütternden Hammerschläge c|c|c|c, gegen den Schluss hin, sowie diesen selbst im Auge. G. W. Fink hat bei vorgenannter Stelle an den „schütternden Schritt des steinernen Gastes“ gedacht.

liebe zuwendet und nimmer ermüdet, dieselben in aller möglichen Weise, in der ursprünglichen Form oder modificirt, selbständig oder mit Heterogenem vermischt, zu bearbeiten, sodass er in dieser Hinsicht wirklich eine ähnliche Stellung unter den Musikern einnimmt, wie Herder unter den Poeten, finden wir das magyarische Element bei ihm durch ein eclatantes Uebergewicht italienischer, französischer, russischer, hauptsächlich aber spanischer und polnischer Weisen sehr in den Hintergrund gedrängt. Weber ist der erste Meister, welcher die leidenschaftliche, die echt nationale Polonaise in die deutsche Musik eingeführt hat.

Von ungarischer Musik Weber's kennen wir nur zwei anziehende Kleinigkeiten, die der Menge seiner übrigen Werke gegenüber nicht sehr schwer ins Gewicht fallen: es sind das Rondo ongarese, 1811 für den Fagottisten Brandt componirt, und das Allegro ongarese (No. 4 der vierhändigen Clavierstücke Op. 60) aus dem Jahre 1818. Von da ab, also gerade in des Meisters reifster Zeit (Freischütz-Euryanthe-Periode), schweigen die eigentlichen Magyarismen ganz.

Wir kommen nun auf den zweiten Punct zu sprechen, welcher uns einen weiteren Verfolg „ungarischer Musik in deutschen Meistern" noch über Schubert hinaus als erspriesslich erscheinen lässt. Dieser zweite Umstand ist kein anderer, als das wirkungslose Verhallen der Schubert'schen künstlerischen Weckrufe bei des Meisters Tode. Wie die Gesammterscheinung Schubert's nicht verstanden und darum unterschätzt wurde — man erinnere sich nur an die, noch dazu von dem grossen Grillparzer verfasste Grabschrift: „Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz, aber noch viel schönere Hoffnungen" —, so wurden auch seine einzelnen „künstlerischen Thaten", unter welche wir eben die Veredelung eines fremden nationalen Elementes, d. h. dessen Ummodelung vom rohen Steinblock zum geeigneten Baumaterial der prächtigsten Kunstpaläste, rechnen — nicht entfernt als solche anerkannt. Es folgte überhaupt jetzt eine Periode in der Musikgeschichte, welche A. W. Ambros nicht übel „Todtliegendes" nennt, in welcher man allem wahrhaft Volksthümlichen mit der entschiedensten Feindseligkeit entgegentrat. Der im höchsten Sinne deutsch-volksthümliche Ton, den Beethoven in seinen letzten Werken anschlug, liess damals noch keine Saite im Herzen der sich selbst entfremdeten Nation vibriren. Ebenso galten die Magyarismen Schubert's für aufgeputzte — Barbarismen. Dafür übte die Kunst einer anderen Nation, aber nicht eine aus dem ursprünglichen Leben dieses Volkes entsprungene, keine Volkskunst, sondern eine den Höfen und Grossen dienstbare Afterkunst eine wahre musikalische Weltherrschaft: die italienische Opernmusik. Die grosse That Beethoven's schien verloren, die deutsche Kunst, um überhaupt nur nicht ganz in ihren nationalen Eigenthümlichkeiten, ihrem Ernst, ihrer Geistes- und Gemüthstiefe, vom Schauplatz zu verschwinden, musste sich ihrer eigenen Haut wehren. Was blieb ihr in dieser Periode der Verflachung Zeit und Raum, sich mit der nationalen Kunst anderer Völker zu beschäftigen?! — Wir sehen daher, dass der erste Vorkämpfer für eine Regeneration der Kunst, für eine neue poetische Blüthe der Musik, Felix Mendelssohn, sich von derartigen fremd-nationalen Einflüssen (schottische und italienische ausgenommen — natürlich italienische im wahren Volkssinne) fast durchaus frei erhält.

Speciell ungarische Musik findet man bei Mendelssohn nirgends. Obwohl in der Verpflanzung des Liedes in die Instrumentalmusik unmittelbarer Jünger Schubert's*), auch im Uebrigen Verehrer dieses Meisters in Wort und eigener schöpferischer That, hat er gerade die hoch charakteristischen Magyarismen des Schöpfers der C-Symphonie principiell bei Seite gelassen. Dagegen treffen wir die letzteren wieder, wenn auch nur sehr vereinzelt auftretend, in dem begeisterten Bewunderer und Apologeten Schubert's, Robert Schumann. Hierher gehört das grossentheils auf die magyarische Synkope gebaute, von zigeunerischem Geiste erfüllte Finale des Adur-Quartettes, ein zugleich von directen Anklängen an Schubert nicht freies Stück. Versteckter treten die Magyarismen in den letzten Sätzen des A moll-Quartettes, sowie des A moll-Concertes auf.

Wenn Schumann wirklich „ungarisch" schreiben wollte, wie in dem so benannten Stückchen aus den vierhändigen „Ballscenen", Op. 109, trifft er den Nationalton nicht so ganz, jedenfalls mehr äusserlich. In den (von Lenau sicher auf „ungarische" Husaren gedichteten) „Husarenliedern", Op. 117, geht er No. 1 und 4 dem ungarischen Colorite sogar absichtlich aus dem Wege, kann sich demselben aber in No. 2 und 3 nicht ganz entziehen. Im Ganzen zeigt sich also auch Schumann nur wenig „ungarisch" beeinflusst.

In dem der Kunst so früh entrissenen Norbert Burgmüller, diesem genialen „Erstgeborenen Schubert's", wie ihn Schumann nennt, regen sich nicht selten ungarische Melodien und Rhythmen, z. B. in seinem wenig bekannt gewordenen Clavierconcert.

(Schluss folgt.)

*) Das Schubert'sche Impromptu Op. 90, No. 3, Gdur, darf man kühn als den Vorläufer des Mendelssohn'schen „Liedes ohne Worte" ansehen.

Tagesgeschichte.

Berichte.

Leipzig. Die beiden letzten im Gewandhaussaal stattgehabten Concerte, das Concert zum Besten der Armen am 30. November und das acht Tage spätere 8. Abonnementconcert, führten als Hauptwerk das zwar kürzlich erst im Druck erschienene, jedoch wie man hört, bereits in den fünfziger Jahren geschriebene Requiem für Soli, Chor und Orchester von Franz Lachner, unter persönlicher Leitung des Componisten, vor. Von einem Theil der hiesigen Presse gleich nach der ersten Aufführung in wirklich enthusiastischer Weise beurtheilt und auf eine Linie mit anerkannt classischen derartigen Compositionen gestellt, verfehlte diese Novität dagegen bei Besonneneren die Erregung tieferer Saiten des menschlichen Gemüthes. Ungezwungener Fluss der

musikalischen Erfindung, technische Meisterschaft in Handhabung der Formen und Verwendung der Darstellungsmittel sind dem Lachner'schen Requiem allerdings in hohem Grade nachzurühmen, die fest und sicher waltende Hand eines kundigen Meisters der Töne ist allenthalben zu spüren, wir geben ausserdem gern zu, dass uns dieses Opus das bedeutendste der uns bekannten Werke dieses Veteranen unter den lebenden Tonsetzern, sowie das reifste der im Verlaufe der gegenwärtigen Saison vom Concertinstitut des Gewandhauses gebrachten umfänglicheren Novitäten zu sein scheint; mit diesem Zugeständniss möge es aber auch sein Bewenden haben, und wolle man doch unterlassen, diesem Requiem einen dasselbe in gleiche Rangordnung mit ähnlichen Schöpfungen unserer Tonheroen stellenden ideellen Gehalt beizumessen. Mit solcher Verkennung stiftet man einerseits dem eigenen Urtheilsvermögen keine Autorität, sowie dem von ihr betroffenen Werk für die Dauer keinen Nutzen und thut andererseits den Kundgebungen zeitgenössischer Tonsetzer auf demselben Gebiete — wir nennen nur hier vor Allen J. Brahms mit seinem Deutschen Requiem, der uns denn doch berufener dünkt, als Erbe unserer classischen Meister zu gelten — entschieden Unrecht. Mit diesen allgemeinen Andeutungen wollen wir uns hier begnügen, da dieses Blatt sicher auf Grund der vorhandenen Partitur eingehender auf dieses Requiem zurückkommen wird. Erwähnen wollen wir aber hinsichtlich der beiden Aufführungen noch, dass dieselben von guter Vorbereitung Zeugniss gaben. Die Soli wurden bei der ersten Aufführung von den Damen Frl. Mahlknecht und Frl. Th. Friedländer von hier, Frl. Kindermann aus München, sowie den Herren J. Müller aus Lemberg und Krolop aus Berlin ausgeführt; bei der Wiederholung waren Frl. Mahlknecht durch Frau Peschka-Leutner und Herr Krolop durch Herrn Ress von hier ersetzt. Das Beste leisteten unter den solistischen Vertretern die Herren Müller und Ress; Frl. Kindermann zeigte sich als äusserst stimmbegabte, aber noch in der Ausbildung begriffene Altistin. — Es bleibt uns noch übrig, von den übrigen Bestandtheilen der in Rede stehenden beiden Concerte zu sprechen. Der erste Theil des Armenconcertes war aus der Ouverture und der von Herrn Müller gesungenen Arie: „Vaterland, dich musst ich jung verlassen" aus Méhul's „Joseph", dem Andante aus Schubert's Tragischer Symphonie und der von Herrn Krolop vorgetragenen Mozart'schen Concertarie „Alcandro, lo confesso" zusammengesetzt; das 8. Abonnementconcert wurde durch die Ouverture zum „Märchen von der schönen Melusine" und das „Loreley"-Finale von Mendelssohn vervollständigt. Herr Müller machte mit dem Vortrag der Mozart'schen Arie sein erstes Debut im Gewandhause, seine Leistung entsprach vollständig dem äusserst guten Ruf, den sich dieser treffliche Künstler in so kurzer Zeit zu erwerben gewusst hat. Herrn Krolop's Gesangsweise hat sich in der Zeit, wo wir von ihr unberührt blieben, weiter nicht vervollkommnet. Von den reinen Orchesterwerken gelangen die Méhul'sche Ouverture und Schubert's Andante, ein seinen Autor wenig verrathendes Tonstück, am besten, die Mendelssohn'sche Ouverture wurde durch eine überhastete Wiedergabe fast ungeniessbar, auch das „Loreley"-Finale haben wir schon oft in besserer Vorführung erlebt, besonders was die Vertretung des Solos durch Frau Peschka-Leutner anlangt. — —.

Leipzig. Die 60. Kammermusikaufführung im Riedel'schen Verein am 3. d. M. brachte das Trio für Pianoforte, Clarinette und Bratsche Op. 14 von Mozart, Sonate für Pianoforte und Bratsche Op. 49 von Rubinstein und Lieder von Schubert („Frühlingsglaube", „Der Müller und der Bach", „Der Hirt auf dem Felsen" — letzteres mit Begleitung des Pianoforte und der Clarinette —) und Schumann („Schöne Wiege meiner Leiden"). Mitwirkende waren Frl. Louise Hauffe (Pianoforte) und die HH. Landgraf (Clarinette), Hermann (Bratsche), J. Müller aus Lemberg (Gesang) und Drönewolf (Begleitung der Gesänge). Was zunächst Rubinstein's Sonate, in diesem Kreise Novität, wohl aber auch anderwärts wenig bekannt, betrifft, so pulsirt in derselben, besonders in den beiden letzten Sätzen, ein frischleidenschaftliches Leben, das sich am Schlusse zu weit ausgreifendem und stürmisch fortreissendem Schwunge steigert. Der zweite Satz ist im Vergleich zu den übrigen etwas schwächlich ausgefallen. Bedenklich finden wir allerdings immer die Idee, die Bratsche neben dem Pianoforte als ein obligates Instrument zu behandeln. Der Ton derselben ist zu wenig ausgibig, zu verschleiert, um sich zu wahrer Selbständigkeit herausarbeiten zu können; dazu kommt, dass der Umfang des Instrumentes gerade die Tonregion umfasst, welche beim Clavier am meisten benutzt wird, und dass die Bratsche in Folge dessen meist in ihrer Klangwirkung gedeckt werden muss. Der im Ganzen kraftvolle Charakter des Rubinstein'schen Werkes steigert nothwendig das Widerspruchsvolle der instrumentalen Conception. Am besten vermochte der Natur der Sache gemäss die Bratsche noch im Andante zur Geltung zu kommen, ebenso war ihre Verwendung in dem Amoll-Theile im Scherzo eine in ihrer charakteristischen Wirkung wirklich künstlerisch berechtigte. Wir wollen dahingestellt sein lassen, ob Frl. Hauffe hie und da gegenüber der Bratsche nicht noch etwas zurückhaltender hätte sein können; abgesehen hiervon führte sie die Clavierpartie mit Gewandtheit und trefflichem Verständniss, im letzten Satze mit virtuosem Schwung durch. Die Vertretung der Bratsche durch Hrn. Hermann, sowie in Mozart's Trio der Clarinette durch Hrn. Landgraf war eine dieser als bewährt bekannten Kräfte würdige. Ueber Hrn. Müller hätten wir einfach das bereits neulich Gesagte zu wiederholen; auch diesmal erzielte er mit seinen Leistungen einen durchgreifenden Erfolg. Das letztgenannte Schubert'sche Lied gab ihm übrigens Gelegenheit, seine Gesangskunst auch nach Seite der specifischen Technik zu zeigen. St.

Dresden. In einem Concert des Frl. Schloss (Tochter unseres fleissigen Opernregisseurs), welche mit musikalischer Führung Clavierstücke von Scarlatti, Liszt, Chopin u. s. w. spielte, und ausserher mit Hrn. Grützmacher Mendelssohn's Violoncellsonate und ebenso mit Violoncell Beethoven'sche (nicht eben interessirende) Variationen zu Gehör brachte, sang unter grossem Beifall Frl. Orgeni Lieder von Schumann, Mazurka von Chopin, Pfingst-Arie von Bach und Arie aus „Ezio" von Händel. — Das 2. Symphonieconcert enthielt nicht blos zwei, sondern drei Symphonien hinter einander — sonst Nichts. Es wäre Luxus, dieses Verfahren noch zu kritisiren. S. Bach (Suite in D), Mendelssohn (A, No. 4) und Schubert (C) waren die Vorkommnisse. — Die HH. Rollfuss (Piano), Seelmann und Bürchl (Mitglieder der kgl. Capelle) gaben ihr erste Soirée am 8. Dec. und ernteten mit der Wiederholung der Suite für Clavier und Violine in Edur von C. Goldmark rauschenden und wohlverdienten Beifall. Ich sage nicht, dass es gegen die zweite Vorführung bedeutender Nova keine Opposition gäbe. Aber erfreulicher Weise sieht man endlich ein, dass das sporadische Auftauchen eines neuen Werkes noch lange nicht von der Pflicht entbindet, es vor der Verurtheilung zu prüfen. Eine Verurtheilung gibt es in politischen (und unpolitischen!) „geistvollen" Feuilletons so wie so fast immer. „Unsere Zeit ist unproductiv", „die Kunst ist in Verfall" und dgl. heiter-bequeme Argumente halten noch lange her. Lasse man die übellaunigen Feuilletonisten argumentiren, biete dem Publico nach Pflicht und Einsicht ein Novum zum zweiten Mal — und man wird schon an die Gegenwart wieder glauben lernen. Die Suite hat vollkommen durchgeschlagen. Beethoven Op. 1, No. 3, und Rubinstein Op. 52 waren die beiden einrahmenden Trionummern. Gegen Goldmark's bestimmt klare Construction fällt Rubinstein's geniale Zerfahrenheit etwas unsanft ab. Das Werk ist indess immerhin der erneuten Vorführung werth gewesen. — R. v. Hornstein's Musik zu Gozzi's „Bettlern" (neu im Hoftheater am 6. Dec.) ist oftmals reizend empfunden, wenn auch nicht bedeutend, jedenfalls aber zu undramatischer Länge ausgesponnen. — Ullman's sind krank! Alle? Einige? Er? — Nur „Er", — aber die Maschine steht still; eine harte Sache für den nervösen, unruhigen Impresario. Er ist im Hôtel de Saxe zu Dresden gefangen. Zu sehen, dass der Sonnenblick Seite 805 des „Mus. Wochenblattes" („dass Ullman 47,000 Thlr. verdient habe") auch seine Wolken finden kann, die „das Strahlende schwärzen". — Max Bruch's Oper „Hermione" ist von der Generaldirection des Hoftheaters zur Aufführung designirt worden. Nur liegen designirte Schmerzenskinder lebender und todter Dulder in dem gewissen Archiv oft bis zum Vermodern lange. Aber Graf Platen ist ziemlich resolut. Ist jetzt die Oper aussichtig, so wird sie auch gegeben. — Im Dec. (27. und 28.) gibt

Ullman zwei Concerte à 10 Mann Künstler. Nein — à 7 Mann — das andere sind holde Damen: Frl. Hammakers, Monbelli und Frl. Fichtner. Letzterer darf man nach Wiener Berichten gespannt entgegensehen. Lauterbach's Quartettsoirée und Grützmacher's Concert haben ihre Tage Ullman cediren müssen und holen sie im Januar nach. Grützmacher hat Hrn. Taubert gewonnen zum Vortrag des Beethoven'schen — Clavierconcertes in Es. „Es gibt im Menschenleben" — nein, keine Zeile weiter. — Zum Besten eines zu gründenden Fonds für das Arbeiterpersonal am Hoftheater gibt die Intendanz mit der königl. Capelle morgen ein grosses Concert. Man führt ein neues Oratorium auf, das noch Niemand hier gehört hat seit Jahresfrist: die Schöpfung eines gewissen Haydn. L. H.

Genf. Kurze Mittheilungen über die im Laufe der vergangenen Woche hier gegebenen Concerte sollen den Anfang meiner Berichte für Ihr Blatt bilden. Leider lässt sich nicht gerade viel über das in dieser Zeit Vorgefallene sagen. Da ist zunächst das Concert des Frl. M. Wieck zu erwähnen. Die Dame war dem hiesigen Publicum bis jetzt noch unbekannt, das Concert war deshalb auch nur spärlich besucht. Nur eine kleine Schaar Zuhörer hatte sich eingefunden und nahm die gebotenen Genüsse entgegen. Reizend spielte die Concertgeberin verschiedene Stücke (u. A. den „Carneval") von R. Schumann, die bekannte Gigue von Hässler etc. — Um so besuchter war ein zweites Clavierconcert, das des Hrn. H. Logé. Und doch fehlt diesem Herrn noch viel, um ein tüchtiger Clavierspieler zu sein, besonders mangeln ihm reines Spiel und geistige Auffassung. Uebrigens ist Hr. H. Logé noch sehr jung — ich glaube, er ist erst 17 Jahre alt — und kann es schliesslich doch vielleicht noch zu Etwas bringen. Am besten spielte er ohne Zweifel die kleinen Salonstücke von Dupont. So à la Rubinstein oder Tausig ein Concert ohne alle Mitwirkung zu geben, beweist bei Mangel von Ebenbürtigkeit mit Genannten das Vorhandensein einer ziemlichen Dosis Dreistigkeit, wenn diese auch in der Virtuosenlaufbahn als Tugend gelten kann. Hr. Logé hat ausserdem noch das Glück, in seinem Vater einen ausgezeichneten Impresario zu besitzen. — Noch bleibt mir das dritte und letzte Concertereigniss, die Reymond'sche Kammermusik, zu erwähnen. Von den beiden gebotenen Streichquartetten (in Fmoll von F. Mendelssohn und Gdur (No. 8) von Mozart) wurde das letztere so gut gegeben, als es ein zwei- oder dreimaliges Zusammenspiel erlaubt; das erstere liess in der Ausführung zu wünschen übrig. Die Genossen des Hrn. Reymond sind die HH. Gurin (2. Violine), Vercellesi (Viola) und Schancke (Violoncell) und hier ansässige Künstler. Nicht recht zu erwärmen vermochte das Spiel des mitwirkenden Pianisten Hrn. A. Werner. Ausserste Reinheit und Sicherheit entschädigen eben nicht für den Mangel an lebendiger Auffassung. B. G.

Magdeburg. Die alten Märchen erzählen von Einem, der das Fürchten lernen wollte (Richard Wagner hat diesen Zug bekanntlich in sein zuletzt erschienenes Musikdrama „Siegfried" aufgenommen) — unsere Magdeburger Gesangvereine aber scheinen zu wetteifern, wer am wenigsten Furcht zeige. Seit Ihr geistreicher Mitarbeiter Tappert nach Aufführung der Liszt'schen Missa choralis den Ausspruch gethan, die Mitglieder des Magdeburger Kirchengesangvereins würden auf die Frage: „Wer fürchtet sich vor dem schwarzen Mann?" sofort ausrufen: „Wir nicht!", sucht ein Verein den anderen an Furchtlosigkeit zu überbieten. Die hiesige Singakademie trägt sich mit dem Project, Liszt's „Heilige Elisabeth" aufzuführen. Die Liedertafel II, nicht zufrieden, auf dem Musikertage den Trauerchor von Cornelius „Von dem Dome" bewältigt zu haben, folgte unerschrocken dem Winke ihres Führers und wagte sich gar an Liszt's Requiem für Männerstimmen und Orgel, welches Werk denn auch am 26. Novbr, am diesjährigen Todtenfeste (zum Gedächtniss wohl an die im letzten Kriege Gefallenen) in der erleuchteten Johanniskirche vor zahlreicher Hörerschaft zur Darstellung gelangte. Musikdirector Rebling, dessen unermüdlichem Eifer und umsichtiger Leitung die vorzügliche Ausführung der obengenannten Missa und des empfindungsvollen Chores von Peter Cornelius zunächst zu verdanken ist, hatte auch die Inangriffnahme des Requiems angeregt und hat es verstanden, seine Sänger für diese ungewohnten und mit enormen Schwierigkeiten verbundenen Aufgaben zu erwärmen und letztere mit Glück durchführen zu lassen. Das ist eine That, mit welcher dieser treffliche Künstler und seine tapfere Sängerschaar dem musikalischen Fortschritt einen grossen Dienst erwiesen hat und durch welche mancher bis jetzt weit berühmtere Männerchor beschämt wird. Die Schwierigkeiten, welche Liszt's Requiem bezüglich der Intonation und durch originelle Harmonie bietet, sind sehr bedeutend, aber durchaus nicht unüberwindlich. Man muss sich eben daran gewöhnen und wird sie nach öfterer Beschäftigung mit derartigen Werken nicht grösser finden, als Schwierigkeiten anderer Art bei Bach, Händel, Spohr etc. Bedenkt man, dass der mehrgenannte Magdeburger Männergesangverein zum ersten Male eine mit derartigen „Hindernissen" versehene Aufgabe von so bedeutendem Umfange (das Werk dauert wohl eine Stunde) zu lösen hatte, so kann man ob der durchaus wackeren Leistung nur seine aufrichtige Hochachtung bezeugen und den lebensfrischen Verein blos aufmuntern, uns noch ferner Gaben von so schwerwiegendem, bedeutendem Gehalte zu bieten und damit zugleich seine einst offenbar zum Grössten ausreichende Leistungsfähigkeit zu steigern. Das Soloquartett hatte an der Spitze Hrn. Professor Johannes Müller aus Lemberg, dem allerdings das Werk in Fleisch und Blut übergegangen war (er hatte es in Lemberg schon einstudiren helfen, worauf Director Mikoli, wenn wir nicht irren, die erste Aufführung überhaupt dort veranstaltete); drei begabte Dilettanten hatten den zweiten Tenor und die Basspartien übernommen. Mit feinstem musikalischen Gefühle, mit Sicherheit und überraschender Anschmiegsamkeit führte Frl. Elise Rebling die wichtige Orgelbegleitung aus. Das sehr einfach gehaltene, aus einigen Blechinstrumenten und ein paar Pauken bestehende kleine Orchester ist von vorzüglicher Wirkung. Im Ganzen merkt man es dem Werke an, dass der Componist vor Allem bestrebt war, die dem Text zu Grunde liegende Stimmung streng festzuhalten und allen Lockungen zu widerstehen, zu Gunsten des Musikers diese Stimmung irgendwie zu verletzen. Ein Umstand, welcher wohl eine Betonung verdient; gerade bei der Composition des Requiem-Textes haben sowohl Tonsetzer aus älterer als aus jüngster Zeit das hier berührte Vergehen sich zu Schulden kommen lassen. Man denke an die so oft brillante Behandlung der Textworte „Kyrie eleison" und „Christe eleison"! Bei Liszt waltet die gedrückte, zerknirschte Stimmung vor, es fehlt aber nicht an Momenten grossartigen Aufschwunges, nicht an milden, versöhnend wirkenden Stellen. Wer das Werk genau kennt, wird bei guter Ausführung tief ergriffen werden; soweit man aus den befriedigten Aeusserungen des naiv herantretenden Publicums schliessen konnte, hinterliess es auch bei dieser für Magdeburg erstmaligen Aufführung einen guten Eindruck. Der zweiten Magdeburger Liedertafel und ihrem Dirigenten haben wir nun noch unseren Dank auszusprechen für diese bedeutsame, interessante Vorführung. Das Concert wurde durch Hrn. Musikdirector Rebling mit dem ausserordentlich klar vorgetragenen Choralvorspiel von Seb. Bach: „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" auf der prächtigen Sauer'schen Orgel eröffnet. Der Kirchengesangverein sang unmittelbar darauf einige Strophen des gleichnamigen Chorals in Bach'scher Harmonisirung a capella und überraschte durch Schönheit des Klanges, besonders auch in der den ersten Theil schliessenden Mendelssohn'schen Motette: „Richte mich, Gott" (Psalm 43), wie er nicht minder trefflich eine schön empfundene, wirksame Novität von W. Stade, „Hebe deine Augen auf" für Soloquartett und Chor a capella, vortrug. Im Soloquartett traten die weiblichen Stimmen vortheilhaft hervor. Hr. Rebling erfreute noch durch den Vortrag einer Orgelcomposition von Gust. Merkel in Dresden, „Variation über ein Beethoven'sches Thema", und Hr. Joh. Müller entzückte das Publicum mit Ausführung der Tenorarie: „Sei getreu" aus Mendelssohn's „Paulus". Frl. Elise Rebling begleitete auf der Orgel, Hr. Rebling junior spielte die obligate Violoncellpartie mit schönem Tone und mit Gewandtheit.

Pest, 5. December. Richter's Orchesterconcert am 22. Novbr. brachte R. Wagner's Vorspiel zu „Tristan und Isolde" sammt dem Schlusssatz derselben Oper, Liszt's „Loreley", Beethoven's

Ouverture „Zur Weihe des Hauses" und Schumann's Dmoll-Symphonie. Da das musikalische Publicum Ungarns auffälliger Weise nicht nur Mendelssohn'schen, sondern auch Schumann'schen Compositionen gegenüber eine reservirte Stellung einnimmt, so war es bei dieser Gelegenheit auch Schumann's Werk, dem der Aschenbrödel-Theil des Beifalles zufiel. Liszt's „Loreley", von der talentvollen und stimmbegabten Tochter unseres unverwüstlichen Heldentenors Ellinger ganz correct vorgetragen, machte den besten Eindruck, und wurde der anwesende Componist vielfach ausgezeichnet. Uns scheint die unendlich sympathisch instrumentirte, äusserst melodiöse Composition den kleinen Mangel zu haben, dass sie gar zu sehr an bekannte Motive erinnert, welche aber freilich meisterhaft ausgenützt sind. Wahrhaft fanatischen Beifall erregte das Vorspiel zu „Tristan und Isolde", und das Publicum, welches gewiss viertausend Personen zählte, hörte nicht auf, „ujra" (da capo) zu rufen, bis Richter, seinem Wunsche nachkommend, den herrlichen Schlusssatz nochmals aufführen liess. Richter ist nun erklärter Liebling der Pester; mehrere illustrirte Blätter brachten sein Portrait und einen kurzgefassten Abriss seines Lebens; ausführliche Daten hat man wenig, da dem gar zu bescheidenen Manne nicht beizukommen ist. — Auch Ullman war mit seiner Caravane hier, und die Florentiner, unsere alten Bekannten, sowie die junge Pianistin Brandes ernteten allgemeine Bewunderung. Weniger gefielen die übrigen hochgepriesenen Kunstphänomene. Doch Ullman, dessen Stammbaum im Pester Ghetto wurzelt, hatte sein Ziel erreicht: zwei vollgesteckte Häuser, trotz der hohen Eintrittspreise. — Ueber kleinere Concerte verziehe ich Bericht zu erstatten; es bieten selbe ohnedem wenig Interesse. Zum Schluss will ich nur noch erwähnen, dass Flotow's „Schatten" im Ganzen nur einen mittelmässigen Erfolg errang. Einige entnervte Roué's begeisterten sich zwar für die von ordinärem Sinneskitzel strotzende Oper, doch das grosse Publicum applaudirte bei drei, vier Vorstellungen, jetzt gähnt es — und in kurzer Zeit wird die Oper in die Rumpelkammer wandern müssen. Auch einen Skandal mussten wir erleben. Eine russische Herzogin (?), welche nebenbei steinreich und sechs Schuh lang ist, trat als Elvira auf und wurde tüchtig ausgepfiffen. Der Intendant des National-Theaters, ein sonst recht geschickter Mann und namentlich tüchtiger Musiker, Baron Orczy, hat hiermit einen artigen Bock geschossen Nun, wir rufen ihm kein „Ujra" zu.

O. P.

Wiesbaden. Unsere musikalische Wintersaison ist schon seit einiger Zeit wieder in vollem Gange. Wir haben bereits zwei Symphonieconcerte, zwei Kammermusiksoiréen, ein Concert des Pianisten Zech und das erste Concert des Cäcilienvereins zu verzeichnen. Das erste Symphonieconcert brachte an Bemerkenswerthem die Bdur-Symphonie von Haydn, die „Walpurgisnacht" von Mendelssohn und die Sinfonia eroica von Beethoven. Sinniger Weise hatte man das Pult des Dirigenten mit einem Lorbeerkranze geziert, der, weil die früheren Verdienste des Herrn Jahn bereits vielfach durch ähnliche und andere Dinge gefeiert worden sind, nur als Anspielung auf die zukünftigen Verdienste dieses Herrn aufgefasst werden konnte. Jede Gelegenheit vom Zaune zu brechen, um einen Concertdirigenten zu feiern, der einfach seine Schuldigkeit thut, entspricht nicht dem Decorum einer mit Intelligenz und Würde betriebenen Kunstpflege und erinnert stark an die Zustände bei kleinen, oder vielleicht auch — grossen Bühnen, wo die Lorbeerkränze nur so fliegen, dass man meinen könnte, man lebte im Lande, wo der Lorbeer im Freien wächst, wie hier bei uns die Brombeeren. Der Lorbeer ist von einem hochgebildeten Volke als Zierde für die höchsten Leistungen menschlichen Geistes betrachtet und zum Symbol des Ruhms geweiht worden. Es würde auch uns besser anstehen, wenn wir ihn für die Leistungen einer seltenen und aussergewöhnlichen Begabung mehr in Ehren hielten. Die an besagten Lorbeerkranz sich knüpfenden Erwartungen sind nun nicht ganz erfüllt worden. Zunächst sind die drastischen Effecte fortwährender Novitäten nicht mehr möglich. Die Beethoven'schen Symphonien, wie überhaupt die classische Instrumentalmusik, die man die ganze Zeit über in der günstigen Lage war als Novitäten hier vorführen zu können, sind nun allgemach bekannt geworden, und Dinge, die in unserer Zeit als Novitäten betrachtet werden könnten, werden wenig, wenn man von der in der vorigen Saison aufgeführten Raff'schen Symphonie „Im Walde" absieht, fast gar nicht gebracht. Selbst die Reclame, welche die obenerwähnte Situation in widerlichster Weise zu persönlicher Glorificirung auszubeuten bestrebt gewesen ist, zeigt Spuren von Ermattung, und so dürfen wir vielleicht Zeiten entgegensehen, wo man die von Anderen verlangte Bescheidenheit an sich selbst zu üben wird genöthigt sein. In dem ersten Symphonieconcerte zeigte sich die bedeutende Verstärkung des Orchesters der Ausführung nicht günstig, denn das Zusammenspiel, sonst bezüglich der Präcision von jeher die Stärke des Theaterorchesters unter Leitung des Herrn Jahn, liess viel zu wünschen übrig, namentlich im zweiten Satze der Haydn'schen Symphonie, dessen reizende Violinfiguren durch ungleichen und ungraziösen Bogenstrich viel von ihrem Charakter verloren. Die „Walpurgisnacht" litt ebenfalls an Schwerfälligkeit und wurde ausserdem von dem Männerchor des Theaters so herausgeschrieen, dass es sogar dem Recensenten des „Rh. C." aufgefallen ist, und das will etwas heissen, da dieser Herr schon ganze Stücke gehört und besprochen hat, die gar nicht aufgeführt worden sind. Die Eroica anzuhören, war ich leider verhindert. Das zweite Symphonieconcert brachte die Bdur-Symphonie von Schumann, das Hiller'sche Clavierconcert in Fismoll, gespielt von Frl. Alberts, einige Lieder von Hrn. Philippi vorgetragen, Solostücke für Clavier und die Dmoll-Suite von Lachner. Frl. Alberts, Schülerin des Hrn. Hiller, führte sich mit dem Concerte ihres Meisters beim hiesigen Publicum ein, unter dem sie auch fernerhin als Lehrerin zu verweilen gedenkt. Ihr Spiel war immerhin so, dass es ihr als Empfehlung für den Hauptzweck ihres Auftretens dienen kann. Die übrigen Productionen des Abends geben zu besonderen Bemerkungen keine Veranlassung. Die Schumann'sche Symphonie ging bis auf einige Uncorrectheiten ziemlich gut. Die Lachner'sche Suite konnte ich wegen anderweitiger Verpflichtung nicht anhören. Während von den Quartettsoiréen der HH. Rebiczeck, Scholle, Knotte und Fuchs die erste in gewohnter Weise Haydn, Mozart, Beethoven, jeden mit einem Quartett vorführte, enthielt die zweite unter Mitwirkung von Frl. Fichtner Sonate in Emoll für Clavier (Frl. Fichtner) und Violine (Hr. Rebiczeck) von Raff, Variationen aus dem Dmoll-Quartett von Schubert und das Clavierquintett von Schumann. Frl. Fichtner ist hier sehr beliebt, und zwar mit Recht. Was wir ihr aber besonders anrechnen, ist die Verwendung ihrer Virtuosität in ausschliesslichem Interesse wahrer Kunst. Wir verdanken ihr in kurzer Zeit bei mehrmaligem Auftreten das Clavierconcert in A von Liszt, dasjenige von Schumann, die Transscription Liszt's über Motive aus den „Ruinen von Athen", verschiedene andere einzelne Clavierstücke von Liszt und Chopin, sowie jetzt wieder als Novität für uns die Raff'sche Sonate. Die Raff'sche Sonate ist ein ernstes Werk, in welchem der kräftige, männliche Charakter des Componisten durch einen elegischen Zug gemildert erscheint, der aber nicht hindert, dass, namentlich im langsamen Mittelsatze, Partien von aussergewöhnlich schwungvoller Steigerung vorkommen. Herr Pianist Zech hat mit seinem, unter Mitwirkung von Frau Borchers und Hrn. Rebiczek veranstalteten Concerte gleichen Zweck verfolgt, wie Frl. Alberts, sich beim hiesigen Publicum als Lehrer zu empfehlen. Er spielte unter Anderem die Schumann'schen Symphonischen Etuden und die Rhapsodie hongroise in Fis von Liszt, sowie die Paraphrase desselben Meisters über das Spinnlied aus dem „Fliegenden Holländer", und zeigte bedeutende Technik und selbständige Auffassung. — Das erste Concert des Cäcilienvereins endlich enthielt als Chornummern: „Nordische Sommernacht" von Gernsheim unter Leitung des Componisten, Chorlieder von Hauptmann und Mendelssohn und den 114. Psalm von Mendelssohn. Aus Anlass der genannten Werke äussert eine hiesige Kritik die unverhohlene Befriedigung, dass der Verein endlich wieder auf der Bahn „wahrer" Kunst angelangt sei, nachdem nämlich der frühere Dirigent den Cultus von Palästrina, Astorga, Bach, Liszt, Schumann und ähnlichen Geschmacksverderbern hatte forciren wollen. Hr. Buths, der jetzige Dirigent des Vereins, gekrönter Preisbewerber der Meyerbeer-Stiftung, eröffnete das Concert mit einer

eigenen Ouverture, die uns aus der Partitur als ein weiteres Zeugniss des zu bedeutenden Hoffnungen berechtigenden Talentes des Componisten bekannt ist. Ausserdem spielte Hr. Buths das Clavierconcert von Schumann, und Hr. Borchers, unser vorzüglicher Tenorist, trug die „Krähe" und „Forelle" von Schubert vor, welchen Liedern derselbe auf den Hervorruf und das Da capo-Verlangen des Publicums noch „Die junge Nonne" von Schubert zugab. Hr. Borchers ist ein Oratorien- und Liedersänger, der von Wenigen übertroffen werden dürfte; es ist zu bedauern, dass seine Bühnenstellung ihn an umfassenderer Bethätigung seiner Künstlerschaft bei Oratorien- und Musikaufführungen, wo seine eigentliche Sphäre sein würde, hindert. Er würde dort, wie hier ein ebenbürtiger Nachfolger seines Vorgängers in hiesiger Stellung, des bekannten Oratoriensängers Schneider sein. W. F.

Concertumschau.

Berlin. 3. Soirée der Berliner Symphoniecapelle: Ouverture zu „Figaro's Hochzeit" von Mozart, 9. Symphonie von Beethoven etc. — 2. Soirée des Quartetts Spohr, Hellmich, Schulz, Rohne: Streichquartette Op. 77 von Raff und No. 4 von Mozart, Quintett Op. 163 von Schubert. — 3. Symphonie-Soirée der königl. Capelle: Ouverturen Op. 115 und 124 von Beethoven, Symphonien in Esdur von Haydn und in Hmoll von Schubert, Furientanz und Reigen seliger Geister aus „Orpheus" von Gluck. — Musikdirector Bilse's Concerte vom 5. bis 11. Dec.: Ouverturen zum „Carneval in Rom" von Berlioz, „Hamlet" von Gade, zu „Athalia", „Meeresstille und glückliche Fahrt" und „Hebriden" von Mendelssohn, zu „Manfred" von Schumann, zu „Ein Traum in der Sommernacht" von Thomas, zu „Tannhäuser" von Wagner, zu „Oberon" und „Euryanthe" und Jubelouverture von Weber; Symphonien in Cdur von Beethoven und in Amoll von Mendelssohn; Türkischer Marsch von Beethoven, Sylphentanz von Berlioz, Ungarische Rhapsodie von Liszt, Violinconcert von Mendelssohn, „Tannhäuser"-Marsch und Kaiser-Marsch von Wagner, Aufforderung zum Tanz von Weber-Berlioz.

Bielefeld. 2. Abonnementconcert des Musikvereins: Ungarische Tänze von J. Brahms, Englische Madrigale für gemischten Chor etc.

Breslau. 5. Versammlung des Tonkünstlervereins: Streichquartett Op. 90, No. 1 von A. Rubinstein, Claviersonate zu 4 Händen von Mozart, Lieder von R. Gervais und Liszt, Capriccio für zwei Claviere von B. Scholz. — 10. Abonnementconcert der Theatercapelle: Jupiter-Symphonie von Mozart etc. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 8. Dec.: Cdur-Symphonie von Schubert etc. — Verein für classische Musik am 9. Dec.: Streichquartett von Veit, Phantasie und Sonate in Cmoll für Pianoforte von Mozart, Quartett in Gdur, Op. 18, No. 2 von Beethoven. — 1. Kammermusiksoirée der HH. Scholz und Himmelstoss am 14. Dec.: Clavier-Violoncellsonate in Adur, Op. 69, von Beethoven (Violoncell: Hr. Jules de Swert), Amoll-Fuge für Clavier von J. S. Bach, Bdur-Trio von Schubert etc.

Braunschweig. 2. Abonnementconcert des Vereins für Concertmusik: 1. Symphonie von Gade, „Demetrius"-Ouverture von Hiller, Gesangvorträge des Frl. Weckerlin, Violinvorträge des Hrn. Edm. Singer.

Chemnitz. Symphonieconcert des Musikdirector C. Müller am 6. Dec.: „Vom Fels zum Meer", deutscher Triumphmarsch von Fr. Liszt, Ouverture „Michel Angelo" von Gade, Nocturno für Streichorchester von W. Claussen, Jupiter-Symphonie von Mozart, „Hebriden"-Ouverture von Mendelssohn, Entr'acts aus „Rosamunde" von Schubert, Ouverture zu „König Stephan" von Beethoven.

Eisenach. Aufführung des Musikvereins am 6. Dec.: „Mirjam's Siegesgesang" von Schubert, „Dolorosa" von Ad. Jensen, „Requiem für Mignon" von Schumann, Lieder von Feska und Ergmann, drei geistliche Lieder für Altsolo und Chor von Mendelssohn.

Frankfurt a. M. 5. Museumsconcert: Dmoll-Symphonie von R. Volkmann, „Anakreon"-Ouverture von Cherubini, Gesangvorträge der Frau A. Joachim, Pianofortevorträge der Frau Cl. Schumann. — 1. Concert des Philharmonischen Vereins: Cmoll-Symphonie von Ferd. Ries, Ouverture zum „Vampyr" von Marschner.

Genf. Concert populaire des Hrn. H. Kling: Ouverture zu „Maria Stuart", ein Chor aus dem „Stabat Mater" und Fragmente der Oper „La Reine Berthe" von H. Kling, das „célèbre" Divertimento in Ddur von Mozart etc.

Halle a. S. 2. Concert der Vereinigten Berggesellschaft: Ouverture, Scherzo und Finale von R. Schumann, Hmoll-Marsch von Schubert, „Les Préludes" von Liszt, Gesangvorträge des Frl. Ad. Mayer aus Weimar, Harfenvorträge des Hrn. Gerstenberger aus Cassel.

Hamburg. 1. Kammermusiksoirée der HH. W. Marstrand und F. Marwege mit Werken von Händel, Rameau, Pergolese, Scarlatti, Veracini und J. S. Bach. — 3. Philharmonisches Concert: Symphonien in Dmoll von L. Lee, in Hmoll von Schubert und No. 8 von Beethoven, Marsch Op. 61, No. 2 für Orchester von F. Kiel, 3. (?) Serenade für Streichorchester von R. Volkmann. — Vereinsabend des Tonkünstlervereins: Streichquartett von C. Ad. Oberdörffer. — Concert der Bach-Gesellschaft für Chicago: Motette „Jesu, meine Freude" von Bach, Esdur-Trio von Schubert, drei Madrigale, Arie von Händel, Chaconne für Violine von Vitali, „Das Vaterunser" von H. Degenhardt.

Innsbruck. Ausserordentliches Concert des Musikvereins: „Wilhelm Tell"-Ouverture von Rossini, Scherzo aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum", „Erlkönig's Tochter" von Gade, Gesangvorträge der Frau Diez aus München.

Iserlohn. 2. Concert des Hrn. V. A. Loos: 1. Symphonie von Gade, Ouverturen von Wagner („Tannhäuser"), Loos (über das Lied „In den geweihten Hallen") und Reinecke („Friedensfeier"), „Das Lied vom deutschen Kaiser" von M. Bruch, Lied von Abt.

Kronstadt. Statutenmässiges Concert des Musikvereins am 3. Nov.: „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Beethoven, Gdur-Symphonie von Haydn etc.

Leipzig. 4. Euterpeconcert: Symphonie in Gdur von Haydn, Festouverture in Adur von J. Raff, „Sigurd Slembe", Orchesterstück von J. S. Svendsen, Gesangvorträge des Frl. M. Klauwell, Claviervorträge des Frl. M. Hertwig. — 9. Gewandhausconcert: 2. Symphonie von Beethoven, Jubelouverture von Weber, Gesangvorträge des Hrn. M. Stägemann, Claviervorträge des Frl. E. Lie.

Lissa. Quartettsoirée der HH. Gebr. Lüstner aus Breslau: Quartette von Mendelssohn und Schumann, einzelne Quartettsätze von Haydn und Rubinstein (Scherzo aus No. 1 aus Op. 90), Claviervorträge des Frl. M. Emmert.

Magdeburg. 2. Abonnementconcert im Casino: Orchesterwerke von Haydn, Gluck und Weber, Violoncellvorträge des Hrn. L. Grützmacher, Gesangvorträge der Fr. Eggelin-Isendahl. — Concert der Singakademie und der Mühling'schen Liedertafel am 3. Dec.: Scenen aus „Idomeneus" von Mozart, Streichquartett in Cmoll von Rubinstein, Männerchöre von Zöllner, Lieder von Liszt, „Zigeunerleben" von Schumann. — Tonkünstlerverein am 4. Dec.: Quartett von Mozart, Esdur-Trio von Beethoven etc. — 4. Logenhausconcert: Amoll-Symphonie von Mendelssohn, Festouverture Op. 124 von Beethoven, Gesangsoli (Frl. Leonoff), Violinsoli (Hr. Rappoldi aus Berlin). — 3. Harmonieconcert: Dmoll-Symphonie von Schumann, Ouverture zu „Egmont" von Beethoven, Gesangsoli (Frl. Louise Voss aus Berlin), Pianofortesoli (Frl. Marie Hertwig aus Leipzig).

Mannheim. 3. Musikalische Akademie: 1. Symphonie von Schumann, Ouverturen zur „Heimkehr aus der Fremde" von Mendelssohn und zu „Demetrius" von F. Hiller, Gesangvorträge des Hrn. Dr. Pockh und Claviervorträge des Hrn. Dr. F. Hiller.

Mühlhausen. Grosses Concert der „Ressource": Ouverture „Fingalshöhle" von Mendelssohn, „Wallenstein's Lager" von Rheinberger, Fmoll-Concert von Weber etc.

München. Concert spirituel von A. Koch: „Ocean"-Symphonie von A. Rubinstein, „Euryanthe"-Ouverture von Weber, Opernfragmente von Gluck, Reinecke und Wagner, Violinromanze von Beethoven (Hr. Koch), Posaunenvortrag (Hr. Müller).

Oldenburg. 2. Abonnementconcert: „Coriolan"-Ouverture

von Beethoven, „Ave Maria“ für Frauenchor und „Gesang aus Fingal“ für Frauenchor und Orchester von J. Brahms, „Manfred“-Entr'act und zwei Lieder in kanonischer Weise von C. Reinecke, „Normannenfahrt“, Ouverture von A. Dietrich, 1. Symphonie von Schumann.

Pest. 2. und 3. Triosoirée der HH. A. Door, R. Heckmann und Th. Krumbholz: Claviertrios von Schumann (Fdur), Brahms (Hdur), Goldmark (Bdur) und Raff (Gdur), Sonaten von Beethoven (Op. 69, als Violoncellsolo aufgeführt) und Händel (für Violine und Pianoforte), Phantasiestücke für Violine und Pianoforte von O. Weber und E. Stockhausen, Violoncellsoli.

Prag. 1. Concert des Conservatoriums: Oxford-Symphonie von Haydn, Toccata von Bach-Esser, Andante aus Schubert's Dmoll-Quartett „mit voller orchestraler Quartettbesetzung“, Claviervorträge des Hrn. Epstein aus Wien.

Saarbrücken. 1. Abonnementconcert des Instrumentalvereins: Esdur-Symphonie von Mozart, Scene für Sopran aus „Der Friede“ von C. Krause, „Die Ruinen von Athen“ von Beethoven.

Wien. 2. Philharmonisches Concert: „Im Walde“, symphonisches Tongemälde von J. Raff, Entr'acts aus „Rosamunde“ von Schubert, Clavierconcert in Amoll von Schumann (Frl. S. Menter).

Zittau. 1. Abonnementconcert des Concertvereins: Cdur-Symphonie von Schubert, „Friedensfeier“-Festouverture von Reinecke, Kaiser-Marsch von Wagner, Gesangvorträge des Frl. Nanitz aus Dresden.

Zwickau. Symphonieconcert der Stadtcapelle: Symphonien von Ph. E. Bach (Ddur) und Schubert (Hmoll), Ouverturen von Schubert (zu „Rosamunde“) und F. Lachner (zu „Die vier Menschenalter“), „Manfred“-Vorspiel von Reinecke, Triumphzug von F. Hiller. — 1. Abonnement-Symphonieconcert derselben Capelle: Ouverture in Cdur zu einem Lustspiel von O. Bolck, „Schnitterchor“ von Liszt, „Loreley“-Einleitung von M. Bruch etc.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Der königl. würtemberg. Kammer- und Hofopernsänger Hr. Sontheim aus Stuttgart ist von der Direction des hiesigen Victoria-Theaters für einige Gastdarstellungen gewonnen worden. — **Chemnitz.** Das 4. und 5. Gastspiel des Frl. Jager bot die Susanne („Figaro's Hochzeit“, 7. d. M.) und die Marie („Czaar und Zimmermann“, 11. d. M.). — **Cöln.** Am 10. d. M. gastirte Frl. M. Paumgartner aus München in den „Hugenotten“. — **Elberfeld.** Am 4. d. M. trat im hiesigen Stadttheater Frl. Marie Paumgartner vom Münchener Hoftheater als Margarethe in Gounod's „Faust“ auf. — **Leipzig.** Dem Vernehmen nach werden zwei unserer bewährtesten Opernkräfte, Hr. Gross und Frau Dr. Peschka-Leutner, nach Ablauf ihrer Contracte die hiesige Bühne verlassen. Der Erstere soll bereits mit der Berliner kgl. Oper Verhandlungen angeknüpft haben. Definitives können wir erst später mittheilen. — **New-York.** Hr. Theodor Wachtel trat am 15. Nov. zum letzten Mal im hiesigen Stadttheater auf. Der Sänger beschloss sein Gastspiel mit derselben Rolle, mit welcher er es eröffnet hatte: mit dem Chapelou im „Postillon von Lonjumeau“. — **Pest.** Hr. Gustav Höbell aus Wien und seine Schülerin Frl. Minna Tremmel von daselbst werden demnächst hier ein Gesangsconcert veranstalten.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 9. Dec.: 1) „O Freude über Freude“, zweichörige Motette von Joh. Eccard. 2) „Salvum fac regem“ von Richter. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 19. Nov.: 1) „Jesu, meine Freude“ von Joh. Seb. Bach. 2) „Herr, wenn ich nur dich habe“ (mit dem gleichzeitigen Choral: „Jesu, edler Bräutigam werth“) von Joh. Mich. Bach. — **Dresden.** a) Kreuzkirche am 9. Dec.: 1) „Salvum fac regem, Domine“ von Jul. Otto. 2) „Domine exaudi“, Graduale von C. G. Reissiger. — b) Neustadtkirche am 10. Dec.: „Laetemini in deo coelites“ von C. G. Reissiger. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 8. Dec.: 1) Messe in G von Schubert. 2) Graduale („Felix es“) und 3) Offertorium („Beata es“) von Weigl. Am 10. Dec.: 1) Messe in B von Jos. Haydn. 2) Graduale („Ex Sion“) von Mich. Haydn. 3) Offertorium („Mentis oppressae“) von Sacchini. — b) K. k. Hofpfarrkirche am 8. Dec.: 1) Mariazeller Messe von J. Haydn. 2) Graduale (Sopransolo mit Chor) von Czerny. 3) Offertorium (Mezzosopransolo) von J. Krall. 4) „Tantum ergo“ und 5) „Genitori“ von X. — c) Dominicanerkirche am 8. Dec.: 1) Heilig-Messe in B von Jos. Haydn. 2) Graduale (Duett) von L. Rotter. 3) Offertorium („Ave Maria“ in Adur) von L. Weiss. Am 10. Dec.: 1) Messe von Gr. Zangl. 2) Graduale („Ave Maria“) von Conradin. 3) Offertorium (Sopransolo) von Jos. Krall. — d) Pfarrkirche zu St. Ulrich um 8. Dec.: 1) Grosse Messe von Süssmeyer. 2) „Tantum ergo“ (Chor), 3) Graduale („Pater noster“, Chor) und 4) Offertorium („Ave Maria“, Chor) von Ant. Bernhardt. — e) Pfarrkirche zu Mariahilf am 8. Dec.: 1) Messe in F von Brosig. 2) Graduale („Ave Maria“, Duett für Sopran und Alt) und 3) Offertorium („Ad te levavi“, Sopran- und Violoncellsolo) von J. Krall. — f) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 8. Dec.: 1) Messe in C von Mich. Haydn. 2) Graduale (Sopransolo) und 3) Offertorium (Mezzosopran- und Violasolo) von Nigg. 4) „Tantum ergo“ von Joh. Döcker. — g) Pfarrkirche in der Rossau am 8. Dec.: 1) Krönungsmesse in C von Mozart. 2) Graduale (Altsolo) von Mendelssohn. 3) Offertorium („Salve regina“) von Schubert. — h) Pfarrkirche zu Margarethen am 8. Dec.: 1) Vocalmesse, 2) Graduale, 3) Offertorium und 4) „Tantum ergo“ von Gottfr. Preyer. — **Zweibrücken.** Evangelische Kirche am 5. Nov.: 1) Psalm 95 von E. F. Richter. 2) „Ein feste Burg“ von J. S. Bach. 3) „Wir anbeten dich“, von Palestrina. 4) „Liebe, die für mich gestorben“, von Mozart. 5) „Du Hirte Israels“, von Bortniansky. Am 3. Dec.: 1) „Was der alten Vater Schaar“, von J. Eccard. 2) „Ach dass die Hilfe aus Zion käme“ von D. H. Engel. 3) „Gott ist die Liebe“ von F. Commer.

Opernübersicht.

(Vom 1. bis 7. December.)

Leipzig. Stadtth.: 1. Fliegender Holländer; 3. Zampa; 6. Hugenotten. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 2. Prophet; 3. Lustige Weiber von Windsor; 4. Lohengrin; 5. Hugenotten; 7. Templer und Jüdin. Walhalla-Volksth.: 1. Troubadour; 6. Figaro's Hochzeit. Victoria-Th.: 1., 2., 3., 4 u. 5. Paimpol und Perinette, Dorothea; 6. Indigo. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 1. Fortunio's Lied. — **Bremen.** Stadtth.: 1. und 6. Meistersinger; 3. Zauberflöte. — **Breslau.** Lobe-Th.: 1. Blaubart. — **Chemnitz.** Stadtth.: 4. Adlers Horst (Gläser); 7. Figaro's Hochzeit. — **Cöln.** Thaliath.: 6. Figaro's Hochzeit. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 2. Nachtlager von Granada; 4. Lohengrin; 6. Vampyr. — **Elberfeld.** Stadtth.: 1. Wilhelm Tell; 3. Margarethe; 4. Martha. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 3. Oberon; 5. Afrikanerin; 7. Orpheus in der Unterwelt. — **Hamburg.** Stadtth.: 1. Krondiamanten; 3. Stumme von Portici; 4. Rigoletto; 5. Prinzessin von Trebisonde; 6. Hugenotten. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 1. Lucia von Lammermoor; 3. Fra Diavolo; 5. Czaar und Zimmermann. — **Magdeburg.** Stadtth.: 5. u. 7. Dinorah. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 5. Teufels Antheil. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 1. und 3. Haideschacht. — **Nürnberg.** Stadtth.: 3. und 6. Theeblume (Lecocq); 6. Figaro's Hochzeit. — **Prag.** Deutsch. Landesth.: 1. Mignon. Královské zémské ceské divadlo: 1. und 4. Blesk (Halévy). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 3. Robert der Teufel; 7. Postillon von Lonjumeau. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 3. Fra Diavolo; 5. Entführung aus dem Serail. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 1. Mignon; 2. Jüdin; 3. Don Juan; 4. Lohengrin; 6. Favoritin; 7. Norma. — **Würzburg.** 3. Martha.

Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), Symphonie in Cdur. (Barmen, Concert unter Leitung des Hrn. Enzian.)

Berlioz (H.), „Il Carnevale di Roma". (Berlin, Concert von Bilse.)
— — Sylphentanz. (Ebendaselbst.)
Bolck (O.), Ouverture in Cdur zu einem Lustspiel. (Zwickau, 1. Abonnementconcert der Stadtcapelle.)
Brahms (J.), „Gesang aus Fingal" für Frauenchor und Orchester. (Oldenburg, 2. Abonnementconcert.)
— — Claviertrio in Hdur. (Pest, 2. Triosoirée der HH. Door, Heckmann und Krumbholz.)
Bruch (M.), „Das Lied vom deutschen Kaiser". (Iserlohn, 2. Concert des Hrn. V. A. Loos.)
— — „Loreley"-Einleitung. (Zwickau, 1. Abonnementconcert der Stadtcapelle.)
Claussen (W.), Nocturno für Streichorchester. (Chemnitz, Symphonieconcert des Hrn. Müller.)
Dietrich (A.), „Normannenzug", Ouverture. (Oldenburg, 2. Abonnementconcert.)
Gade (N. W.), „Hamlet"-Ouverture. (Berlin, Concert von Bilse.)
— — „Michel Angelo"-Ouverture. (Chemnitz, Symphonieconcert des Hrn. Müller.)
Goldmark (C.), Claviertrio in Bdur. (Wien und Pest, Triosoiréen der HH. Door, Heckmann und Krumbholz.)
Hiller (F.), „Demetrius"-Ouverture. (Braunschweig, 2. Abonnementconcert. Mannheim, 3. Musikalische Akademie.)
Kling (H.), Ouverture zu „Maria Stuart" und Fragmente aus der Oper „La Reine Berthe". (Genf, Concert populaire des Autors.)
Lee (L.), Symphonie in Dmoll. (Hamburg, 3. Philharmonisches Concert.)
Liszt (F.), „Les Préludes". (Halle a. S., 2. Concert der Vereinigten Berggesellschaft.)
— — „Vom Fels zum Meer". Triumphmarsch. (Chemnitz, Symphonieconcert des Hrn. Müller.)
— — „Schnitterchor". (Zwickau, 1. Abonnementconcert der Stadtcapelle.)
Loos (V. A.), Ouverture über „In den geweihten Hallen". (Iserlohn, 2. Concert des Autors.)
Oberdörffer (C. A.), Streichquartett. (Hamburg, Vereinsabend des Tonkünstlervereins.)
Raff (J.), „Im Walde", symphonisches Tongemälde. (Wien, 2. Philharmonisches Concert.)
— — Festouverture in Adur. (Leipzig, 4. Euterpeconcert.)
— — Claviertrio in Gdur. (Wien und Pest, Triosoiréen der HH. Door, Heckmann und Krumbholz.)
Reinecke (C.), „Friedensfeier"-Festouverture. (Iserlohn, 2. Concert des Hrn. Loos. Zittau, 1. Abonnementconcert des Concertvereins.)
— — Entr'act aus „Manfred". (Oldenburg, 2. Abonnementconcert. Zwickau, Symphonieconcert der Stadtcapelle.)
Rheinberger (J.), „Wallenstein's Lager". (Mühlhausen, Concert der „Ressource".)
Rubinstein (A.), Streichquartett in Cmoll. (Magdeburg, Concert der Singakademie und Mühling'schen Liedertafel.)
— — Streichquartett Op. 90, No. 1. (Breslau, 5. Versammlung des Tonkünstlervereins.)
Scholz (B.), Capriccio für zwei Claviere. (Breslau, 5. Versammlung des Tonkünstlervereins.)
Stockhausen (E.), Phantasiestück für Pianoforte und Violine. (Wien und Pest, Triosoiréen der HH. Door, Heckmann und Krumbholz.)
Svendsen (J. S.), „Sigurd Slembe". Orchesterstück. (Leipzig, 4. Euterpeconcert.)
Volkmann (R.), Symphonie in Dmoll. (Frankfurt, 5. Museumsconcert. Weimar, 4. Abonnementconcert.)
— — Serenade für Streichorchester, No. 1. (Chemnitz, Concert des Stadtmusikcorps.)
— — Idem No. 2. (Berlin, Concert von Bilse.)
— — Idem No. 3 (?). (Hamburg, 3. Philharmonisches Concert.)
Wagner (R.), Kaiser-Marsch. (Zittau, 1. Abonnementconcert des Concertvereins. Berlin, Concert von Bilse.)
Weber (O.), Phantasiestück für Pianoforte und Violine. (Wien und Pest, Triosoiréen der HH. Door, Heckmann und Krumbholz.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 49. Ueber ein zwischen Altem und Neuem vermittelndes Tonsystem. Von M. W. Drobisch. — Besprechungen (Claviercompositionen von H. Grädener, H. v. Herzogenberg u. A.). — Berichte und Notizen.

Echo No. 49. Besprechungen (Werke von J. L. Ellerton und Emma Freisse-Sessi). — Berichte, Nachrichten und Notizen. — Beilage: Nachrichten und Notizen.

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik No. 11. Fr. Witt an die HH. Diöcesan- und Bezirksvereins-Vorstände. — Vereinsnachrichten.

— — No. 12. Vereinsnachrichten. — Inhaltsverzeichniss des 6. Jahrganges. — Mit Musikbeilage.

Musica sacra No. 12. Umschau. — Inhaltsverzeichniss des 4. Jahrganges.

Neue Berliner Musikzeitung No. 49. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 50. Almanach des Allgemeinen deutschen Musikvereins. 3. Jahrgang. — Besprechung von H. Zopff, Op. 30. — Berichte und Notizen. — Offenbach.

Urania No. 11. Aphorismen. — Stille Lieder. — In einer Londoner Orgelbau-Werkstatt. — Besprechungen. — Aufführungen. — Personalien.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die „Allgem. Musik. Zeitung" gibt mit ihrer neuesten Nummer wiederum Beweise, dass sie sowohl mit einzelnen ihrer Correspondenten als mit dem jüngsten Redacteur, Hrn. Jos. Müller, gut bedient ist. Nach der ersteren Seite hin ist abermals eines Ausspruchs des wunderbaren Berliner Berichterstatters zu gedenken. Derselbe sagt über das Clavierconcert in Amoll und die Symphonischen Etuden von Rob. Schumann, nachdem er den diesen Werken bei der betr. Gelegenheit gezollten lebhaften Beifall constatirt hat: „Bei gesunden Ohren wäre es unmöglich, an einer so wüsten Modulation Gefallen zu finden, namentlich ist aber Op. 13 ein ganz unerträgliches, langes und langweiliges Werk". — Hr. Redacteur Müller selbst fühlt sich bemüssigt, die Mittheilung seines Wiener Berichterstatters über die kürzlich im 1. Philharmonischen Concert in Wien mit „donnerndem Applaus" begrüsste und „energisch da capo" verlangte Aufführung von R. Wagner's Huldigungsmarsch durch folgende Bemerkung abzuschwächen: „Nach anderen Berichten Wiener Blätter hatte das Publicum deshalb die Wiedergabe verlangt, weil es glaubte, dies (!) sei der Kaiser-Marsch, brachte also die Aufführung dieses Marsches mit der deutschen Sache zusammen" etc. Wir möchten nun gern wissen, welche „anderen Berichte Wiener Blätter" Hr. Müller eingangs seiner gelungenen Bemerkung meint, noch mehr, wir müssen, falls Hr. Müller seine Quellen nicht nachträglich namhaft machen sollte, die Existenz derselben für erfunden halten.

* Am 11. d. brachte der Münchener Oratorienverein Händel's „Theodora" zur Aufführung und bot mit ihr unseres Wissens die für Deutschland erste Gesammtaufführung dieses Werkes.

* Gelegentlich der im Monat Mai des kommenden Jahres in Wien stattfindenden Enthüllung des Schubert-Denkmals gedenkt man daselbst eine grössere Schubert-Feier (Concertete) zu veranstalten.

* Der Bau des neuen Stadttheaters zu Düsseldorf soll nun sicher im nächsten Frühjahr in Angriff genommen werden.

* Aus London wird berichtet, dass man im Juni nächsten Jahres im Krystallpalast zu Sydenham ein grosses internationales vierzehntägiges Musikfest zu veranstalten beabsichtige, welches mit künstlerischen Wettkämpfen verbunden sein soll. U. A. ist für die beste Composition eines grossen Ton-

gemäldes für Chor und Orchester ein Preis von 1000 Guineen ausgesetzt. Falls sich das Unternehmen als rentabel (aha!) erweist, sollen diese internationalen Musikfeste alljährlich wiederholt werden.

* Das 1. „Russische Concert", welches Fürst Galitzin in New-York veranstaltete, scheint kein Glück gemacht zu haben. Ein Referat der „N.-Y. M.-Z." über dasselbe theilt, nachdem es in sarkastischer Weise der Directionsweise des Fürsten Erwähnung gethan, einige ergötzliche Erläuterungen aus dem betr. Concertprogramm mit.

* Im Teatro Pagliano zu Florenz haben mit grossem Erfolge „Lohengrin"-Vorstellungen begonnen. Die Direction der genannten Bühne hat nämlich hierfür das gesammte im „Lohengrin" beschäftigte Solisten-, Chor- und Orchesterpersonal des Teatro communale zu Bologna unter Leitung seines bewährten Führers Signor Mariani engagirt; ja selbst die Bologneser „Lohengrin"-Decorationen sind zu diesem Zweck nach Florenz übergeführt worden.

* Das meiste Glück hat unter italienischen Opern in neuester Zeit Marchetti's „Ruy Blas" gemacht, welches Werk im Laufe zweier Jahre auf einigen dreissig italienischen Bühnen gegeben wurde.

* Maestro Zecchini, der unlängst in Bologna zwei seiner Opern („Mathilde von England" und „Conversation im Dunkeln") in Scene gehen liess, befindet sich zur Zeit in Paris, um daselbst seine neueste komische Oper („Gli Empirici") übersetzen und aufführen zu lassen.

* Lecocq's Operette „Theeblume" wurde am 3. Dec. zum ersten Mal im Nürnberger Stadttheater zur Aufführung gebracht.

* Am 2. Dec. ging in Brünn Wagner's „Fliegender Holländer" vor dicht besetztem Hause zum ersten Mal in Scene und errang durchschlagendsten Erfolg.

* Die „N.-Y. M.-Z." schreibt: „Von der persönlichen Bescheidenheit und dem musikalisch-ästhetischen Standpunct des Hrn. Th. Wachtel gibt folgende kürzlich gemachte Bemerkung desselben ein charakteristisches Beispiel, welches aufgezeichnet zu werden verdient: „Der einzige Rival, den ich überhaupt habe, Niemann, ist eigentlich gar kein Künstler, er kann nur Wagner'sche Partien singen!"

Gestorben. Am 7. Dec. starb nach kurzem Krankenlager der berühmte Paukenschläger des Leipziger Theater- und Gewandhausconcertes, Ernst Gotthold Benj. Pfundt. „Geboren am 17. Juni 1806 in Dommitzsch bei Torgau als Sohn des dortigen Cantors, hatte sich derselbe später dem Studium der Theologie gewidmet und zu diesem Behufe mehrere Jahre lang die hiesige Universität bezogen, welche ihn nach glücklich bestandener Prüfung als Candidat der Theologie entliess. Durch den Verkehr mit seinem Onkel Friedrich Wieck, dem Vater der Clara Schumann, hatte seine Neigung zur Musik die Oberhand gewonnen. Er eignete sich das Unterrichtssystem für Clavierspiel seines Onkels an und gab mit gutem Erfolge Unterricht. Dann trat er in den Sängerchor des hiesigen Theaters, ums Jahr 1840 in das Gewandhausorchester ein, seit welcher Zeit er mit begeisterter Hingabe an die Kunst und mit einem Enthusiasmus für sein Instrument, der ihn oft als Original erscheinen liess, hier in Thätigkeit verblieb. Mit ihm ist ein redlicher Charakter, ein bestes Herz dahingegangen. Als Künstler in Bezug auf sein Instrument war er ein Unicum. Man nannte Drei, wenn man in Deutschland Meister ganz specieller Art bezeichnen wollte: den Posaunisten Queisser in Leipzig († 12. Juni 1846), den Contrabassisten Müller in Darmstadt († 25. November 1867) und den Paukisten Pfundt. Diese Namen werden fortleben in der Musikgeschichte. Eine Anleitung, die Pauken zu erlernen, gab Pfundt im Jahre 1849 heraus. Für die Vervollkommnung seines Instrumentes hat die Technik dem Verblichenen Wesentliches zu verdanken." (L. N.)

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: A. L. Leidgebel, 3. Sonate für Violine und Pianoforte, Op. 33. — Aug. Winding, 10 Clavierstücke in Etudenform, Op. 18. — Lieder-Album der „Musikalischen Gartenlaube" mit Liedern von W. Freudenberg, A. Horn, J. Tausch, G. H. Witte u. A. — A. W. Ambros, Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst. — W. v. Lenz, Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. — Dr. Karl Mendelssohn-Bartholdy, Goethe und Felix Mendelssohn-Bartholdy.

In Sicht: Joh. Brahms, Sonate für zwei Pianoforte, Op. 34bis, und Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, Op. 57 und Op. 58.

Briefkasten. *N. R.* in *R.* Sendung erhalten. Antwort in n. No. — *L.* in *M.*, *K.* in *K.*, *M.* in *W.* und *P.* in *L.* Die lahme Briefkastenexistenz konnten ohne Mühe noch andere Chiffren theilen. Wir hätten mehr Sinn in den Chiffren *Z.* in *L.* und *K.* in *L.* gefunden. — *C. H. D.* in *D.* Das angeführte Sprichwort hat im vorliegenden Falle sein Vortreffliches. Sie wissen ausserdem, dass eine derartige Besudelung bereits einmal stattfand.

Empfehlenswerthe Musikalien

[500.] aus dem Verlage von

Fr. Kistner in Leipzig.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikhandlungen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Behr, Franc., Op. 221. 6 Morceaux de Salon.
No. 1. Rêverie mélodieuse. 7½ Sgr.
„ 2. Postillon d'Amour. Galop élég. 10 Sgr.
„ 3. Barcarolle. 10 Sgr.
„ 4. Le Jeu des Papillons. Valse gracieuse. 15 Sgr.
„ 5. Sous le Balcon. Nocturne. 10 Sgr.
„ 6. Polka militaire. 12½ Sgr.

Brunner, C. D., Op. 303. Bunter Kranz der Jugend. 8 leichte instructive Tonstücke im Umfang der Melodie von 5 Tönen. 2 Hefte à 12½ Sgr.

—— Op. 446. Kleine Melodien für Anfänger des Clavierspiels in leichtester Weise und fortschreitender Stufenfolge als Beigabe zu jeder Clavierschule. 3 Hefte à 15 Sgr.

—— Op. 482. Trifolium. 3 leichte Rondos über Motive von Haydn, Mozart und Beethoven. 25 Sgr.

David, Ferd., Op. 30. Bunte Reihe. 24 Stücke für Violine und Pianoforte, bearbeitet von Carl Reinecke. 1. Heft 20 Sgr. 2. Heft 15 Sgr. 3. Heft 20 Sgr. 4. Heft 25 Sgr. 5. Heft 15 Sgr. 6. Heft 1 Thlr. 7. Heft 25 Sgr. 8. Heft 20 Sgr.

Löschhorn, A., Op. 88. 12 Pièces faciles. Liv. 1, 20 Sgr. Liv. 2, 3 à 25 Sgr.

Reinecke, Carl, Op. 99. Märchen-Vorspiele. 1 Thlr. 15 Sgr.

Schumann, Rob., Op. 66. Bilder aus Osten. 6 Impromptus. Complet 1 Thlr. 10 Sgr.; in 2 Heften à 22½ Sgr.

Taubert, Wilh., Op. 159. Jungfer Lieschen auf dem Balle. 7 Tanzstücke. 1 Thlr. 15 Sgr.

Volkmann, Rob., Op. 11. Musikalisches Bilderbuch. 6 Stücke. 2 Hefte à 20 Sgr.

Wohlfahrt, Heinr., Op. 62. Alpenklänge. Leichte Tonstücke. 3 Hefte à 10 Sgr.

—— Op. 64. 3 leichte Sonatinen. 3 Hefte à 10 Sgr.

—— Op. 67. Sonatinen. No. 1, 2 à 10 Sgr.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Gade, Niels W., Op. 19. Aquarellen. Kleine Tonbilder. 1. Heft 20 Sgr. 2. Heft 25 Sgr.

—— Op. 36. Der Kinder Christabend. Kleine Clavierstücke. 20 Sgr.

Heller, Stephen, Op. 78. Spaziergänge eines Einsamen. 6 Charakterstücke. 2 Hefte à 20 Sgr.

—— Op. 89. Spaziergänge eines Einsamen. (Zweite Folge.) 6 Charakterstücke. 3 Hefte à 1 Thlr.

Hiller, Ferd., Op. 141. Zum Ausruhen. 6 leichte Jugendstücke. 2 Hefte à 20 Sgr.

Kleinmichel, Rich., Op. 8. 8 leichte Charakterstücke. 1. Heft 20 Sgr. 2. Heft 25 Sgr.

Köhler, Louis, Op. 82. 6 Clavierstücke mit Fingersatz zum Unterricht und zum Vergnügen für vorgeschrittene Schüler. 2 Hefte à 15 Sgr.

Reinecke, Carl, Op. 106. Aus der Jugendzeit. 8 Tonbilder 1 Thlr. 5 Sgr.

—— Op. 107. Ein neues Notenbuch für kleine Leute. 30 leichte Clavierstückchen. 2 Hefte à 25 Sgr.

Schumann, Rob., Album. 50 Lieder aus Op. 25, 89, 90, 103, 104 als Clavierstücke bearbeitet von C. Geissler. 2 Thlr. 10 Sgr.

Windling, Aug., Op. 18. 10 Clavierstücke in Etudenform. 2 Hefte à 1 Thlr. 5 Sgr.

In billigen 8° Ausgaben erschienen:

Chopin, F., Op. 6 und 7. Mazurkas pour Piano. 15 Sgr. netto.

—— Op. 9. 3 Nocturnes pour Piano. 10 Sgr. netto.

—— Op. 10. 12 grandes Etudes pour Piano. 1 Thlr. netto.

Mendelssohn-Bartholdy, Fel., Op. 60. Die erste Walpurgisnacht. Ballade von Goethe, für Chor und Orchester. Clavierauszug 2 Thlr. 10 Sgr.

Schumann, Rob., Op. 25. Myrthen. Liederkreis von Goethe, Rückert, Byron, The Moore, H. Heine, Burns und J. Mosen, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Complet für Sopran 1 Thlr. 10 Sgr. netto, für Alt 1 Thlr. 10 Sgr. netto.

—— Op. 112. Der Rose Pilgerfahrt. Märchen nach einer Dichtung von Moritz Horn für Solostimmen, Chor und Orchester. Clavierauszug mit deutschem und französischem Texte. 2 Thlr. 15 Sgr. netto.

Verlag von H. Pohle, Hamburg.

Soeben erschienen:

[501.] **Carl G. P. Grädener,**

Op. 56.

Liebeslieder

(von Adolf Schults und Claus Groth)

für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. Pr. 22½ Ngr.

Anton Deprosse, Op. 32.
Drei Balladen

für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 20 Ngr.

H. Böie.

Op. 21 und 22. **Lieder für die Jugend** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. 27½ Ngr.

Op. 23. **3 Lieder** für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte 17½ Ngr.

[502.]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Bach, J. S., Tripel-Concert No. 2 für Clavier, Violine u. Flöte mit Begl. von Violine, Viola, Violoncell und Violone. Für 2 Pfte. zu 4 Händen eingerichtet von G. Krug. 1 Thlr. 22½ Ngr.

—— **Clavierwerke.** Herausgegeben von C. Reinecke. Erster Band. **Roth cartonnirt.** 2 Thlr.

—— **Bourrée**, aus Violin-Sonate II. H moll. (f. d. Pfte. bearbeitet von B. Tours) 7½ Ngr.
—— **Gavotte**, aus Violin-Sonate VI. E dur. 7½ Ngr.
—— **Bourrée**, aus Violoncell-Sonate IV. G dur. 10 Ngr.
—— **Sarabande**, aus Violoncell-Sonate VI. D dur. 5 Ngr.

Bargiel, W., Op. 38. **Adagio** für Violoncell mit Orchesterbegleitung. Partitur 25 Ngr., Orchesterstimmen 1 Thlr., Clavierauszug 20 Ngr.

Döring, Carl Heinrich, Op. 30. **Rhythmische Studien** und Etudes für das Pianoforte, zur Beförderung der Unabhängigkeit der Hände. 1 Thlr. 15 Ngr.

Meister, Alte, Sammlung werthvoller Clavierstücke, herausgegeben von E. Pauer. Erster Band. **Roth cart.** 3 Thlr. 15 Ngr.

Scharwenka, Xaver, Op. 3. **Polnische Nationaltänze** für das Pianoforte. 1 Thlr.

—— Op. 6. **Erste Sonate** für das Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.

Schubert, Franz, Werke für Kammermusik. Op. 159. Phantasie für Pianoforte und Violine. C dur. 1 Thlr. 3 Ngr.

Schule, Die, der Technik. Studiensammlung für das Pianoforte. Aus den bewährtesten Werken älterer und neuerer Componisten gewählt und progressiv geordnet von Carl Reinecke. Dritter Band. 1 Thlr. 20 Ngr.

Svendsen, Johan S., Op. 3. **Octett** für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Vcelle. Arrang. für 2 Pfte. zu 8 Hdn. von Ph. L. 3 Thlr. 17½ Ngr.

Wallenstein, M., Op. 7. **Concert** für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. 3 Thlr. 22½ Ngr.

—— Dasselbe für Pianoforte allein. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig u. Winterthur.

[504.] **Joseph Greith.**

Zwölf dreistimmige Lieder

für zwei Soprane und Alt

vorherrschend religiösen Inhaltes für die oberen Classen der Knaben- und Mädchen-Schulen, wie auch anderer Singvereine als Vorbildung für den höheren Chorgesang.

Preis netto 4 Ngr.

Nr. 1. Sonntags-Morgen-Andacht: „Gottesstille, Sonntagsfrühe", von Max von Schenkendorf. Nr. 2. Der Abendstern: „Abendstern, ach wie gern". Nr. 3. Sonntags-Gruss: „Der Sonntag ist gekommen", von Hoffmann von Fallersleben. No. 4. Weihnachts-Freude: „Der Winter ist gekommen", von Robert Reinick. Nr. 5 Frühlingslust: „O der blaue, blaue Himmel!" von O. F. Gruppe. Nr. 6. Frühlingsträumen: „Rosenschein und Blüthenregen lacht auf allen grünen Zweigen", von Hermann Rollet. Nr. 7. Weihnachtslied: „Uns kam ein Schiff gefahren", von Pater Gall Morel. Nr. 8. Ein Trostsprüchlein: „Lass dich nur nichts dauern", von P. Flemming. Nr. 9. Jugendfestlied: „Wir feiern heut das Jugendfest". Nr. 10. Oster-Gewissheit: „Frühlingssonne! Fest der Wonne!" von Winzer. Nr. 11. Weihnachts-Jubel: „Empor zu Gott, mein Lobgesang!" von Fr. A. Krummacher. Nr. 12. Die Engelsharfe: „Kennst du die goldne Harfe", von J. N. Vogl.

Achtzehn dreistimmige Lieder

für zwei Soprane und Alt

vorherrschend religiösen Inhaltes (worunter sechs Marienlieder) für die oberen Classen etc.

(**Seinem Freunde Ludwig Rotschi, Gesangdirector in Solothurn.**)

Preis netto 6 Ngr.

Diese Sammlung enthält vorstehende zwölf Lieder nebst folgenden Marienliedern:

Nr. 1. Die ruhmwürdige Jungfrau: „Ihr Engel dort oben". Nr. 2. Ave Maria: „Die Nacht entflieht, der Morgen glüht". Nr. 3. Die Zuflucht der Sünder: „Maria, hilf mir flehn". Nr. 4. Die Hilfe der Christen: „Fromme Lieder grüssen dich". Nr. 5. Ave Maria: „Gegrüsst seist du, Maria". Nr. 6. Das Gnadenbild: „War mir jüngst so weh zu Muth".

Neue Clavier-Compositionen

[505.] von

J. C. Kessler

im Verlag von

J. P. Gotthard's

Musikalienhandlung in Wien.
(Auslieferungslager in Leipzig bei R. Forberg.)

Op. 92 **„Sechs Charakterstücke"**, einzeln No. 1—4 à 5 Ngr. No. 5 und 6 $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Op. 93 **„Dreissig sehr kurze und leichte Sätze"** in allen Tonarten als Vorstudium zu den leichten Werken von Clementi, Haydn, Mozart u. A. $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Op. 94 **„Cadenzen und Präludien"**. Heft 1 $17\frac{1}{2}$ Ngr. Heft 2 25 Ngr.

Op. 95 **„Drei Tonstücke"** (Sarabande, Gavotte und Gigue). 10 Ngr.

[506.] In meinem Verlag erschien soeben:

Concertone

für 2 Soloviolinen, Oboe, Violoncello und Orchester

von

W. A. Mozart.

Partitur 1 Thlr. 6 Sgr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 10 Sgr. Ausgabe für 2 Violinen und Piano bearbeitet von **Ferd. David.** 1 Thlr. 25 Sgr.

Aug. Cranz in Hamburg.

Hundert und zehn Studien

[507.] für Pianoforte

von

H. Bertini,

in fortschreitender Reihenfolge
mit Bezeichnung des Legato, Staccato, der Ausdruck-Nuancen, des Fingersatzes und Pedalgebrauches,
herausgegeben von

Louis Köhler.

Heft 1 u. 2 à 9 Ngr.
„ 3 — — 18 „
„ 4 — — 21 „
„ 5 — — 12 „
„ 6 — — 14 „
„ 7 — — 27 „
„ 8 — — 28 „

Verlag von **J. P. Gotthard** in Wien.
(Auslieferung in Leipzig bei Rob. Forberg.)

[508.] Im Verlage des Unterzeichneten erscheint bis Mitte Januar 1872 in Partitur und Orchesterstimmen:

Sigurd Slembe.

Symphonische Einleitung zu Björnstjerne Björnson's gleichnamigem Drama

von

Johan S. Svendsen.

Op. 8.

Leipzig, den 13. Dec. 1871. **E. W. Fritzsch.**

[509.] In meinem Verlage erschien:

36 Etuden,

belehrend und fortschreitend geordnet

für die Bratsche

von

H. E. Kaiser, Op. 43.

Aug. Cranz in Hamburg.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Hierzu als Beilage eine Verlagsanzeige von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig.

Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 22. December 1871.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

II. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 52.

An die geehrten Abonnenten.

Das „Musikalische Wochenblatt" beginnt mit nächstem 29. December seinen dritten Jahrgang und wird auch im Verlaufe dieses Zeitraumes keine der Eigenschaften, durch welche es sich während der kurzen Zeit seines Bestehens einen so grossen und die besten Namen umfassenden Leserkreis erworben, vermissen lassen. In gleicher Weise dürfen die werthen Abonnenten des dritten Jahrganges, welche den vollständigen Jahresbetrag von 2 Thlr. zahlen, eine Abonnementsprämie erwarten. Letztere wird ein

Humoristisch-satyrischer Kalender für Musiker und Musikfreunde auf das Jahr 1873,

sein und im Herbst 1872 bestimmt zur Versendung gelangen.

Auf das Versprochene hin sieht der ergebenst Unterzeichnete mit guter Zuversicht der ferneren Theilnahme der werthen Leser des „Musikalischen Wochenblattes" entgegen und ersucht dieselben, die Bestellungen auf den neuen Jahrgang zur Vermeidung von Unterbrechung in der Zusendung gefälligst baldigst aufgeben zu wollen.

Die für das laufende Jahr noch restirende Abonnementsprämie (Geschichte der Musik von W. Tappert) und ein Register zum 2. Jahrgang erhalten die geschätzten Abonnenten in den ersten Monaten des neuen Jahres nachgeliefert.

E. W. FRITZSCH.

Die Frauen und die musikalische Composition.

Von **Wilhelm Tappert.**
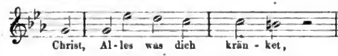
(Schluss.)

Noch fruchtbringender, nachhaltiger war die Compositionsthätigkeit zweier Frauen, welche sich eine Vermehrung des kirchlichen Tonschatzes zur Aufgabe gestellt hatten. Die Kurfürstin Louise Henriette von Brandenburg († 1667) erfand in einer günstigen Stunde den bekannten Choral: „Jesus meine Zuversicht", der zuerst wahrscheinlich in Form einer „Aria" auftrat, der Anfang schliesst wenigstens diese Vermuthung nicht aus:



Anna Amalia, Prinzessin von Preussen, Schwester Friedrich des Grossen, geb. 1723, † 1787, studirte den Contrapunct bei Kirnberger und brachte es darin so weit, dass sie mit Fug und Recht unter die Meister der Kunst gezählt zu werden verdient. Sie setzte Ramler's „Tod Jesu" in Musik, und — so fährt Gerber fort — wie viel sie bei dieser Arbeit geleistet, in

welchem männlichen Stile sie gearbeitet, wie sehr ihr jedes Geheimniss des doppelten Contrapunctes und der Fuge und jedes Hilfsmittel gelehrter Musik-Professoren zu Gebote stand, beweist der Chor aus dieser Cantate, den uns Kirnberger in seiner Kunst des reinen Satzes mitgetheilt hat. In der k. Bibliothek zu Berlin befinden sich folgende Compositionen dieser ernsten, strengen, gelehrten Dame: eine „*Serenata fatta per l'arrivo della Regina Madre a Charlottenburgo*, 1774". Das Werk enthält Recitative, Arien, Chöre und vollständige Orchesterbegleitung. Ausserdem geben Choral-Bearbeitungen, Lieder, ein Marsch für das Regiment Möllendorf aus dem Jahre 1778 (drei Trompeten, zwei Oboen, ein Fagott) Zeugniss von dem Fleisse der hochgeborenen Künstlerin. Kühnau's Choralbuch (1786) bringt uns noch eine Melodie zu dem Texte: „Christ, Alles was dich kränket", welche ebenfalls von der Prinzessin Amalie herrührt:
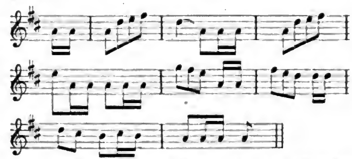


Dieselbe Melodie steht im Gütersloher Hauschoralbuche zu dem Liede aus dem Brüdergesangbuche: „Du meines Lebens Leben".

Weniger glücklich war Sophie Eleonore, Prinzessin von Mecklenburg, Gemahlin des Herzogs August von Braunschweig. Sie componirte den „evangelischen Weinberg des Herrn von Glasenapp", der aber verschollen ist, ebensowenig gelangte das „Christfürstliche Davids-Harfenspiel zum Fürbild Himmelflammender Andacht mit ihren Arien und Singweisen hervor gegeben Nürnberg 1667" in die Nachwelt. Die „Poesien" zu dem letztgenannten Werke waren von dem Sohne der Herzogin, Anton Ulrich, „verfertigt". Amalia Catharina, Tochter des Grafen Philipp Dieterich von Waldeck zu Eisenberg, geb. 1640, vermählt 1664 mit Graf Georg Ludwig von Erpach, † 1696, dichtete und componirte viele geistliche Lieder, von denen ein Theil 1692 zu Hildburghausen gedruckt wurde als „Andächtige Singlust". Sie scheinen vergessen zu sein.
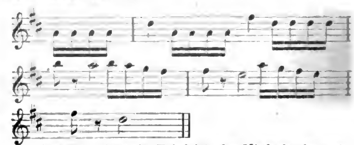
Marie Antonie, Malerin, Dichterin, Componistin, Pianistin und Kurfürstin von Sachsen, † 1782, schrieb zwei Opern: „Triumph der Treue" und „Thalestris, Königin der Amazonen". Sie wurden beide 1756 und 1765 bei Breitkopf & Härtel in Partitur gedruckt. Zwei Opern in Partitur gedruckt, das hat Meyerbeer nicht erlebt! Anna Amalie, Herzogin von Sachsen-Weimar, geb. 1739 in Braunschweig und † 1807 in Weimar, setzte „Ermin und Elmire" von Goethe in Musik. Schon 1768 wurde ein Oratorium von ihr zum ersten Male aufgeführt.

Marie Charlotte Amalie, Herzogin von Gotha, geb. 1751, schrieb eine Symphonie à 10, also für kleines Orchester, sie ist Manuscript geblieben. Im Druck erschienen nur „12 Lieder einer Liebhaberin", Gotha, 1786.
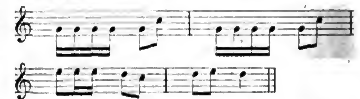
Auch die „Prinzessin Wilhelm von Preussen", jetzt deutsche Kaiserin, zählte einstmals zu den fleissigen Componistinnen. Geb. 1811 als Prinzessin von Sachsen-Weimar, kam sie im Jahre 1829 nach Berlin und nahm Unterricht bei dem Hofcomponisten Herrmann Schmidt. Sie schrieb damals eine Ouverture und mehrere Musikstücke zu dem Ballet: „Die Maskerade". Der Marsch über einen spanischen Nationaltanz, unter den preussischen Armeemärschen als No. 102, auch mit dem besonderen Titel: „Erinnerung an Kalisch" bekannt, ist das Einzige, was ich kenne. Derselbe fängt also an:



Preussen ist nun einmal Militairstaat, darum wundert es mich nicht, dass die Muse der preussischen Prinzessinnen gern mit Wehr und Waffen erscheint. Ein Infanterie-Parademarsch von der Prinzessin Albrecht von Preussen, geschrieben 1830, ist mir deshalb besonders merkwürdig, weil nicht nur die Soldaten darnach marschiren, sondern auch die Schlittschuhläufer in Meyerbeer's „Propheten" sich — *mutatis mutandis* — seine Hauptmelodie annectirt haben. Man verwandle den schweren $^4/_4$-Takt in leichte $^6/_8$-Bewegung, und *les Patineurs* sind da:



Die Erbprinzessin Friedrich der Niederlande, geb. Prinzessin Louise von Preussen, schuf im Bunde mit sr. königl. Hoheit Carl von Preussen 1829 einen „Marsch aus dem Haag". Vater Wieprecht, Custos der preussischen Marsch-Juwelen, hat ihn unter No. 84 gebucht, und ich gebe dem Leser hiermit die ersten vier Takte:
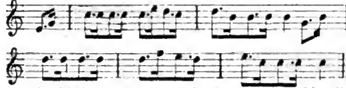


Prinzessin Charlotte von Preussen, geb. 1831 und gestorben als Erbprinzessin von Sachsen-Meiningen, ist

mit drei Märschen vertreten, zwei für die Cavallerie, einer für die Infanterie bestimmt. Ihre Melodien sind frisch, keck; so denke ich mir das leichtlebige Volk der Husaren:
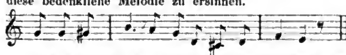


Ausserdem veröffentlichte Trautwein: *Thème original et Etude* für das Clavier, und bei Bote & Bock erschien ein Lied: „Wie ist mir denn geschehen?" Beide Werke sind von der Prinzessin Charlotte.

Grossfürstin Olga, geb. 1822, vermählt 1846 mit dem Kronprinzen von Würtemberg, brachte 1845 einen Parademarsch eigener Composition aus Petersburg mit, dessen erster Theil anfänglich etwas Weniges an „Laurentia, liebe Laurentia mein" erinnert:



Politisch bedeutsam wurde eine harmlose Melodie der Königin Hortense, der Mutter Napoleon III. Bekanntlich gilt das Lied: „*Partant pour la Syrie*", vorausgesetzt, dass nicht gerade die Marseillaise an der Reihe ist, als Nationalhymne.

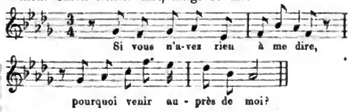
Während die mitgetheilten Armeemärsche kaum die Grenzen der engeren Heimath überschritten haben, die Bagatelle aus dem Nachlass *de la Reine Hortense* zeitweise nicht ohne Lebensgefahr angestimmt werden darf, singt man überall, wo französische Bildung die einzig wahre ist, eins von den unglücklichen Liedern mit drei Achtel Auftakt: „*Oh! dites lui!*" (O saget ihm, dass unsichtbare Ketten mein armes Herz in seine Nähe ziehn.) Es war der russischen Fürstin Kotschubey vorbehalten, diese bedenkliche Melodie zu ersinnen.



Sie entspricht so glücklich dem Geschmack der Menge, sie deckt so genau das musikalisch-ästhetische Gemüthsbedürfniss der Salon-Plauderer, dass sie überall verbreitet ist. Mir ist der liebe Augustin lieber, indess — die Naturen sind verschieden!

Gleichem Boden entspross ein etwas edleres Gewächs, welches Frau Baronin Rothschild (Paris) als Op. 5 bei Spina drucken liess.

Das Werk enthält: Chansonette, Romance, Mélodie. Die Romance, welche auf Quadratmeilen hin wohl in keinem Salon fehlen darf, fängt so an:



Neuerdings erschienen bei Senff in Leipzig sechs Lieder von der Baronin. Mehr weiss ich darüber nicht zu sagen.

Es mag auffallen, dass so viele Damen aus den höheren und höchsten Kreisen sich als Componistinnen bemüht haben, Mancher wird leichtweg vermuthen, das werde sich wohl accurat so verhalten, wie beim alten Fritz, der liess sich den Capellmeister kommen, dann pfiff er ihm eine Melodie vor und dann sagte er: „Ich habe Ihm etwas vorgepfiffen, nun mache Er einen Bass dazu". Vieles ist möglich, dieses auch, aber wer will es wagen, einen solchen schweren Verdacht auszusprechen, ohne die Beweise in der Hand zu haben? Die Reihe der vornehmen Damen ist noch nicht zu Ende, fahren wir fort im guten Glauben, dass Alles, was unter ihrem Namen erschienen ist, auch wirklich ihre selbständige Arbeit gewesen sei. Magdalene von Kurzbeck, eine junge Dilettantin, wie sie Gerber nennt, lebte Ende des vorigen Jahrhunderts in Wien. Man rühmte ihre Virtuosität, ihr ausgezeichnetes Gedächtniss. Haydn widmete dieser Dame seine grosse Claviersonate Op. 92. Daube zählt sie 1797 zu den Componistinnen, mehr zu erfahren war mir nicht möglich. Eine andere Wienerin, ums Jahr 1750 geb., leistete im Contrapunct Bedeutendes, als Sängerin Ausserordentliches, auch spielte sie fertig Clavier. Marianne von Martinez schrieb ein grosses Oratorium, ein vierstimmiges *Miserere*, mehrere 4—8stimmige Psalmen, eine solenne Messe, Claviersonaten voller Feuer und glänzender Passagen. Ach, wo seid ihr geblieben? Nicht eine Note habe ich jemals zu Gesicht bekommen.

La Comtesse de Baudissin gab durch Breitkopf & Härtel „*Feuilles d'Album*" heraus. Diese Albumblätter bestehen aus Transscriptionen, Etuden, Notturnos, Tänzen, Liedern ohne Worte. La Comtesse de Nesselrode, bekannter als Frau v. Muchanow, die Verehrerin Wagner's und eine gewiegte Chopin-Kennerin, hat — es mag schon geraume Zeit her sein — Variationen für Clavier bei Simrock erscheinen lassen. Anfangs dieses Jahrhunderts lebte eine „Comtesse de Lannoy, née Comtesse de Looz", wahrscheinlich als Emigrantin in Deutschland. 1798—1801 druckte der Berliner Verleger Hummel etliche Romanzen und Sonaten für Clavier, Violine, Violoncell, was wir sonst Trios nennen. Die Holländer sind ruhige Leute, namentlich verhalten sie sich in musikalischer Beziehung ziemlich still, es ist daher nicht zu verwundern, wenn mir nur eine Holländerin bekannt ist, welche tonschöpferisch thätig war, Baronesse van Boetzelaer. Es sind fast 100 Jahre her, seit ihre Werke im Haag herauskamen. Sechs Arien für Gesang und Clavier, sechs Canzonetten und eine Sammlung ausgewählter Arien mit Orchesterbegleitung finde ich bei Gerber erwähnt. Madame Josephine de Flad née Canzler hinterliess uns Sonaten à 4 ms., die gar nicht so übel sind. Adolfine Mannkopf, geb. v. Polczynska, welche als singende und componirende Dilettantin in Berlin lebte oder noch lebt, schrieb ausser den unvermeidlichen „Liedern und Gesängen" auch ge-

mischte Chöre, ja sogar eine Ouverture zum Trauerspiel „Corinna“ für Orchester, welches Opus beim alten Liebig im Jahre 1855 mehrere Male gespielt wurde. Selten wagen sich die Damen bis ins Gebiet der Instrumentation, weil sie mit der Technik und Verwendung der Tonwerkzeuge nicht recht Bescheid wissen. Auf dem Clavier sind sie alle gut zu Hause, daher die Unmassen von Salonstücken; das Tanzen ist ihnen auch geläufig, ergo componiren sie Polkas, Walzer und Galoppaden, ein wenig Gesang „so fürs Haus“ ermöglicht Legionen Lieder. Unter diesen Umständen musste es nicht wenig auffallen, wenn es hiess: Clavierconcert mit Orchester, componirt und vorgetragen von Ingeborg v. Bronsart, oder: Symphonie G moll von Aline Hundt, unter Leitung der Componistin.*) Freilich sind das Ausnahmen, die meisten Damen richten sich streng nach der Vorschrift des heiligen Chrysostomus oder des heiligen Paphnutius — ich weiss nicht genau, welcher von den vielen wunderlichen Heiligen es war, der da sagte: Eine christliche Jungfrau darf gar nicht wissen, was eine Flöte ist, und der nun wahrscheinlich die Schuld trägt, dass die componirenden Damen sich so wenig um die Instrumentalmusik kümmern. Jener hat das aber gar nicht so böse gemeint, für ihn war die Flöte das Symbol des heidnischen Opfer-Götzendienstes. Louise v. Vigny vertiefte sich in den 127. Psalm und gab ihn als Op. 10 für Mezzosopran oder Bariton heraus. Fast ausschliesslich mit Kirchenmusik (katholische Linie, ob fallibel oder infallibel, weiss ich nicht) beschäftigte sich bisher Anna Schuppe in Breslau, im Druck ist nichts erschienen, aber Manches wäre es werth gewesen. Ein Häuflein Lieder adliger Damen muss durch blosse Aufzählung erledigt werden: Mathilde v. Schauroth, Therese von Sellhausen, Charlotte von Bronikowska, Helene v. Pusch, Charlotte v. Bülow, Baronin von Ridderstorpe, R. v. Ilna (Pseudonym), Clara v. Gossler. Im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienen einstmals sieben Gesangstücke mit Pianoforte; sie waren Spontini zugeeignet und von Bettina Arnim, geb. von Brentano (1785—1859) componirt.

Unter den Damen von Distinction, welche sich begnügten, leichte Waare für die clavierspielende Welt zu produciren, hat keine grösseren Erfolg gehabt, als Thekla v. Badarczewska; das berüchtigte „Gebet der Jungfrau“ kann man mindestens in 50 verschiedenen Ausgaben erhalten, es durfte bekanntlich seiner Zeit in keiner Haushaltung fehlen. Simrock liess es sogar für die Orgel (!) arrangiren. Ob in Deutschland sich Verwendung dafür finden mag? In Frankreich maltraitirt man die Orgel allerdings, bis sie zum Leierkasten sich erniedrigt, aber bei uns hat man doch eine ehrfürchtige Scheu vor der „Königin der Instrumente“. Fanny Gaschin, Comtesse de Rosenberg, deren Op. 17: „Mazourka bleu“ wegen seines originellen Titelblattes bekannt ist, brachte neuerdings ihren „Schmetterlingswalzer“ mehrfach zur Aufführung. Rêverien, Notturnos, Morceaus, Tänze u. dgl. von Comtesse Grabowska, Susette v. Alkier, Louise v. Strantz, Pauline de Fechner, Paula v. Dalwigk; was die Letztere eigentlich meinte, als sie ihr einziges bekanntes Werk „Schummelpolka“ nannte, konnte mir Niemand sagen.

Ich habe bisher dem Leporello nachgeahmt, der beginnt auch mit den „Prinzessen, Comtessen und Baronessen“ und geht dann zu den Cittadinen, den Bürgerfrauen und -Mädchen über; dem demokratischen Zuge der Zeit entspricht diese Reihenfolge freilich nicht, aber „'s war anders nicht zu machen“, sagt, glaube ich, Victor Scheffel einmal.
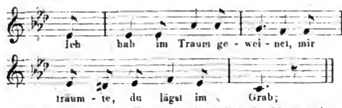
Ich könnte nun mit dem Besten anfangen und allmählich hinuntersteigen bis zu den untersten Stufen, wo die Kunst fast aufhört, ich ziehe den umgekehrten Weg aber vor. Am tiefsten stehen in meinen Augen die unbedeutenden Klingeleien für Clavier, obgleich sie meist nicht schlechter sind, als die landläufigen Allerweltsstücke von Oesten, Trehde, Ketterer, Richards, Leybach u. A. Angela Jordan scheint sofort mit Op. 25 begonnen zu haben: „Abendgebet“. Anna Jonas verwendete ihre freie Zeit, bevor sie zur Sängerin sich ausbildete, auf Anfertigung von allerlei Tanzmusik. Amélie Conrad schreibt u. A. „Fantaisies de Salon“, Bernhardine Voss mehrere Quadrillen, Therese Serinny drei Bagatellen; Rosa Lindemann erinnerte sich spielend an Reichenhall und nannte das Ergebniss der Spielerei eine Fantasie für Pianoforte. Ein weit und breit bekanntes Lied ohne Worte: „In die Ferne“ von Minna Brinkmann druckte Adolph Brauer in Dresden. Frau oder Fräulein Lindewald gab uns durch ihre „Schaumperlen“ klingende Beweise wohl erworbener Fingerfertigkeit. Clara Wuras erwies sich als wackere Pianistin in einem Nocturne Op. 6: „*Le Splendeur des Etoiles*“. Ein beachtenswerthes Geschick verrathen die Charakterstücke und Tonbilder von Ottilie Heinke. Gutes und Unbedeutendes bunt durch einander schrieb Hedwig Hertz: Lieder, Tänze, auch eine Oper; dieselbe ging aber auf dem Wege zum Theaterdirector in Stettin meuchlings verloren und ward nicht mehr gesehen. Die Zeit mildert jeden Schmerz, sie ist auch mit diesem fertig geworden, ich fand wenigstens, dass Fräulein Hertz sich zu trösten gewusst hatte. Von den Liedern, welche Pauline Viardot-Garcia für den eigenen Concertbedarf sich erdachte, ist ehedem viel Wesens gemacht worden, just so wie von der Operette: „Der Zauberer“, Text von Turgenieff, welche Frau Viardot vor einigen Jahren componirt hatte. Unbefangene Leute mochten weder jenen Gesängen noch diesem Drama viel Rühmliches nachsagen.

Um Vieles besser als die Salonsächelchen und Tanzstückchen unserer schreibelustigen Pianistinnen sind die meisten Versuche der Vorgängerinnen, es wimmelte früher nicht so von schlechten Mustern wie heut! Maria Susanna Schmidt, geb. 1762, eine Violinvirtuosin, gab 1799 „Charakteristische Tänze“ heraus. Von Catharina Bauer (geb. in Würzburg 1785) und Josepha Bösenhönig.

*) Ein Heft Lieder, Op. 10, sehr beachtenswerthen Inhalts, erschien unlängst bei Challier in Berlin.

geb. Auernhammer, einer Schülerin Mozart's, welche um 1787 als Pianistin berühmt war, sind Variationen in grosser Zahl gedruckt worden. Von der Letzteren fand ich ein Op. 63, enthaltend abermals 10 Variationen. Mehr Curiosität als Kunstwerk sind *„Deux Valses pour Pianoforte"*, welche die gefeierte Schauspielerin Caroline Bauer, deren interessante Skizzen aus dem Bühnenleben neuerdings viel gelesen wurden, 1831 im Verlage von Trautwein veröffentlichte.

Zahlreich sind abermals die Lieder-Componistinnen. Den Reigen eröffnet Wilhelmine Brandes, 1765—88. Diese ausgezeichnete Sängerin beschäftigte sich in den letzten Lebensjahren mit Composition; sie schrieb viele Lieder, welche nach ihrem Tode unter dem Titel: „Musikalischer Nachlass von Minna Brandes" gedruckt wurden. Wann? Wo? Corona Schröter wird bei einzelnen Lesern des „Musik. Wochenblattes" noch unvergessen sein, die allererste Melodie zu Goethe's „Erlkönig" rührt von ihr her. Geb. in Warschau 1748, starb Corona 1802 als Hof- und Kammersängerin in Weimar. Zwei Sammlungen meist recht ansprechender Lieder kamen 1786 und 1794 in Weimar heraus. Von Marianne Lubi vermerkt Gerber aus den Jahren 1801 und 1803 12 Lieder fürs Clavier und 12 neue deutsche Lieder. Madame Malibran hat hoffentlich viel angenehmer gesungen, als componirt. Mehrere Romanzen wurden in Paris gedruckt als: *Dernières pensées musicales*, eine Collection, enthaltend 10 Airs und vier Duos brachte Simrock in den Handel. Emma Babnigg, die schlesische Nachtigall genannt, ehedem eine ganz ausgezeichnete Sängerin, schrieb manches hübsche Liedchen; ich kann mich nicht mehr entsinnen, welcher Verleger diesen melodischen Blüthen auf den Markt verholfen hat. Von Ida Tamm kenne ich nur einen „Schmerz der Trennung", von Therese Schäffer ausser einem Op. 23: „Mein Herz ist im Hochland" mehrere ansprechende Gesangsmelodien. Ein Heft Lieder: *Pensées musicales*, welches von Valeria Vogeler bei Meser in Dresden erschien; die 6 Lieder, von Caroline Bellani 1849 im Selbstverlage herausgegeben, sind mir bisher nicht zu Gesicht gekommen. Dagegen weiss ich sehr wohl, dass Marie König mit ihrem Op. 5: „Ich hab im Traum geweinet" so zu sagen Glück gemacht hat. Wem fällt es auch im Augenblicke ein, dass der erste Gedanke:



schon in Mozart's „Don Juan" mehrfache Verwendung gefunden hat, z. B.: „Horch auf den Klang der Cither!" Jeannette Antonie Bürde, geb. Milder, Schwester der berühmten Milder-Hauptmann, Schülerin von Rungenhagen, trat 1816 als Pianistin, 1821 als Sängerin auf. Op. 1—9 Lieder und Gesänge! Josephine Lang zählt unstreitig zu den bedeutendsten Componistinnen auf dem Gebiete des Liedes. Man wird sich erinnern, wie hoch sie in der musikalischen Welt geschätzt wurde, z. B. von Schumann und Mendelssohn. Ottilie Heller erlebte die Freude, 11 Lieder gedruckt zu sehen, aber „Wanderers Nachtlied" von Clara Zinke ist noch Manuscript. Louise Schmidt-Nieter gab bei Trautwein vier Lieder heraus. No. 1: „Du bist wie eine Blume" (noch gar nicht dagewesen!) ist gerade kein rares Gewächs, desto besser gelangen No. 2 und No. 4. Das letztgenannte, „Mondwanderung" von Reinick, gefällt mir vor Allen. Mehrstimmige Gesänge schreiben die Damen selten, Polyphonie ist ihnen meistentheils nicht nur ein fremdes Wort, sondern auch eine beschwerliche, unzugängliche Sache. Miss Abrams muss ich loben, von ihr werden 1796 als vorhanden gemeldet ein Terzett und ein Duett. Miss Mounsey, deren Op. 12: „The Erl King, der Erlkönig" meine Sammlung unlängst vermehrte, scheint sich mit Vorliebe der Mehrstimmigkeit ergeben zu haben. Ihr Verleger war Alfred Novello in London, von ihrem Lebenslauf weiss ich nichts. Das Gute liegt so nah! Nämlich dicht vor mir als Danklied für gemischten Chor mit Pianoforte, componirt von Elise Müller, und Duett: „Mein Hüttchen im Grunde" von Catharina Baum.

Obgleich die Zahl derer, welche nur leichtwiegende Gaben der Welt mittheilen konnten, sehr gross ist, so bilden doch die Anderen, denen es vergönnt war, den höchsten Zielen nachzustreben, keineswegs die verschwindende Ausnahme, die Minorität ist eine sehr stattliche, und ihre Leistungen wiegen schwer genug. Diese erfreuliche Erscheinung zeigt sich schon im 16. Jahrhundert. Francesca Caccini (la Cecchina, d. i. Fränzchen genannt), die älteste Tochter des berühmten Sängers und Tondichters Giulio Caccini mit dem Zunamen „der Römer", schrieb eine Balletoper: *La liberazione de Ruggiero*, welche in Florenz aufgeführt und ebendaselbst auch 1625 gedruckt wurde. Das Werk enthält theils Recitative neueren Stils, theils ariose Gesänge mit Ritornellen, z. B. ein kanonisches Duett, von zwei Nymphen vorgetragen, ein melodisch sehr ansprechendes Hirtenliedchen; es findet sich aber auch am Schlusse eine vielleicht durch die Umstände gebotene Concession, welche das kluge Fränzchen dem Alten, Ueberlieferten macht: ein achtstimmiges Madrigal. Von diesem Festspiel hat sich, wie Herr Professor Ambros mir freundlichst mittheilte, ein Exemplar in Rom erhalten. Noch früher als Francesca Caccini machte sich Vittoria Aleotti als geschickte Componistin bekannt, nämlich um 1590. Ihr Vater, der berühmte Baumeister Giovanni Battista Aleotti, veröffentlichte eine Auswahl ihrer Madrigale unter dem Titel: Ghirlanda de Madrigali à 4 voci, Venedig 1593. Auch Magdalena Casulana, ebenfalls dem 16. Jahrhundert angehörig, schrieb vierstimmige Madrigale — damals die classische, geheiligte, einzig noble Form —, zwei Bücher voll sind 1568 und 1583 in Venedig und Brescia gedruckt worden. Chiara Margarita Gozzolani, seit 1620 Nonne in Mailand, befasste sich haupt-

sächlich mit 1—4stimmigen Motetten; ihr Hauptwerk scheint ein Psalm für acht concertirende Stimmen gewesen zu sein. Cornelia Calegari, geb. 1644 zu Bergamo, wird als Sängerin, Clavierspielerin und Componistin gerühmt. Im Druck sind erschienen: Motetten, Madrigale und Canzonetten, eine sechsstimmige Messe mit Instrumentalbegleitung. Lucilie Grétry, in Paris 1773 geboren, Tochter des seiner Zeit bekannten Operncomponisten Grétry, hat zwei Werke für die Bühne geschrieben: 1. Le mariage d'Antoine, 2. Toinette et Louis. Das erstere wurde 1790 auch in Deutschland als „Hochzeit des Antonio" (übersetzt von Vulpius) gegeben. Lucilie heirathete mit 14 Jahren einen Musiker, Namens Marin, und starb im 16. Lebensjahre. Die Ehe war eine ganz verunglückte Composition, man sagt, Mr. Marin sei ein roher Patron gewesen und habe seine Frau zu Tode gequält. Emilie Candeille, ebenfalls eine Pariserin, sang, dichtete, harfte und componirte. Als Früchte der letzterwähnten Thätigkeit sind zu betrachten 3 Claviertrios und ein grosses Clavierconcert mit Orchester. Madame Louis hat uns 6 Claviersonaten hinterlassen, welche gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts in Paris erschienen sind; bereits 1776 soll eine Operette von ihr: „Fleur d'Epine" auf dem Italienischen Theater gegeben worden sein.

In Deutschland versuchte Juliane Reichardt, geb. Benda (1752—83), seit 1779 J. Fr. Reichardt's Frau, ihre Kräfte als Tonsetzerin an Liedern und Sonaten. Einiges gedruckt in Reichardt's Oden und Liedern und in Voss' Musen-Almanach (1776—80). Nach Bernsdorf (Lexikon) sind auch Sonaten von ihr erschienen. Louise Reichardt, Tochter der Vorigen, um 1780 in Berlin geboren, seit 1814 als Gesanglehrerin in Hamburg thätig, wo sie 1826 starb, hat Lieder und Gesänge in grosser Zahl componirt; am bekanntesten sind: „Nach Sevilla!" und „Es singt ein Vöglein witt, witt, witt!" Dem oben genannten Lexikon entnehme ich folgende Notizen über die Schicksale der talentvollen Künstlerin. „Sie starb nach einem Leben voller Bitterkeiten, die sie aber mit echt christlicher Ergebung und Frömmigkeit ertrug. Als Kind schon verlor sie die Mutter; die Braut empfing an dem zur Hochzeit bestimmten Tage statt des Ersehnten, eines jungen, genialen Malers, der aus Italien zurückerwartet wurde, die Nachricht vom Tode des Geliebten. Ihrer ungewöhnlichen Schönheit beraubten sie die Blattern; später verlor sie auch noch ihre schöne Stimme. Ihre Gesundheit war schrecklich zerrüttet, und es versichern Leute, welche mit ihr verkehrten, dass Louise in den letzten 16—20 Jahren kaum einen schmerzenfreien Tag gehabt habe. Die Kunst war ihr einziger Trost." Sophie Hässler, Schülerin und später die Gattin des bekannten Componisten Joh. Wilh. Hässler, eine rührige Frau, die in Abwesenheit ihres Mannes Concerte in Erfurt leitete und eine musikalische Leihbibliothek verwaltete, war zuletzt als Lehrerin und Vorsteherin einer Erziehungsanstalt für Mädchen thätig. Unter den „Clavier- und Singstücken verschiedener Art", welche Hässler 1782 herausgab, gehören ein Minuetto, ein Alla Polacca und ein Liedchen: „Da liegt die Welt so schön und weit" — der Frau Musikdirectorin an. Von Madame Kauth geb. Graeff, muthmasslich einer Berlinerin, spielte Hummel 1792 ein Clavierconcert. 1794 erschien bei Rellstab ein „Tongemälde der Natur", also eine Art Pastoralsonate, die ich wohl einmal sehen möchte. Emilie Zumsteeg, des berühmten Balladencomponisten Tochter, geb. 1796, † 1857 als Clavier- und Gesanglehrerin in Stuttgart, hat uns mancherlei Proben ihres Talents hinterlassen. Simrock druckte Lieder mit Clavier, Lieder mit Guitarre, Märsche und Polonaisen. Wie es scheint, bewegte sich Frau Helene Liebmann, geb. Riese ausschliesslich in der Sonatenform. Ich kenne von ihren Werken nur vier Claviersonaten und ein grosses Trio. Das letztere widmete die Schülerin ihrem Lehrer Lauska. Helene ward in Berlin 1796 geboren, trat bereits 1806 als Pianistin auf, verheirathete sich 1814, zog mit ihrem Gatten 1816 nach London. „Wahrscheinlich lebt sie noch jetzt dort", heisst es 1849 in Gassner's Lexikon. Mittlerweile kann sie aber auch gestorben sein. Die Sonaten sind ihr längst vorangegangen. Wer Mendelssohn's Briefe gelesen, wird wissen, dass Fanny Hensel, geb. Mendelssohn (1805—47) zu den talentvollen Componistinnen gehörte. Lieder und Lieder ohne Worte sind von ihr gedruckt worden, auch ein Trio erschien als Op. 11 bei Breitkopf. Johanna Matthieux, geb. Mockel, 1843 mit Kinkel vermählt, † 1858, begann ihre tonsetzerische Thätigkeit mit der bekannten Vogel-Cantate (Berlin, Trautwein). Die Fräulein Nachtigall und Elster, die HH. Kukuk, Papagey und Rabe versammeln sich im Neste (!) des Kukuks, sie wollen eine Gesangsprobe abhalten; König Adler feiert sein Namensfest, und es gilt, „ihm mit Zwitschern und Singen ein fröhliches Ständchen zu bringen". Da findet sich nun allerlei Spass mit ti ti ti, tia, trrrr, piep, kukuk, krrrah, wit widi — vivat, und manch gelungener, persiflirender Zug. Man kommt zu spät; man singt falsch und Niemand wills gewesen sein etc. Ich übergehe die zahlreichen Lieder, Balladen und Duetten und erwähne nur noch einer Operette: „Die unterbrochene Landpartie", weil sie einige komische Effecte enthält. Eine Arie wird unter einem Paraplnie gesungen, das Orchester malt den herniederprasselnden Regen. Leopoldine Blahetka, geb. 1811, seit 1840 in Wien, eine ausgezeichnete Pianovirtuosin, hat gegen 70 Werke, Concerte, Sonaten, Rondos, Variationen u. s. w. in die Oeffentlichkeit gebracht. Madame Louise de Farrenc, „Professeur de Piano" am Conservatorium in Paris, componirte Quintette, Quartette, auch eine Symphonie, deren erster Satz 1840 in einem Concerte des Conservatoriums zur Aufführung kam. Ursula Asperi, geboren 1807 zu Rom, hat in ihrer Vaterstadt die Darstellung einer Oper: „Le Avventure di una giornata" erlebt. Constanze Geiger in Wien, Schülerin von Tomaschek, hielt treu zur Fahne des strengen Stils und componirte Kammer- und Kirchenmusik. Am 8. September d. J.

sang Frau Lucca in der Wiener Carlskirche ein „Ave Maria" von Constanze Geiger. Auf dem Wege zur Kirche scheint sich auch Agathe Plitt in Berlin zu befinden. Drei Mazourkas sind als verjährt zu betrachten und zu verzeihen. Eine Cantate für Frauenchor wurde früher in Concerten gesungen, eine Ostercantate und geistliche Chöre gelangten in diesen Tagen zur Aufführung. Clara Wieck, geboren 1819, mit Robert Schumann 1840 vermählt, zählte erst 12 Jahre, als ihr Op. 1, 4 Polonaisen enthaltend, gedruckt wurde. Und sie hat ihr Pfund nicht vergraben, sondern damit gewuchert, um biblisch zu reden. Die Kataloge nennen: Walzer-Capricen, Charakterstücke, Soirées musicales, Concertvariationen, Scherzi, Romanzen, Präludien und Fugen, Lieder und Gesänge und ein Concert in A moll für Clavier. Productiv wie keine der vielen Rivalinnen war jedenfalls Emilie Meyer. Geboren 1821 in Friedland (Mecklenburg), machte sie ihre Studien bei Löwe in Stettin und hat nach einer ungefähren Berechnung bisher zu Papier gebracht: 7 Symphonien, 12 Ouverturen, 12 Streichquartette, 2 Clavierquartette, 2 Streichquintette, 1 Clavierconcert, 12 Trios, 9 Violinsonaten, 2 Violoncellsonaten, eine kleine Operette: „Die Fischerin", 130 einstimmige Lieder, 56 vierstimmige Gesänge, mehrere Duetten, ca. 400 Tänze, viele Rondos, Variationen etc. Nicht Alles ist gedruckt, Vieles jedoch öffentlich zu Gehör gekommen. In den Programmen der Liebig'schen Concerte findet sich z. B. die H moll-Symphonie zehnmal. Neuerdings sah ich eine Violinsonate in D moll, durch welche die Componistin ihre genaue Kenntniss des Instrumentes abermals sattsam bewiesen hat. Noch erfreut sie sich des ungeschmälerten Besitzes einer gewissen Schaffensfreudigkeit, und das Verzeichniss ihrer sämmtlichen Werke dürfte in nächster Zeit noch nicht zum Abschlusse gelangen.

Wenn es wahr ist, dass die Frauen in besonderem Maasse die Gabe und die Bestimmung haben, zu erziehen, so darf man sich wundern, dass so wenig Instructives aus ihren Federn fliesst. Maria Moody bot als Op. 1 zwei Etuden, Emma Dahl schrieb „Solfeggi per una e due voci"; man signalisirt aus Leipzig, dass diese Singübungen nicht geeignet sind, einem Bedürfniss abzuhelfen. Lina Ramann liess mancherlei kleine, gefällige Tonstücke drucken, zunächst für die Zöglinge der von ihr geleiteten Musikschule in Nürnberg. In gleicher Weise verfolgte Frau Sara Heinze durch „Auswahl, Bearbeitungen, Uebertragungen" in erster Linie Unterrichtszwecke. Frau Caroline Wiseneder, die verdienstvolle Begründerin der Musikbildungsschule in Braunschweig, gab eine „Auswahl von Liedern und Spielen"; das Werk enthält 29 eigene Melodien. In Litolff's Verlagskatalog fand ich als Op. 12 und 13 Lieder von Frau Wiseneder verzeichnet. Das Geschick, zu „arrangiren", wird Frauenhänden sprichwörtlich nachgerühmt, aber ich habe nur die venetianische Barcarole: „Il Pescator dell' onde", arrangirt für drei Stimmen mit Pianoforte oder Guitarre oder vierstimmig ohne Begleitung bei Simrock gefunden. Madame Gail hat uns den „Fidolin" auf diese Weise näher gebracht.

Wenn ein sonst gebildeter Mensch fertig lesen kann, des Schreibens aber nicht kundig ist, so hält man das für einen grossen Mangel, in der Musik fällt es bis jetzt noch gar nicht auf, dass alle Welt spielt und singt und höchst selten Jemand im Stande ist, einen Notenkopf zu zeichnen. Schreibe tagtäglich eine Zeile Noten! das wäre mein Rath, das Mittel ist probat. Die Frauen sollten sich ein Beispiel nehmen an Schwester Margaretha Carthäuserin, Nonne im Katharinenkloster zu Nürnberg. Diese schrieb in den Jahren 1458—70 acht Bücher Choralgesänge eigenhändig ab. Das erste gibt an Stelle des Titels folgende Nachricht: „Nach Christi Geburt MCCCC in dem 58. Jahr hat geschrieben diess Buch Schwester Margaretha Carthäuserin, zu Nutz ihrem Kloster zu S. Katharina in Nürnberg, Prediger Ordens, bitt Gott für sie." Diese acht Bücher sollen noch heute in der Nürnberger Stadtbibliothek vorhanden sein. Endlich gedenke ich noch eines Wunderkindes, welches 1764 viel von sich reden machte. Maria Magdalena Gräf aus Mainz, 10 Jahre alt, gab zwei Concerte in Frankfurt a. M. Sie spielte Clavier, Harfe, auch beide Instrumente gleichzeitig, setzte zu einer Violinstimme den Bass, überliess sich stundenlang freien Phantasien und begleitete ein Violinsolo mit dem Generalbass. Letzteres imponirt mir sehr, denn wie viele Musiker gibt es denn heute, die einen bezifferten *Basso continuo* entziffern können? Wie dürfte man nun solche Fertigkeit von den Damen verlangen! Was für den Franzosen der General Staff, das ist für die musikbeflissenen Fräulein der General Bass: eine unheimliche Gestalt, vor welcher man sich in Acht zu nehmen hat.

Nun sei es genug. Viele Namen enthält meine Liste, gar mancher fehlt noch. Die ich genannt, werden mir hoffentlich nicht böse sein, aber die Vergessenen zürnen mir gewiss. Seien Sie gut, meine Damen, man kann nicht Alles wissen, und Vieles ist zu erfahren rein unmöglich, weil es den Herren Verlegern manchmal nicht beliebt, einem fragenden Schriftsteller Auskunft zu geben.

Ungarische Musik in deutschen Meistern.

Von **Dr. Theodor Helm.**
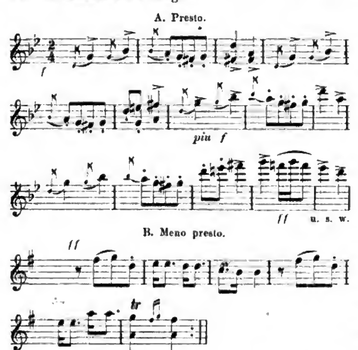
(Schluss.)

Um so überraschender lebt die Schubert'sche Vorliebe für ungarisches Element in den unmittelbaren Nachfolgern Schumann's wieder auf. Wir nennen hier besonders Brahms und Volkmann. Bei Volkmann ist uns die Erscheinung durch des Künstlers längeren Aufenthalt in Ungarn erklärlich.

Bei Brahms dagegen ist uns in letzterer Beziehung nichts bekannt und des Componisten ausgesprochene Hinneigung zu Magyarismen nur durch angeborene Vorliebe, wenn nicht auch ein wenig durch die Jugendfreundschaft mit Joachim zu erklären.

Die ersten Werke, durch welche Brahms in Oesterreich bekannt wurde, waren eine Sammlung ungarischer Tänze, welche Frau Clara Schumann in ihren Concerten öffentlich vortrug. Die erste Composition des Künstlers aber, welche in Wien aufrichtigen und nachhaltigen Beifall errang, war das Gmoll-Quartett, und in diesem wieder besonders das stürmische Finale, „a la Zingarese" betitelt. Die Zigeunermusik ist hier eine specifisch ungarische. In der magyarischen Charakteristik ist hier Brahms noch über Schubert hinausgeschritten.

Die Themen — wir geben Raumersparniss wegen nur die leitende erste Geige —



sind vom echtesten ungarischen Zigeunergeiste erfüllt und treiben den Satz unwiderstehlich vorwärts. Beim *Molto presto* zuletzt glaubt man ein volles Zigeuner-Orchester zu hören: das stürmt und jauchzt auf in ausgelassen wilder Lust. Brahms gibt uns ein farbenglühendes Bild der Puszta, aber noch immer in deutschem Rahmen. Man kann in magyarisch-nationaler Charakteristik (auch in der Behandlung der Instrumente, z. B. des Cymbal-verwandten Pizzicatos) nicht weiter gehen, ohne die deutsche organisch geordnete Form aufzugeben.

Noch an sehr vielen Monumenten des Brahms'schen Kunstschaffens fällt uns der ungarische Einfluss auf. Wir wollen den Leser nicht mit Details ermüden, verweisen ihn vielmehr nur ganz allgemein auf das B- und G-Sextett (im Finale des letzteren beginnt das zweite Hauptthema wörtlich so, wie eine von Liszt in einer der ungarischen Rhapsodien paraphrasirte Nationalmelodie), auf die beiden Serenaden, Claviervariationen u. s. w. Nur bei einem Brahms'schen Clavierwerke wollen wir einen Augenblick verweilen, da sich in demselben des Künstlers angeborene Vorliebe für den Magyarismus am überraschendsten ausspricht. Es sind die vierhändigen Walzer Op. 39. — In diesen unverkennbar, oft bis zur wortgetreuen Copie den deutschen Tänzen, Op. 33, von Franz Schubert nachgebildeten Tanzstücken war die Absicht des Tondichters, wie die seines Vorbildes von Haus aus sicher auf die gemüthlich-süddeutsche Tanzform, den österreichischen Ländler gerichtet. Während aber Schubert in seinem überaus reizenden dreiunddreissigsten Werke, so mannichfachen Stimmungen er sich überlässt, so verschiedenartige poetische Bildchen er zeichnet, seine Vorliebe für das ungarische Element bis auf ein Minimum zurückdrängt, vielmehr den österreichischen Ländlerton consequent festhält und nur im letzten Stücke ein wenig nach jenseits der Leitha hinüberschielt, hat Brahms die ungarischen Musikgeister nicht in gleicher Weise zu bannen gewusst, oder vielmehr sich denselben willenlos, ja recht gerne überlassen. Schon in No. 4 regen sie sich, wenn auch noch schüchtern, verschämt; deutlicher vernehmen wir das Geflatter der Cymbal schon in dem bizarren aus Cis, No. 6. No. 7 klingt wie eine uralte, schwermüthige Zigeuner-Ballade, No. 11 prägt den von Schubert oft gebrauchten ungarischen Marschrhythmus aus; im 13. Stücke glauben wir den gebietenden Heerruf und das Sporenklirr stolzer Magnaten aus der Rakoczy'schen Heldenzeit zu vernehmen, und No. 14 (A moll) endlich bezeichnet den vollständigen Triumph der magyarischen Weise; der fest in sich beruhende deutsche Grundbass hat sich leidenschaftlich entfesselt, der zwar formell noch festgehaltene Dreiviertel-Takt ist factisch in den Zweiviertel-Rhythmus der Friska übergegangen, der behäbige deutsche Ländler hat sich mit einem Male als der wildeste nationale Csárdás entpuppt.

Da besinnt sich denn der deutsche Künstler Brahms noch rechtzeitig, dass er ja diesmal keine ungarischen Tänze schreiben wollte, und sieh, der Meister, von dem er den Magyarismus übernommen, Franz Schubert, führt ihn jetzt von ersterem weg zur süssen deutschen Weise zurück; ihr gehören die beiden letzten „Walzer" wieder vollständig an.

Zahlreicheren ungarischen Anklängen, aber kaum einem so einheitlich fortströmenden, leidenschaftlichen Erguss, wie jenem Brahms'schen Zingarese-Satz, begegnen wir an Robert Volkmann.

Wir nennen des Componisten Bdur-Symphonie, sein Violoncellconcert (A moll, Op. 33, Reminiscenzen an Schubert's C-Symphonie), das Concertstück für Clavier und Orchester (Op. 42, Cdur; die Einleitung), zahlreiche Clavierstücke, wie die „Ungarischen Skizzen", Op. 24 (vierhändig; die Phantasie „Au tombe du comte Szechényi", Op. 41, über ungarische Lieder, Op. 20.

das merkwürdige Clavierepos „Viségrad", Op. 21 (sämmtlich zweihändig).

Besonders interessiren uns die Clavierwerke Op. 24 und 21.

Für die vierhändigen „Ungarischen Skizzen", betitelt „Zum Empfang" (A ünnep élyes fogadás); „Fischermädchen" (A halász leány); „Erster Gang" (Komoly menet); „Junges Blut" (Fiatal kedély); „In der Capelle" (A kápolnában); „Ritterstück" (A lovag); „Unter der Linde" (A hársak alatt), hat Volkmann die durch die Kinderscenen, Albumblätter, Waldscenen u. s. w. so bekannt und beliebt gewordene Schumann'sche Miniaturform gewählt. Aber dieser, von Volkmann meisterhaft gehandhabte „knappste Rahmen" umschliesst durchweg einheitlich gezeichnete poetische Stimmungsbildchen, denen der Autor, ohne seine eigene Individualität gänzlich zu verleugnen, ein schärfst ausgeprägtes, getreuestes nationales Colorit zu verleihen verstand.

Dasselbe gilt der Hauptsache nach von dem ernster aufgefassten, specieller: nicht so sehr national als local gehaltenen Cyklus Op. 21, „Viségrad". Derselbe umfasst zwölf „musikalische Dichtungen", zu welchen sich der Tonsetzer durch den romantischen Sagenzauber der berühmten Donau-Ruine hat anregen lassen. Sie führen die Ueberschriften:

1. Der Schwur. (Az eskü.) 2. Waffentanz. (Fegyvertáncz.) 3. Beim Bankett. (A tornál.)
4. Minne. (Szerelem.) 5. Blumenstück. (Virányon.) 6. Brautlied. (Menyegzöe versezet.)
7. Die Wahrsagerin. (A josnö.) 8. Pastorale. (Nyajdal.) 9. Lied vom Helden. (Hösdal.)
10. Der Page. (Az aprod.) 11. Soliman. 12. An Salomon's Thurm. (Salamon tornyánal.)

So viel wie möglich ist auch in diesen Stücken neben angemessenster Ausprägung der jeweiligen Stimmung zugleich der nationalen Charakteristik ihr Recht geworden. Meisterhaft ist dem Componisten die Erreichung beider Ziele in No. 1, 7 und 12 gelungen. An anderen Stellen hat Volkmann eine Betonung des magyarischen Colorits für überflüssig gehalten; so in No. 6, welche, ohne nationale Eigenthümlichkeiten, lediglich eine reizende Nachbildung mancher ähnlicher Sätze von Schumann genannt werden muss. In No. 10 geht die ungarische Synkope förmlich in die Schumann'sche über, während der Mittelsatz in Gmoll durchaus national gehalten ist.

In der „Minne" (4) könnte der erste Theil getrost zur Hälfte Schubert, zur Hälfte Chopin zugeschrieben werden; der lieblich spielende zweite Theil gibt eine merkwürdige Combination von Schumann'scher und ungarischer Stileigenthümlichkeit.

Die Phantasie „Ungarische Lieder", Op. 20, verwendet ihren Vorwurf als geistreiches Concertstück in freier Weise nach Art der Liszt'schen Opernphantasie.

Ueber Volkmann's Bdur-Symphonie wollen wir absichtlich einen Kritiker sprechen lassen, welcher principiell in der Instrumentalmusik nur „tönend bewegte Formen" erblickend, im vorliegenden Falle sich ganz bestimmten ideellen Vorstellungen nicht verschliessen kann.

Eduard Hanslick ist es, der dieses Werk „geradezu eine Art musikalischen Ausgleichs zwischen Deutschland und Ungarn" nennt. „So reichlich V. aber von den exotischen Reizen ungarischer Motive Gebrauch macht, er compromittirt den Symphonie-Stil nicht durch dieselben, er bleibt überall ernst, gemässigt und deutscher Form getreu. Am meisten verräth das energische Thema des ersten Satzes (fünftaktige Periode) ungarisches Blut; dem ersten Satz, wie der ganzen Symphonie möchte man etwas mehr rhythmische Abwechselung wünschen." „Diese ungarischen Synkopen haben die Eigenthümlichkeit, einen mit ihnen anbindenden Componisten nicht sobald wieder loszulassen." „Das Andantino im Sechsachteltakt beginnt durchaus volksthümlich mit einem ärmlichen, klagenden Gesang der Oboe über monoton pizzikirten Gmoll-Dreiklängen. Das Bild eines auf seinem Schilfrohr blasenden, einsamen Pusztahirten stellt sich hier von selbst ein. Das Motiv wiederholt sich gegen den Schluss immer öfter und schneller, im Unisono aller Streichinstrumente anschwellend, bis es kopfüber in das Finale stürzt. Dieses in punctirten Achtelnoten wie ein lustiges Bergwasser herabfliessende Allegro könnte „Tarantella" überschrieben sein, liesse nicht das Seitenmotiv mit seinen an den schlechten Takttheil sich klammernden Accenten das Magyarenthum so entschieden durchleuchten."

Alle die hier genannten Werke, denen sich eine Unzahl Arbeiten anderer zeitgenössischer Componisten anreihen — wir haben mit der Citirung einiger hervorstechender Opern eben nur Beispiele gegeben — tragen das gemeinsame Charakteristicum an sich, dass in ihnen das ungarische Element nicht auch die Form bestimmt, dass die letztere vielmehr nach den herkömmlichen Gesetzen der Symmetrie, sei es in der Weise der deutschen Sonate, oder sonst künstlerisch abgerundet gebildet wird, dass also die erwähnten Componisten, indem sie national-ungarisches Leben und Fühlen im poetischen Spiegelbilde wiedergeben, dabei doch nicht selbst magyarisirt werden, sondern wie ihr Vorbild Franz Schubert deutsche Künstler bleiben wollen und bleiben.

Dieser umfassenden Gruppe direct gegenüber steht ein Meister, welchen wir, obgleich geborenen Ungar, da weitaus der wichtigere Theil seiner künstlerischen Wirksamkeit auf deutschem Boden zur Erscheinung kam, da sich ferner nach ihm die originellste deutsche instrumentale Richtung der Gegenwart benennt, gewiss nicht mit Unrecht für Deutschland reclamiren dürfen. Der Leser hat augenblicklich errathen, dass wir Franz Liszt, das Haupt der neudeutschen Schule, im Auge haben. Nun dieser deutsche Meister hat sich in seinen „Ungarischen Rhapsodien" nach jeder Richtung hin, also auch in der Form, vollständig auf ungarischen Grund und Boden gestellt. Es sind nicht mehr deutsche, es sind national-ungarische Werke, welche

uns in den erwähnten Rhapsodien gegenübertreten. Die *„Rhapsodies hongroises“* — bekanntlich sind ihrer vierzehn erschienen — bilden die belehrendste, die farbenprächtigste Illustration zu dem geist- und phantasievollen Buche, welches Liszt den *„Bohémiens et à leur musique en Hongrie“* gewidmet hat. „Wir finden hier — wie sich der Verfasser der im vorigen Jahre im „Musikal. Wochenbl.“ gedruckten Biographie Liszt's mit Recht ausdrücken darf — die eigenthümlichen Contraste von träumender Schwermuth und ausgelassenster keckster Freude, von melancholischem Pathos und wilder Leidenschaft in den sprechendsten Zügen, in den wirksamsten Farben und mit dramatischer Lebendigkeit dargestellt.“

Und selbst Eduard Hanslick, der abgesagte Liszt-Feind, muss, gelegentlich der Besprechung eines Tausig'schen Concerts, zugestehen, „dass in jeder einzelnen Rhapsodie ein Stück reizend wilder Naturpoesie stecke und sie im Zusammenhang betrachtet ein merkwürdiges Ganzes bilden, in welchem die Eigenthümlichkeit der nationellen Zigeunermelodien mit Liszt's glänzendsten Claviereinfällen mitunter wunderbar verwächst.“

Da nun aber Liszt in diese Reihe seiner Rhapsodien die Idee eines Zigeuner-Epos legte, wie es dieses Volk, das in all seinem Thun einer ungewohnten, ungebräuchlichen Weise folgt, in einer ungewohnten, ungebräuchlichen Weise gesungen hat, so kann in denselben von einer festgehaltenen, etwa aus der Analogie mit deutschen Werken herübergenommenen formellen Gestaltung natürlich nicht die Rede sein. Dieselbe ist vielmehr die freieste, ungebundenste von der Welt, wie es dem Volkscharakter entspricht, der hier in Tönen sein farbenglühendes Abbild erhielt. Höchstens ist es jener der zigeunerischen und der ungarischen Musik gemeinsam uralt eigenthümliche Wechsel des „Lássan“ und der „Friska“ (Langsam und Schnell), welche in ganz allgemeinen Umrissen die Form der Rhapsodien beeinflusst.

Als die merkwürdigste der ungarischen Rhapsodien ist uns immer die mit dem *„quasi Marcia funebre“* in F moll beginnende vierzehnte erschienen.

Der Meister scheint es selbst empfunden zu haben, wie ihm hier die Charakteristik so unnachahmlich gelungen, indem er diese Rhapsodie, und zwar diese unter allen vierzehn allein (nach E moll transponirt), als Clavierconcert mit Orchester setzte. Wie unendlich das Werk in seiner neuen Gestalt an drastischer Wirksamkeit gewonnen hat, weiss jeder, der die Gewalt Liszt'scher Instrumentirungskunst an sich erprobt hat. Wie wir von dem Finale des Brahms'schen G moll-Quartettes behaupten, man könne die magyarische Charakteristik ohne Aufgeben der deutschen Form nicht weiter treiben, so glauben wir, dass die orchestrirte vierzehnte ungarische Rhapsodie Liszt's schlechtweg den Gipfel magyarischer Charakteristik bezeichne, den ein grösseres, selbständiges Instrumentalstück zu erreichen vermöge.*)

Den Rhapsodien an die Seite zu stellen — aber das zigeunerische Element vom specifisch ungarischen mehr trennend und uns nicht mit so unwiderstehlicher Energie in das ungarische Volksleben mitten hinein reissend, vielmehr einer „vornehmeren“ Sphäre angehörig, sind der „heroische“ und der ungarische Sturmmarsch (A moll und E moll, beide für Pianoforte), dann der „Ungarische Marsch“ (E moll) und die symphonische Dichtung „Hungaria“ (beide für Orchester).

Eine musikgeschichtlich bemerkenswerthe Stellung nimmt Liszt noch ungarischer Musik gegenüber in dem Puncte ein, dass er derselben mit allen ihren charakteristischen Eigenheiten an einem Orte Eingang verschuffte, wo sie vor ihm keineswegs als „hoffähig“ erklärt war: in den geheiligten Hallen der Kirche nämlich. Einzelne Versuche, das religiöse und das ungarische Element organisch zu verschmelzen, nehmen wir schon in der Graner Fest-Messe wahr. Principiell festgestellt und mit äusserster Consequenz behandelt, sehen wir diese eigenthümliche Compositionsmanier in der Ungarischen Krönungs-Messe. Als auf ein besonders hervorstechendes Beispiel verweisen wir auf das merkwürdige Violinsolo im „Benedictus“.

Eine grosse geistliche Composition Liszt's, welche im Totalcharakter und in ihren hauptsächlichsten Einzelzügen entschieden deutschen Geist athmet, daher als deutsches Werk zu betrachten ist, verwendet doch für den Zweck localer Charakteristik (objectiv) in sinnvollster und überzeugendster Weise streng ungarische Musik. Es ist dies das Oratorium „Die heilige Elisabeth“ und in dieser die köstliche „Ansprache des ungarischen Magnaten“, einer der Glanzpuncte des Werkes. Im Zusammenhalt mit den Rhapsodien erkennen

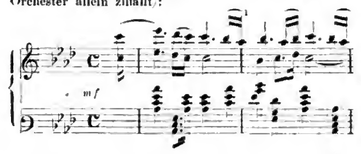
*) Vollkommen darauf gefasst, mit unserer Sondermeinung auf Widerspruch zu stossen, bekennen wir, dass uns trotz alledem Liszt nicht in dem Maasse als ungarischer Nationalcomponist erscheint, wie Chopin als polnischer. Liszt's Rhapsodien bleiben unserer Ansicht nach doch immer geniale, poesievolle, aber rein objective Darstellungen; er belauscht das ungarische Zigeunervolk in all seinem Tichten und Trachten, seinen verstecktesten Regungen, aber er steht über den Partein, er tönt mit der zigeunerischen Lust und dem zigeunerischen Weh nicht gleichzeitig seine eigenen, mit jenen des Volkes untrennbar eins gewordenen Empfindungen aus. Aus Chopin's nationalen Phantasien, Polonaisen, Mazureks spricht dagegen das Polenvolk selbst, es hat sich im Spiegelbilde dieser schwärmerischen Melodien und kecken Rhythmen immer wieder erkannt. Chopin ist — wo er national schrieb — selbst heiss mitfühlend in der Gesammtempfindung der gefesselten Polonia aufgegangen, wie sie wieder in seiner Musik. Es gibt streng genommen keine (edle) polnische Nationalmusik neben der Chopin'schen. Zum Beweise: alle lebenden polnisch national schreibenden Componisten imitiren einfach Chopin. Dagegen wird in Ungarn eine Masse nationaler Musik producirt, ohne die geringste Beziehung zu Liszt'schen Stileigenheiten. Das ungarische Volk hat sich eben in den Rhapsodien wunderbar treu abconterfeit gefunden, aber es hat in denselben nicht, wie etwa im „Rakoczy“, seinen eigensten Herzschlag unmittelbar pulsiren gefühlt.
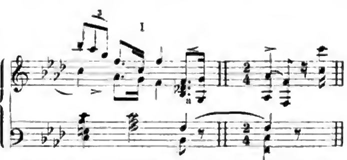
wir Liszt's grosse Vielseitigkeit in Behandlung des ungarischen Materials. In oben citirter Ansprache ist von der zigeunerisch-tollen Ausgelassenheit jener Volkspoesie keine Spur, vielmehr offenbart sich stramme, energisch markirte, wahrhaft heroische Haltung.

Liszt's „Elisabeth" ist so wesentlich deutsch (im Schlusschor der ungarischen Bischöfe ist eine magyarische Charakteristik sogar für überhaupt überflüssig erachtet worden), dass sie eigentlich mit seinen magyarisch-nationalen Poesien noch weniger gemein hat, als die vorerwähnten Werke von Brahms, Volkmann u. s. w.

Eine Mittelstellung zwischen diesen letzteren (deutschen Kunstbauten aus ungarischem Material) und Liszt's ungarischen Rhapsodien (als gänzlich magyarisirten, oder wenigstens Lisztisch-ungarischen Gebilden) nimmt das interessante Ungarische Violinconcert von Joseph Joachim ein. Joachim behält zwar die dreisätzige deutsche Concertform bei, aber erfüllt die einzelnen abgeschlossenen Sätze mit einem wesentlich magyarischen leidenschaftstrunkenen Inhalt, welcher bei sehr heterogener rein musikalischer Behandlung der Liszt'schen Rhapsodie geistig viel näher steht, als irgend einem nach deutschen Principien gebildeten Kunstwerke.

Zwischen den angeführten Werken Liszt's, Volkmann's, Brahms', sowie der früher citirten Franz Schubert's bewegen sich eine Unzahl Magyarismen intendirender Componisten, welche wir auch nur nominell anzuführen nicht Zeit noch Raum finden. Diese Magyarismen sind, wie schon einmal erwähnt, „rechte Plagegeister, die denjenigen, der sie rief, nicht so rasch wieder loslassen". Ein Beispiel bietet der „tüchtige" Wiener Componist Franz Doppler, der mit der ziemlich äusserlich gehandhabten Charakteristik in seinen „ungarischen Liedern" (mit Flötenbegleitung) und seiner nicht besonders vornehmen Oper „Ilka" soviel Glück beim grossen Publicum gemacht hat. Der leicht errungenen Erfolge wenig froh, arbeitete Doppler vier Jahre lang mit Ernst und Hingebung an einem Werke ganz anderen Stils, der tragischen Oper „Judith", als deren Vorbild er sich die früheren Musikdramen Richard Wagner's auserkoren. Auf prägnante Situationszeichnung und treuestes locales Colorit ist sein Hauptaugenmerk gerichtet. Er will nun vor Allem das jüdische Volk von Grund aus charakterisiren und gibt ihm folgendes sehr oft auftretende Leitmotiv, das hervorragendste der Oper (wir geben es aus einer Stelle des 1. Actes, wo es selbständig dem Orchester allein zufällt):





Alles *bis*, nur die Harmonie bei *a* das zweite Mal verändert.

Man sehe die rhythmische Wiederholung gewisser Figuren, und bei I die fast unverhüllte magyarische Schlusscadenz. Könnte dieses „jüdische Charaktermotiv" nicht recht gut als „Lassan" irgend eine Liszt'sche ungarische Rhapsodie eröffnen?

Das ungarische Element, von Schubert als künstlerisch verwendbar in die deutsche Musik eingeführt, sehen wir heute als lückenfüllendes, bequemes Aushilfsmaterial in Aller Händen. Was aber als Vermehrung der charakterisirenden Ausdrucksmittel zu Schubert's Zeit ein Gewinn für die Kunst war, ist gegenwärtig als bereits stark abgenütztes Werkzeug von sehr zweifelhaftem Werthe.

„Der seichteste Kopf kann sich unter einer Fuge verstecken", sagt Robert Schumann.

Und wir möchten hinzusetzen: hinter Allem, was formell in die Augen springt und durch blosse handwerkerliche Uebung erlernt werden kann. Zu dem Letzteren gehören gewiss musikalische Nationaltypen, und ganz besonders die so auffallenden ungarischen. Indessen verfehlen die letzteren auf gewisse Leute auch heute noch nicht einen gewissen Effect. Man ist noch hie und da so sehr in die reiche Arabeske der Aussenseite solcher „Kunstbauten" verliebt, dass man ganz übersieht, welch öde Leere sich in deren Innerem birgt. —

Ein wahrhaft ernst strebender Künstler wird sich aber nimmer und niemals an so bequem zugänglichen Reiz- und Effectmitteln genügen lassen, vielmehr die etwas in Misscredit gerathenen Magyarismen principiell nur in den allerseltensten Fällen und selbst dann nie anders, als aus innerer Nöthigung in Anwendung bringen.

Tagesgeschichte.

Berichte.

Leipzig. Das 4. Euterpeconcert nahm das besondere Interesse des Publicums in doppelter Art für sich in Anspruch, erstens durch die Vorführung zweier für hier neuer Orchesterwerke und zum Anderen durch die ersten folgereicheren Debuts zweier Leipziger Künstlerinnen. Eine das Concert abschliessende Haydn'sche Symphonie (No. 6 in Gdur) schien Manchem die Grenze der Genüsse eines einzigen Concertes zu überschreiten; wir haben dies nicht finden können, sondern uns ohne Hintergedanken an der Composition und

ihrer trotz der vorher gelösten schweren Aufgaben frischen Execution erfreut. — Die oben erwähnten Novitäten waren eine Festouverture in Adur von J. Raff, ein zwar etwas in die Breite gehendes, doch interessantes und wirksames Werk, und ein „Sigurd Slembe" betiteltes, Björnson's gleichnamiges Drama illustrirendes Manuscriptstück von J. S. Svendsen, das uns trotz unserer Unbekanntschaft mit der poetischen Unterlage in Folge der sich auch in ihm, wie in den übrigen Compositionen Svendsen's documentirenden urwüchsigen Gestaltungskraft und souverainen Herrschaft über die orchestralen Hilfsmittel als eine entschiedene Bereicherung der einschläglichen Literatur erschien. Der Componist, bekanntlich gleichzeitig Concertmeister der Euterpe, führte selbst sein neuestes Geisteskind in die Oeffentlichkeit ein und errang sich mit ihm eine lebhafte Anerkennung. — Eines äusserst dankbaren Auditoriums hatten sich auch die beiden Solistinnen, die in diesen Blättern schon des Oefteren mit Auszeichnung genannten Damen Frl. Marie Klauwell (Gesang) und Frl. Marie Hertwig (Piano) zu erfreuen. Erstere sang zuerst die von R. Franz stilvoll bearbeitete Arie „Mio caro bene" aus Händel's „Rodelinda", später programmmässig die Lieder „Der Fischerknabe" von Liszt und „Haidenröslein" von Schubert und als stürmisch verlangte Zugabe des Letzteren „Der Neugierige", und gelang es ihr hauptsächlich in den Liedern, sich die wärmsten Sympathien der Hörer zu gewinnen. Klangfrische, in trefflichster Schule künstlerisch erzogene Stimmmittel, glockenreine Intonation und ungekünstelter Vortrag sind die vornehmlichsten Eigenschaften dieser Sopransängerin, die jedem Concert zur Zierde gereichen muss. Weniger gut zum Spiel disponirt dünkte uns Frl. Hertwig an diesem Abend zu sein, wenigstens reichten ihre bezüglichen Leistungen (der Vortrag des Schumann'schen Amoll-Concertes, der Raff'schen Paraphrase über Schumann's „Abendlied" und einer Nummer der „Soirées de Vienne" von Liszt) nicht ganz an das bei anderer Gelegenheit von dieser trefflichen Künstlerin Gebotene heran, sie litten in Etwas und ganz entgegen dem bei ihr Gewohnten an Ungleichheit der Güte, die gutmusikalische Natur und die bedeutende Spielfertigkeit dieser gediegenen Pianistin konnten eben nicht allwege der augenscheinlichen Indisposition Meister werden. Das Publicum legte nicht unseren strengen Maassstab an, sondern zeichnete Frl. Hertwig bei jeder passenden Zeit durch reichen Beifall aus. Möge die Direction in der so günstigen Aufnahme dieser Damen den Wunsch nach einer baldigen Wiederkehr derselben erblicken. — Wenn wir nun unsere weiter oben geschehene Erwähnung der Symphonieausführung noch dahin ergänzen, dass das Orchester auch in den ferneren ihm anheim gegebenen Concertbestandtheilen sich seiner und seiner beiden vorzüglichen künstlerischen Führer würdig zeigte, so haben wir für diesmal unsere Referentenpflicht vollständig erfüllt. — —.

Leipzig, 7. Dec. An der Spitze des 3. Büchner'schen Symphonieconcertes stand die Gmoll-Symphonie von Mozart, deren fast durchweg treffliche Wiedergabe (namentlich ist die Präcision des Streichquartetts lobend hervorzuheben) seitens des sehr zahlreichen Auditoriums verdiente Anerkennung fand. Hierauf trug Hr. Schütze (Mitglied der Capelle) eine zwar nicht eben gehaltvolle, doch hübsch klingende Romanze für Trompete von Fr. Grützmacher recht geschmackvoll vor; auch diese Pièce fand sehr beifällige Aufnahme. Was wir bereits in den vorjährigen und in den bisherigen diesswinterlichen Symphoniesoiréen der Büchner'schen Capelle vermisst hatten, nämlich die Vorführung irgend eines grösseren Vocalwerkes, das bot endlich der 2. Theil des in Rede stehenden Concertes. Es war hierzu Andreas Romberg's Musik zu Schiller's „Lied von der Glocke" ausersehen worden. Ohne mit Hrn. Büchner über die nicht gerade glückliche Wahl der antiquirten Romberg'schen Composition zu rechten, zollen wir ihm für die in der besten Absicht intendirte vocale Abwechselung bereitwilligst Anerkennung. Die Ausführung des genannten Werkes hatte unter Zuziehung der Solisten Frl. Käuhler, Frl. Hecht, Frl. Müller, und HH. Braune, Starke, Böhme und Dr. Hüttig der von dem Musikdirector Hrn. Tottmann geleitete Gesangverein Cäcilia-Wartburg übernommen. Das accompagnirende Orchester hielt sich brav; hinsichtlich der Leistungen des Chores und der Solisten aber wollen wir uns mehr an den guten Willen der resp. Damen und Herren, als an das thatsächlich von ihnen Gebotene halten; wir hätten sonst Manches zu tadeln, namentlich hätten wir unser im Vorjahr über Frl. Käuhler gefälltes Urtheil wiederholen müssen. Eine Reprise des letzteren halten wir aber ganz besonders für recht überflüssig, weil auch ein gerechter Tadel in manchem Falle böses Blut erzeugt und zu antikritischen Stilübungen mit und ohne orthographische Schnitzer Veranlassung gibt. — x

Braunschweig. Nach einer Pause von 6 Wochen, welche durch ein Ullman-Concert und am 30. Novbr. durch das Concert der herzoglichen Hofcapelle zum Besten ihres Pensions-Fonds, in welchem unter Anderem die 9. Symphonie von Beethoven zur Aufführung kam, ausgefüllt wurde, lief am 5. Dec. das 2. Concert des „Vereins für Concertmusik" vom Stapel. Ausser der herzogl. Hofcapelle unter Leitung des Hrn. Hofcapellmeisters Abt waren für die Mitwirkung Frl. Mathilde Weckerlin, königl. Hofopernsängerin aus Hannover, und Hr. Edmund Singer, Hofconcertmeister und Kammervirtuos aus Stuttgart, zwei hier noch nicht gehörte Künstler, gewonnen, die unser Interesse auf das Lebhafteste erregten. Eingeleitet wurde das Concert durch F. Hiller's neuestes Werk, Ouverture zu „Demetrius", der von Seiten des Orchesters eine exacte und schwungvolle Ausführung zu Theil wurde. Dass dennoch die Aufnahme eine etwas kühle war, findet seinen Grund darin, dass dem Werke zwar eine durchaus feine Mache nicht abzusprechen, das wirklich Geniale und damit das Zündende jedoch zu vermissen ist. Von ungleich durchgreifenderer Wirkung war dagegen die die 2. Abtheilung des Concertes bildende 1. Symphonie (C moll) von N. Gade. Auffallender Weise ist, soviel uns bekannt, dies das erste Werk G.'s, welches in unserer Stadt zur Aufführung kommt, was um so mehr befremden muss, als sich dieser Componist doch bekanntlich durch eine Reihe trefflicher Werke längst Bahn gebrochen und unter den Tonschöpfern einen bekannten Namen errungen hat. Wenden wir uns nun zu unseren Gästen, so constatiren wir mit Vergnügen, in Frl. Weckerlin eine äusserst anmuthige Sängerin kennen gelernt zu haben. Dieselbe gebietet zwar nicht über aussergewöhnliche Mittel, aber was sie singt, gibt sie in ansprechender, geschmackvoller Manier, und besonders ihr Liedergesang bekundet viel Innigkeit im Ausdruck. Sie sang die Arie No. 7 aus „Fidelio" und „Sie sagen, es wäre die Liebe" von Th. Kirchner, sowie das „Morgenständchen" von Schubert, wofür ihr reicher Beifall zu Theil wurde. Hr. Singer ist als Violinvirtuos bekannt und kam, wie es schien, zu uns, um seinen Triumphen neue Siege anzureihen. In seinem Vortrage finden wir eminente Fertigkeit und Sicherheit mit edlem, schönem Ton und elegantem, reinem Spiel verbunden. Das Mendelssohn'sche Concert fand bei Vereinigung solcher Eigenschaften in ihm einen würdigen Interpreten. Eine besondere Probe seiner seltenen Gaben legte der Künstler ferner in seiner eigenen Composition „Rhapsodie hongroise" (mit Orchesterbegleitung) nieder, nach deren Vortrag der Künstler stürmisch gerufen wurde. In Folge dessen gab er eine Idylle — ebenfalls eigener Composition — zu, eine originelle Humoreske für sein Instrument. N

Cöln, 8. Dec. Unser 4. Gürzenichconcert fiel auf den 5. Dec., den 80. Sterbetag Mozart's, und war deshalb ausschliesslich dem Andenken dieses Meisters gewidmet. Dem dramatischen Gebiete waren Bruchstücke aus der ersten (grösseren) und letzten Oper entnommen, nämlich: Ouverture und darauffolgende Arie der Ilia aus „Idomeneo", dann der Chor „Still ist im Meer die Welle" mit dem Solo der Elektra aus dem 2. Acte derselben Oper, und endlich der Schlusschor „Heil sei den Geweihten" aus der „Zauberflöte". Wenn man will, mag man die Concertarie in Bdur: „Lass, o Freund, uns standhaft scheiden" noch zu den dramatischen Arbeiten rechnen, wenigstens ist sie 1786 als Einlage in den „Idomeneo" componirt worden. Die Sopransoli wurden sämmtlich von Frl. Mahlknecht aus Leipzig vorgetragen. So gerne man den wirklich grossartigen Stimmmitteln der Dame, sowie der trefflichen Schule und Stimmbehandlung seine Bewunderung entgegentrug, so gelang es ihr doch nicht, einen durchschlagenden Erfolg zu erringen. Frl. Mahlknecht erreicht nicht das Ideal, das man sich hier zu Lande von einer Mozart-

Sängerin gemacht hat. Dafür verlangen wir weniger eine wuchtige, als vielmehr eine helle, leicht anschlagende und bewegliche Stimme. Die Stimme von Frl. Mahlknecht aber tritt schwer gewappnet auf, und in den dunklen Heldentimbre leuchtet selten oder nie ein heller Sonnenstrahl, der die Tonfarben mit einem gewissen weichen Schmelz überhaucht. Frl. Mahlknecht muss prächtig sein in den modernen Opern oder auch an hochdramatischen Mozart-Stellen. Letztere finden sich aber fast nur in den recitativischen Partien, in der Arie steht die ideale Formschönheit über dem pathetisch-declamatorischen Ausdruck. Frl. Mahlknecht mag sich übrigens trösten, man kann nicht jedes Genre vertreten. Der Chor sang seinen Antheil ganz trefflich, doch wurde die Wirkung durch ein zu schleppendes Tempo benachtheiligt; gewaltigen Beifall erntete er durch den Vortrag des „Ave verum", das wirklich in meisterhafter Weise executirt wurde. — Hiller spielte ein Clavierconcert und zwar das kleine in Adur, No. 2, aus dem Jahre 1786. Hiller spielt bekanntlich fast nur Mozart'sche Concerte, denn die moderne Technik steht ihm ferner. Aber wenn er eins spielt, dann sind hier Freund und Feind einig, dass sie eine halbe Stunde des ungetrübtesten Genusses verleben. Eine hübsche Improvisation war seine Cadenz im ersten Satze; sie begann mit Motiven aus dem Requiem und leitete zuletzt in hübscher Weise in die Motive des Concertes über. Von Orchesterwerken hörten wir ausser der schon genannten Ouverture die Jupiter-Symphonie in herrlicher Execution, wie sie unser Orchester vielleicht noch nicht gespielt. — Am 3. Dec. gaben die Vereine Cölner Männergesangverein und Cölner Sängerbund gemeinschaftlich auf dem grossen Gürzenichsaale ein Concert zum Besten der Abgebrannten in Chicago. Die Vorträge, Ensemble- wie Solostücke, wurden mit grossem Beifall aufgenommen. Eine Abwechselung wurde erzielt durch Lieder der Concertsängerin Frl. Marie Sartorius von hier und Clavierstücke des Hofpianisten Hrn. Theodor Ratzenberger aus Düsseldorf. Beide Solisten erfreuten sich reichen Beifalls, in den wir aber hinsichtlich des Pianisten nicht ganz einstimmen können. Hr. Ratzenberger besitzt unzweifelhaft eine schöne Technik und insofern ist er ein tüchtiger Virtuos. Was hilft aber alles Virtuosenthum, wenn den Gestalten, die seine Händearbeit erzeugt, die Schönheit fehlt? — Wenn man, wie beispielsweise in der ungarischen Rhapsodie, das Instrument unwillig knirschen und stöhnen hört über die Misshandlung, die ihm zu Theil wird? Auch das Chopin'sche Scherzo (Bmoll) liess an Unklarheit nichts zu wünschen übrig. Wir können dem Hrn. Pianisten versichern, dass im Saale die Accorde und Töne wild durcheinanderschwammen, und das wird doch wohl nicht seine künstlerische Intention gewesen sein. A. G.

Elbing. Das musikalische Leben in unserer Stadt hat in dieser Saison einen Aufschwung genommen, wie fast nie zuvor. Zu der nahe an 25 Jahre bestehenden Männer-Liedertafel gesellt sich der gemischte „Neue Gesangverein", beide zur Zeit unter Leitung des Pianisten Herrn Rob. Schwalm. Demnächst besteht seit drei Jahren die Philharmonische Gesellschaft, und ein specifischer Händel-Verein unter Leitung eines musikverständigen warmen Verehrers des Altmeisters, ist in der Entwickelung begriffen. Die Stadtcapelle führt unter Schwalm's Direction Symphonien auf, und neben diesem Allen ist es dem Herrn Th. Odenwald, Cantor an der St. Marienkirche, gelungen, einen besonderen Kirchengesangverein aus ca. 80 Mitgliedern zu gründen, der sich die Aufgabe gestellt hat, nächst den liturgischen Gesangen gute Kirchenmusik zur Aufführung zu bringen. Nachdem der letztere Verein schon mehrmals Proben seiner Lebensfähigkeit abgelegt, gab er unter Leitung seines Gründers am Todtenfeste vor einem ungewöhnlich grossen Auditorium sein erstes Concert, aus acht Nummern bestehend. 2 Choräle von J. S. Bach, 2 Motetten von Moritz Hauptmann und Rink, a capella gesungen, dann Quartett und Chor „Selig sind die Todten" aus dem Oratorium „Die letzten Dinge" von L. Spohr und das „Gebet für Verstorbene" von Rink zeigten in ihrer Wiedergabe Reinheit und Präcision der Einsätze und liessen ein sorgfältiges Nuanciren wahrnehmen. Eine junge Dame, Schülerin des Herrn O., trug eine Arie von Stradella mit schöner Sopranstimme recht brav vor, Herr O. selbst erregte hohen Eindruck durch den mit künstlerischer Vollendung gepaarten sympathischen Vortrag der Mendelssohn'schen Cavatine „Sei getreu bis in den Tod". Neben diesem Kirchengesangverein hat Herr O. noch eine besondere Chorgesangschule zur Vorbildung für Damen gegründet, welche die Absicht haben, in einen oder den anderen Gesangverein einzutreten, ein Unternehmen, welches einem längst gefühlten Uebelstande ein Ziel setzt. Zu den besseren Musikgenüssen, als uns bislang geboten wurden, zählen wir zwei Kirchenconcerte, die vom Neuen Gesangverein aufgeführte Haydn'sche „Schöpfung", 2 Symphonieconcerte und 2 Concerte des Pianovirtuosen Raphael Joseffy und der Sängerin Frau Franziska Wuerst aus Berlin. Ausserdem gab die Philharmonische Gesellschaft bereits 4 Soiréen. Zu beklagen ist nur, dass den musikalischen Bestrebungen gegenüber unsere kunstsinnige Zuhörerschaft zu klein ist, um jene nach Wunsch unterstützen zu können. Theater, Bälle, Vorlesungen u. dgl. machen nicht minder ihre Ansprüche, welche stets an dieselben Personen gerichtet werden, und woraus es sich erklärt, wenn fremde Künstler trotz aller Empfehlung bei uns nicht immer den erwarteten Erfolg erzielen. C. F. J—.

Mainz. Die Lux'schen Symphonieconcerte wurden trotz mancher Hindernisse auch dieses Jahr mit gutem musikalischen, aber nicht mit dem einer so grossen Stadt gebührenden äusseren Erfolge begonnen. Das 1. Concert am 31. Oct. nahm folgenden Verlauf. Auf die „Titus"-Ouverture von Mozart folgte eine Arie des Sextus aus derselben Oper, von Frl. Hausen aus Mannheim mit edler und inniger Einfachheit vorgetragen; wir sind Hrn. Lux für diese Stücke um so dankbarer, als bei den diesjährigen traurigen Opernzuständen diese Oper doch nicht auf unserer Bühne erscheinen wird. Dann folgte ein Erstlingswerk eines jungen Künstlers, des Hrn. Willemsen, der in dem benachbarten Bingen einen neu errichteten Musikverein dirigirt und dort der guten Musik eine Heimathsstätte zu bereiten sucht. Das Werk ist eine vielversprechende, dem Programm getreue Ouverture zu Böttger's „Meerweib", die vom Componisten mit Geschick dirigirt wurde. Den Glanzpunct des Abends bildete nach einigen von Frl. Hausen mit ihren schon erwähnten Vorzügen gesungenen Liedern Schumann's Bdur-Symphonie, welche von unserem Publicum mit eben so grosser Wärme aufgenommen, als von dem Orchester mit treuer Hingabe, mit Fleiss und Eifer vorgetragen wurde. Dann folgte am 25. Nov. zur Feier des Cäcilientages ein Concert der Liedertafel und des Damengesangvereins mit Händel's „Alexanderfest" in der neuen Bearbeitung von Mozart. Das Werk zog viele alte Vereinsmitglieder herbei, die einst vor mehr als 30 Jahren in einem Chor von tausend Sängern, mit Frau Pirscher, dem Tenoristen Haizinger und dem Bassisten Staudigl dieses Werk zur Feier der Enthüllung unseres classisch schönen Guttenberg-Denkmals aufführten, einer für alle Mainzer unvergesslichen Feier. Diesmal waren die Mittel etwas bescheidener; nur die gen. beiden Vereine bildeten den Chor und drei Mitglieder, Frl. Heinefetter, Hr. Bleicher und Dr. Reis die Solisten. Die Solisten sangen ihre Partien befriedigend, und was dem Chor an der erwähnten Stärke abging, das ersetzte er gewiss durch grössere Schärfe und Genauigkeit im Einsatze, durch feine Nuancirung, durch Frische im Ausdrucke, wie wir es von jenen Vereinen unter Leitung von Lux gewohnt sind. Ein besonderes Interesse gewann die Aufführung noch dadurch, dass Hr. Lux zwischen den ersten und zweiten Theil der Cantate ein nur sehr selten zu hörendes Werk Händel's nach dem Vorgange des Componisten selbst einschob, nämlich dessen Concert für Streichorchester, zwei Hoboen, zwei obligate Violinen und obligates Violoncell. Wegen seiner alterthümlichen Form und der eigenthümlichen Verbindung von Instrumenten muthete es den Zuhörer etwas fremdartig an, fesselte aber Jeden durch einen Zauber von bei Händel ungewohnter Fülle von Grazie. — Das letzte grössere Concert, das zweite Symphonieconcert von Lux, bot ein interessantes Programm. Nach der Ouverture zu Cherubini's „Lodoiska", welche das Orchester mit der nothwendigen Feinheit und Zartheit vortrug, und einer Tenorarie aus Reissiger's Oratorium „David", welche von dem königl. Opernsänger Borchers aus Wiesbaden gesungen wurde, folgte das Clavierconcert No. 2 (A dur) von Liszt, das durch die Meisterhände des Frl. Fichtner aus Wien vor unsere Seele gezaubert wurde und welches die allgemeine Aufmerksamkeit auf das Ent-

schiedenste fesselte. Frl. Fichtner führte uns noch zwei Nummern von Schumann (aus den „Davidsbündlertänzen") und zwei offenbar wahlverwandte Stücke von Chopin und Raff vor. Den Schluss des Concertes bildete **Franz Lachner's** Suite für Orchester in Emoll, welcher eine klare, durchsichtige Bearbeitung der einfachen Motive, eine gediegene und wirkungsvolle Instrumentation und ein anmuthender Reichthum an Grazie nicht abzusprechen ist. Das Orchester brachte das dankbare Werk mit Fleiss und Eifer dem sehr animirten und theilnahmvollen Publicum zu Gehör.

Naumburg a/S. Wenn es wahr ist, dass Thüringen mehr als manche andere Gegend des deutschen Vaterlandes eine Pflanz- und Pflegstätte der Musik sei, so macht wenigstens unsere Stadt dieser Behauptung keine Schande. Auch den Verehrern einer gediegenen Production im Reich der Töne wird oft weit mehr, als es in gleich grossen und auch in grösseren Städten geschieht, reicher Genuss geboten. Der Dank hierfür gebührt in erster Linie unserem tüchtigen Musikdirector Hrn. Franz Schulze, der als Claviervirtuos sich in weiten Künstlerkreisen schon seit Jahren des besten Rufes erfreut. Ihm gelingt es immer, die besten Kräfte von auswärts, besonders aus unseren in dieser Hinsicht reichen Nachbarstädten Leipzig und Weimar, für seine Concerte zu gewinnen. So hatten wir in dieser Wintersaison bereits die HH. Haubold und Hegar aus Leipzig zweimal als Gäste und ebenso aus Weimar Hrn. Concertmeister Kömpel und Hrn. Kammervirtuosen Demunck. In den zum Vortrag gebrachten Trios (Op. 66 von Mendelssohn, Op. 102 von Raff und Op. 70 von Beethoven), wie in den Einzelpiècen (Sonaten von Beethoven, Präludien von Seb. Bach etc. etc.) erfreuten sich die Herren, wie erklärlich, des reichsten Beifalls. — Im 2. Concert hatten wir das Vergnügen, zum ersten Male die Concertsängerin Frl. Marie Klauwell aus Leipzig begrüssen zu dürfen. Die Begeisterung, welche sie in Naumburg für sich hinterlassen hat, ist eine übergrosse. Wenn die Künstlerin ihre unbestritten vorzügliche Kraft der Bühne zuwenden möchte, so dürfte sie allerdings wohl mit den Primadonnen der berühmtesten Opern rivalisiren. Mag Frl. K. immerhin bei Auswahl der zum Vortrag gebrachten Compositionen die für sie effectvollsten Stücke gewählt haben (wie z. B. die Arie „Frag ich mein" aus dem „Barbier" von Rossini etc. etc.), aber was verstand sie doch aus dem „Haidenröslein" von Schubert und aus dem „Klein Anna Kathrin" von v. Holstein zu machen! So hatte die einfachen Lieder wohl noch Niemand von uns gehört. Wir rufen dem freundlichen Gaste ein „Kommen Sie bald wieder!" zu. — Im letzten Schulz'schen Concert sang Frl. Formaneck, Hofopernsängerin aus Weimar. Auch ihr gebührt alle Anerkennung, besonders was Kraft und Fülle ihrer umfangreichen Stimme anlangt. Diese verhältnissmässig theueren Concerte (20 Sgr.) sind immer reich besucht, und ist das gewiss kein schlechtes Zeugniss für das musikalische Interesse der Naumburger. E. M.

Prag, 24. Nov. Die musikalische Wintersaison wurde am 18. d. M. mit einem Concerte des Hrn. Eghart, eines beliebten Opernsängers des Deutschen Landestheaters, eröffnet, in welchem Wagner's Kaiser-Marsch zur ersten Aufführung kam. Obgleich das Werk an den Schluss eines langen und bunten Programms gestellt war, so fand es doch von Seite des sehr zahlreichen und distinguirten Auditoriums die allgemeinste Theilnahme und einen ausserordentlichen Beifall. Es wurde von dem durch Militairmusiker verstärkten Orchester des Deutschen Theaters unter der energischen Leitung des Capellmeisters Hrn. Hansky mit Schwung und Feuer vorgetragen. Grosses Interesse bot in diesem Concerte das Wiederauftreten der Sängerin Frau Huttary-Pollak, die vor einigen Jahren dem Verbande der hiesigen Oper angehörte und deren üppiges Organ nach dem Rücktritte von der Bühne nur noch gewonnen hat. Gleichzeitig trat die Schwester derselben, Frl. Huttary, als Gesangnovize zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit, deren Vortrag jedoch theils durch die unfertige Methode, theils durch ein starkes Lampenfieber, von dem die junge Dame merkwürdigerweise in dem vom Sonnenscheine erfüllten Concertsaale ergriffen wurde, eine wesentliche Beeinträchtigung erlitt. — Am 22. d. gab die Sängerin Frl. Kallasch nach ihrer Rückkehr aus Russland, wo sie für die Concerte des Fürsten Galitzin engagirt war, ein gut besuchtes Concert im Böhmischen Theater. Dieselbe ist eine Schülerin des hiesigen renommirten Gesanglehrers Hrn. Pivoda und besitzt eine klangvolle und umfangreiche Mezzosopranstimme. In dem Concerte wirkte der Violinspieler Hr. Hans Sitt, ein ehemaliger Zögling des hiesigen Musikconservatoriums, mit, der früher Dirigent im Theaterorchester zu Breslau war, in neuester Zeit aber als von Königsberg „durchgegangen" in der „Tonhalle" signalisirt wurde. Sein Spiel in Mendelssohn's Concerte und den Gdur-Variationen Rode's war nach der technischen Seite zumeist befriedigend, es fehlt demselben jedoch ein bestimmt ausgesprochener Charakter. — Am 16. d. M. wurde im Deutschen Theater nach einer Pause von beinahe 10 Jahren Weber's „Euryanthe" neueinstudirt gegeben. Die Aufführung war sorgfältig vorbereitet und wird gewiss bei den Wiederholungen durch ein festeres Eingreifen der Stimmen in den Ensemblenummern noch gewinnen. Die grossen Schönheiten des Werks fanden trotz der Dichtung ein sehr aufmerksames Publicum, und es ist nur zu wünschen, dass die Oper auf dem Repertoire bleibt, damit unsere jüngeren Musiker, denen das Werk beinahe eine Novität war, Gelegenheit hätten, dasselbe näher studiren zu können. A. K.

Concertumschau.

Alzey. Concert für Clavier- und Gesangmusik am 3. Dec., veranstaltet vom grossherzogl. hess. Hofpianisten Hrn. Aug. Scheuermann mit Pianofortewerken von Bach, Scarlatti, Weber, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Heller und dem Concertgeber, sowie mit Vocalcompositionen von Händel, Schumann und Rubinstein.

Berlin. 1. Soirée (2. Serie) der HH. Joachim, de Ahna, Rappoldi und W. Müller am 16. Dec.: Streichquartette in Ddur von Haydn und in Fmoll, Op. 95, von Beethoven, Sextett (welches?) von Brahms. — Musikdirector Bilse's Beethoven-Concert am 16. Dec.: Beethoven-Ouverture von Lassen; Ouverturen zu „Coriolan", „Egmont" und „Leonore" (No. 3), Violinconcert (Hr. Felix Meyer), Türkischer Marsch, Cmoll-Symphonie von Beethoven. — Musikdirector Bilse's Concerte am 12. bis 15., 17. und 18. Dec.: Ouverturen zum „Carneval in Rom" von Berlioz, zu „Anakreon" von Cherubini, zu „Ilka" von Doppler, zu „Ossian" von Gade, zum „Vampyr" von Lindpaintner, zu „Ruy Blas" und zum „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, zu „Tannhäuser" von Wagner, zu „Freischütz" und zu „Oberon" von Weber; Hmoll-Symphonie von Schubert, Trauermarsch von Chopin, „Tasso", Ungarische Rhapsodie und Rákóczy-Marsch von Liszt, Scherzo und Hochzeitsmarsch von Mendelssohn, Vorspiel zu „Lohengrin" von Wagner etc. — Concert des Hrn. I. Brüll aus Wien mit Clavierwerken von Brüll (Concert), Beethoven (Op. 111), Schumann (Op. 9), Henschel, Schubert und Rubinstein, sowie Liedervorträge des Hrn. G. Henschel.

Breslau. 5. Abonnementconcert des Orchestervereins: Esdur-Symphonie von Schumann, Ouverture zum „Wasserträger" von Cherubini und zu „Euryanthe" von Weber, Violoncellvorträge des Hrn. Jules de Swert. — 11. Abonnementconcert der Theatercapelle: Cdur-Symphonie von Beethoven, Scherzo aus dem „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, Amoll-Concert von Goltermann (Hr. Rob. Wendel). — Wohlthätigkeitsconcert des Hrn. Rob. Ludwig am 14. Dec.: Claviertrio in Esdur von Beethoven, Bmoll-Scherzo von Chopin, „Dichterliebe" von Schumann, Ungarische Tänze von Brahms etc. — Verein für classische Musik am 16. Dec.: Streichtrio in Ddur, Pianoforteconcert in Bdur mit Streichquartettbegleitung und Streichquintett in Cdur von Beethoven. — Tonkünstlerverein am 18. Dec. mit Compositionen von Beethoven (Sonate Op. 109, Fdur-Violinromanze, Streichquartett Op. 127).

Chemnitz. 1. Abonnementconcert im Casino: Trompeten-Ouverture in Cdur (No. 30 der Op. posth.) von Mendelssohn, Adur-Symphonie von Beethoven, Concertstück in Fmoll von Weber-Henselt und Phantasie über ungarische Volkslieder für Pianoforte und Orchester von Liszt (Frau Sara Heinze), Arie von Mozart etc.

Coblenz. 3. Abonnementconcert des Musikinstitutes: Pastoralsymphonie von Beethoven, „Oberon"-Ouverture von Weber, Allegro aus Schubert's Hmoll-Symphoniefragmenten, „Beim Sonnenuntergang" von Gade, Gesangvorträge des Frl. Karen Holmsen aus Christiania.

Darmstadt. Concert für deutsche Clavier- und Gesangmusik am 14. Dec., veranstaltet von Hrn. Hofpianist Aug. Scheuermann, mit Clavierwerken von Bach, Beethoven (Op. 111), Brahms (Ungarische Tänze), A. Scheuermann, F. Thieriot (Allegro marziale aus Op. 22) und Schumann.

Eisleben. Am 12. Dec. Concert des Allgemeinen Musikvereins unter Mitwirkung des Hrn. Kammermusicus Himmelstoss und mehrerer anderer Musiker aus Sondershausen mit Beethoven's 7. Symphonie und „Leonoren"-Ouverture, sowie verschiedenen Instrumentalsoli.

Frankfurt a. M. 5. Kammermusik im Museum: Streichquartette in Dmoll von Cherubini und in Fdur (Op. 59, No. 1) von Beethoven, Duo in Bdur für Violine und Viola von Mozart.

Giessen. 2. Concert (Kammermusik) des Concertvereins unter Mitwirkung der HH. Heermann, R. Becker, E. Welcker und V. Müller aus Frankfurt a. M., sowie des Musikdirectors Hrn. Mickler: Streichquartette von Mozart (Dmoll) und Beethoven (Adur aus Op. 18), Clavierquintett von Schumann, Lieder für gemischten Chor von H. Newsidler, K. Scandelli und Schumann.

Goes. Musikaufführung des Damengesangvereins am 22. Dec. mit nur Schumann'schen Werken (Op. 6, 86 [für zwei Claviere], 114, Nummern aus Op. 39, 42, 69, 74, 91). Dieser Verein verdient hinsichtlich der Aufstellung seiner Programme (s. frühere Nummern d. Blts.), die sich mancher ähnliche Verein grösserer Städte zum Muster nehmen könnte, alle Achtung.

Halle a. S. 2. Abonnementconcert im Volksschulgebäude: Amoll-Symphonie von Mendelssohn, „Coriolan"-Ouverture von Beethoven, Intermezzo aus der Emoll-Suite von Lachner, Claviervorträge des Hrn. O. Reubke (Amoll-Concert von Schumann, Scherzo von J. Reubke und Valse-Caprice von Schubert-Liszt).

Kaiserslautern. 4. Concert des Cäcilienvereins unter Mitwirkung des Musikdirectors Hrn. Kugler aus Landau: Kreutzer-Sonate von Beethoven (HH. Kugler und Maczewski), 3 gemischte Chöre von F. v. Holstein, Clavierpiècen von Schubert, Schumann und Chopin, 3. Theil aus Händel's „Josua".

Leipzig. 5. Concert der Euterpe: Sinfonia eroica von Beethoven, Ouverture zur „Braut von Messina" von R. Schumann, Gesangvorträge des Frl. M. Borée, Violinvorträge des Hrn. Himmelstoss aus Breslau. — 10. Gewandhausconcert: 1. Symphonie von S. Jadassohn, „Manfred"-Vorspiel von C. Reinecke, „Freischütz"-Ouverture von Weber, Gesangvorträge der Fr. Peschka-Leutner, Claviervorträge des Hrn. Wallenstein.

Naumburg. Soirée des Gesangvereins am 9. Dec. unter Mitwirkung der HH. J. J., N. und M. Jimenez: Claviertrios von Haydn und Beethoven, Chorlieder: „Lockung" von Rheinberger und „Neuer Frühling" von G. Rebling, etc.

Nürnberg. Concert des Privat-Musikvereins am 11. Dec. mit der Ddur-Suite für Orchester von Bach, den Ouverturen „Im Hochland" von Gade, und zur „Zauberflöte" von Mozart, sowie mit Gesangvorträgen des Frl. Leeb und Claviervorträgen des Hrn. J. Weidenbach. Letzterer musste auf stürmisches Verlangen noch eine Pièce (von Weber) zugeben.

Ofen. Concert des Männergesangvereins am 15. Dec.: Psalm 18 von F. Liszt, Winzerchor von Mendelssohn, „Der Gondelfahrer" von Schubert, „Salamis" von F. Gernsheim, Chöre a capella von Schumann, Abt und L. Zimay, Gesangduette von Mendelssohn und Rubinstein, Claviervorträge des Frl. M. Steinacker, Violinvorträge des Hrn. Reményi, Arie von Meyerbeer (Fr. Balázs-Bognár).

Oschatz. Ein Armeneoncert am 5. Dec. unter Mitwirkung der Concertsängerin Frl. M. Klauwell aus Leipzig und des Hofopernsängers Hrn. Tempesta aus Dresden brachte u. A. C. Perfall's „Dornröschen".

Prag. 2. Concert des Conservatoriums: 4. Symphonie von Beethoven, Presto für kleines Orchester von Haydn, 2. Satz aus C. Reinecke's Adur-Symphonie, Ouverture zu Calderon's „El mágico prodigioso" von A. W. Ambros.

Rotterdam. 1. Kammermusiksoirée des Hrn. Em. Wirth: Gmoll-Claviertrio von F. v. Holstein, Violinchaconne von Bach (Concertmeister Wirth), Claviersonate Op. 57 von Beethoven (Hr. J. H. Sikemeier), Esdur-Clavierquartett von J. Rheinberger.

Rudolstadt. 3. Quartettsoiréen der HH. Gottschalk, Petersen, Bloss und Brand am 25. Nov., 4. und 13. Dec. mit Quartetten von Haydn (Bdur), Mozart (Cdur), Beethoven (Variationen aus Op. 18, No. 5 und Op. 95), Schubert (Cmoll-Fragment), Schumann (Op. 41, No. 1 und 2) und A. Rubinstein (Op. 17, No 1 und 2). Dieselben erfreuten sich allgemeinsten Zuspruchs und Beifalls.

Waldheim. Wohlthätigkeitsconcert der „Euterpe" mit Vocalcompositionen von E. F. Richter (Motette), Mendelssohn, E. Petzold, M. Bruch („Ingeborg's Klage"), Schumann (2 Romanzen für gemischten Chor) u. A.

Engagements und Gastspiele.

Breslau. Hr. Egony vom Stadttheater zu Magdeburg trat am 12. d. M. als Pygmalion („Schöne Galathea") gastirend im hiesigen Lobe-Theater auf. — **Chemnitz.** Am 18. d. M. setzte Frl. Jäger als Martha in Flotow's gleichnamiger Oper ihr hiesiges Gastspiel fort. — **Dresden.** Unser allbeliebter Bassist Hr. Scaria wird uns im Monat April kommenden Jahres auf eine Woche verlassen, um in Wien und Graz zu debutiren. — Impresario Pollini's italienische Operngesellschaft (mit Frau Artôt-Padilla etc.) wurde von der Intendanz unseres Hoftheaters für einige Gastvorstellungen gewonnen. — **Frankfurt a. M.** Die königl. preuss. Hofopernsängerin Frau Pauline Lucca wird Anfang nächsten Jahres hier zu einem Gastrollencyklus erwartet. — **Hamburg.** Im Laufe nächster Tage werden die k. preuss. Hofopern- und Kammersänger HH. Niemann und Betz in Begleitung des Pianisten Hrn. Joseffy hier concertiren. — **Magdeburg.** Am 19. d. M. („Martha") gab der Hofopernsänger Hr. Theodor Wachtel jun. ein einmaliges Gastspiel im hiesigen Stadttheater. — **Mainz.** Der Baritonist Hr. Max Stägemann aus Hannover wird im Laufe nächster Tage zwei Mal im hiesigen Stadttheater gastirend auftreten. — **München.** Frl Stehle hat von den Hoftheaterintendanzen zu Dresden und Carlsruhe für die Monate Januar und April nächsten Jahres Einladungen zu Gastspieldebuts erhalten und angenommen. — **Pest.** Frl. Tronsil von der Wiener Hofoper wird demnächst im hiesigen Nationaltheater einige Mal (zunächst als Orsino in „Lucrezia Borgia" und als Zigeunerin im „Troubadour") auftreten. Da die Dame der ungarischen Sprache nicht mächtig ist, wird sie italienisch singen. — **Stettin.** Das Ehepaar Hr. und Frau Robinson trat am 13. d. M. („Afrikanerin") gastirend im hiesigen Stadttheater auf. Die zwei Tage später auf derselben Bühne stattfindende „Stradella"-Aufführung brachte abermals zwei Gäste: Frl. Hanna Hagen und Hrn. Wilh. Richter. — **Wien.** Frl. Ilma von Murska nahm am 18. d. M. ihre Debuts im Hofoperntheater wieder auf, und zwar als Königin der Nacht in der „Zauberflöte". Der Director des Carl-Theaters, Hr. Ascher, hat für die demnächst auf genannter Bühne in Scene gehende neue Offenbachiade „Der Schneeball" neben Anderen auch Frl. Mila Röder auf zwei Monate engagirt, die, wie Reclame sagt, die ihr zufallende Partie bereits bei Roger in Paris studirt hat. Hr. Ascher hatte der Sängerin, deren reizendes Persönchen (und Singweise??) den Wienern schon gefallen wird, eine Gage von 12,000 Gulden und zwei Benefice zugesichert.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 16. Dec.: 1) „Vom Himmel hoch" von Richter. 2) „Freut euch, ihr lieben Christen" von Schröter. 3) „Es ist ein Ros entsprungen" von Prätorius. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 26. Nov.: 1) „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir", Choralbearbeitung von H. Giehne. 2) „Mitten in der Höllen Angst unsre Sünd uns treiben" (achtstimmig) von Mendelssohn. 3) „Oh hei uns ist der Sünden viel" von Mendelssohn. Am 3. Dec.: 1) „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich" von N. W. Gade. 2) „Mache dich auf, werde

Licht!" von Kücken. 3) „Ehre sei Gott in der Höhe" von D. Bortniansky. Am 10. Dec.: 1) „Wie soll ich dich empfangen", Choralbearbeitung von H. Giehne. 2) „Macht hoch die Thür", Chor von H. Giehne. — **Dresden.** Kreuzkirche am 16. Dec.: 1) „Frohlocket, ihr Völker der Erde", Motette von F. Möhring. 2) „Domine ad adjuvandum me festina" von A. Homilius. — **Weimar.** Stadtkirche am 17. Dec.: „O Freude über Freude", achtstimmige Motette von Eccard. — **Wien.** a) K. k. Hofcapelle am 17. Dec.: 1) Messe in Es von Reindl. 2) Graduale („Qui sedes") von Mich. Haydn. 3) Offertorium („Misericordias") von Mozart. — b) K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 10. Dec.: 1) Messe und 2) Graduale von L. Weiss. 3) Offertorium (Violinsolo mit Chor) von X. Am 17. Dec.: 1) Messe von Wittassek. 2) Graduale (Sopransolo) und 3) Offertorium (Sopran- und Violinsolo) von J. Krall. — c) Dominicanerkirche am 17. Dec.: 1) Vocalmesse in A von A. Zsasskowsky. 2) Graduale (Sopransolo in F) von Randhartinger. 3) Offertorium („Ave Maria", Altsolo in E) von Jos. Zangl. — d) Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 10 Dec.: 1) Vocalmesse in G von Kreun. 2) Graduale (Sopransolo mit Chor und Orgelbegleitung) von Constanze Geiger. 3) Offertorium von Krall. 4) „Tantum ergo" von Klemm. — e) Pfarrkirche zu Mariahilf am 17. Dec.: 1) Vocalmesse in F von Kempter. 2) Graduale („Ave Maria", in As) von Krall. 3) Offertorium („Pater noster") von C. Greith.

Opernübersicht.

(Vom 8. bis 16. December.)

Leipzig. Stadtth: 8. Zampa; 10. Lustige Weiber von Windsor; 13. Tannhäuser; 15. Nachtlager von Granada. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 8. Feensee; 10. Fidelio; 11. Troubadour; 14. Norma; 15. Czaar und Zimmermann. Walhalla-Volksth.: 9. Troubadour; 13. Lucrezia Borgia; 14. Figaro's Hochzeit. — **Bremen.** Stadtth.: 8. Regimentstochter; 10. Meistersinger; 15. Fra Diavolo. **Breslau.** Lobe-Th.: 8. Fäustling und Margarethel; 9. Blaubart; 10. und 14. Rübezahl; 12. Schöne Galathea; 14 Hanni weint, Hansi lacht. — **Chemnitz.** Stadtth.: 11. Czaar und Zimmermann. — **Cöln.** Thaliath.: 10. Hugenotten; 12. Barbier von Sevilla; 15. Waffenschmied. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 9. Fra Diavolo; 12. Freischütz; 14. Hans Heiling; 16. Martha. — **Elberfeld.** Stadtth.: 8. Lucrezia Borgia; 10. Undine; 13. Fidelio. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 9. Stumme von Portici; 13. Prophet; 14. Barbier von Sevilla. — **Hamburg.** Stadtth.: 16. Verlobung bei der Laterne. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 8. Fidelio; 10. Margarethe; 11. Alessandro Stradella; 14. Lucia von Lammermoor. — **Magdeburg.** Stadtth.: 12. und 14. Dinorah; 14. Troubadour. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 10. Czaar und Zimmermann; 12. Weisse Dame. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 10. Fra Diavolo; 14. Lalla Rookh (Fél. David). — **Nürnberg.** Stadtth.: 10. Regimentstochter; 14. Lucia von Lammermoor. — **Prag.** Deutsch. Landesth: 8 Prinzessin von Trebisonde; 9. Hugenotten; 11. Zigeunerin (Balfe); 15. Lohengrin. Kralovské zemské české divadlo: 11. Svatojanské proudy; 13. Blesk (Halévy); 15. Figarova svatba (Mozart). — **Stettin.** Stadtth.: 10. Prophet; 11. Zampa; 13. Afrikanerin; 15. Alessandro Stradella. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 10. Mignon. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 13. Fliegender Holländer. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 8. und 11. Hans Heiling; 9. Margarethe; 12. Hugenotten; 14. Favoritin; 15. Fliegender Holländer; 16. Maskenball (Verdi). Carl-Th.: 13. Pariser Leben. — **Würzburg.** Stadtth.: 13. Waffenschmied; 16. Zauberflöte.

Aufgeführte Novitäten.

Ambros (A. W.), Ouverture zu Calderon's „El mágico prodigioso". (Prag, 2. Conservatoriumsconcert.)

Brahms (J.), Streichsextett (No. ?). (Berlin, 1. Kammermusik zweiter Serie des Hrn. Joachim.)

Gade (N. W.), „Beim Sonnenuntergang". (Coblenz, 3. Abonnementconcert des Musikinstitutes.)

Gernsheim (F.), „Salamis". (Ofen, Concert des Männergesangvereins.)

Goldmark (C.), Suite für Pianoforte und Violine. (Dresden, 1. Triosoirée der HH. Rollfuss, Seelmann und Bürchl.)

Holstein (F. v.), Claviertrio in G moll. (Rotterdam, 1. Kammermusik des Hrn. E. Wirth.)

Liszt (F.), Psalm 18 (Ofen, Concert des Männergesangvereins.)

Perfall (C.), „Dornröschen". (Oschatz, Armenconcert.)

Reinecke (C.), 2 Satz aus der Adur-Symphonie. (Prag, 2. Conservatoriumsconcert.)

Rheinberger (J.). Clavierquartett in Esdur. (Rotterdam, 1. Kammermusik des Hrn. E. Wirth.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 50. Besprechungen. — Berichte und Notizen.

Echo No. 50. Aphorismen über Musik im Allgemeinen und über Clavierspiel im Besonderen. — Insectenmusik. — Kunstnachrichten. — Beilage: Ein Beispiel von der Macht der Pariser Gesellschaft dramatischer Autoren und Componisten. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 50. Offener Brief an die Redaction des „Echo musical" zu Brüssel. Von O. Lessmann. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 51. Besprechung des 2. Bandes von A W. Thayer's „Ludwig van Beethoven's Leben". — Zur Hand- und Fingergymnastik. Von L. Köhler. — Berichte und Notizen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* In einem schwungvoll geschriebenen Artikel: „Richard Wagner's Ring des Nibelungen" lenkt die „New-Yorker Musik-Zeitung" die Aufmerksamkeit ihrer Leser auf das Project der Bayreuther Aufführungen und fordert schliesslich zur Unterstützung desselben auch von diesseits des Oceans auf. „Sollten wir nicht auch unser Scherflein beitragen zu dem edlen Unternehmen, und wäre es nur, um mit Stolz sagen zu können: auch wir haben mitgeholfen?! Vielleicht dass diese unsere Zeilen Anregung geben, die Wagner-Freunde in Amerika für den bezeichneten Zweck zu interessiren, resp. zu vereinigen — wir wären dann gern bereit, dem Vorhaben nach Kräften Vorschub zu leisten. Zeigen wir, bei einer hochbedeutsamen Veranlassung, wie sie uns noch nie geboten war, dass auch in Amerika kunstbegeisterte Herzen schlagen, und die Kunst ebenso im Stande ist, zwei entfernte Welttheile mit einander zu verbinden, wie es der Humanität schon so oft gelungen ist!" — Wir können diesem Aufruf nur den besten Erfolg wünschen.

* Der Platz für das Rich. Wagner'sche Theater in Bayreuth ist nach dem „F. C." auf und am Stuckberg daselbst endgiltig gefunden. Die festliche Grundsteinlegung des Gebäudes wird Anfang Mai 1872 im Beisein des Meisters und des Ministers des k. preuss. Hauses, Freiherrn von Schleinitz, stattfinden.

* Franz Liszt's neues Oratorium „Christus" wird, wie „J. Schuberth's kleine Musik-Zeitung" mittheilt, in zwölf verschiedenen Städten, so u. A. in München, Wien, Leipzig (?), Weimar, Königsberg und Pest zur Aufführung vorbereitet.

* Den Gegenstand des diesjährigen von der „Società del Quartetto" zu Mailand ausgeschriebenen Componistenwettkampfes bildet ein viersätziges Streichquartett.

* Offenbach's neue Operette „Boule de neige" ging am 15. d. M. in den Bouffes zu Paris unter grossem Beifall zum ersten Mal in Scene; im Wiener Carl-Theater kommt diese Operette in den ersten Tagen des Januar zur erstmaligen Aufführung (unter persönlicher Leitung des Componisten). Spass muss sein.

* Die Direction des Theaters an der Wien zu Wien hat mit der von Impresario Merelli geleiteten italienischen Operngesellschaft (mit Adeline Patti an der Spitze) für nächstes Frühjahr einen zweimonatlichen Gastspielvertrag abgeschlossen.

* Am 14. Dec. ging Félicien David's Oper „Lalla Rookh" im Münchener Hoftheater in Scene.

* Die Herbstsaison der Italienischen Oper zu London wurde dieser Tage mit Weber's „Freischütz" geschlossen; der Impresario Mapleson soll empfindliche Verluste erlitten haben.

* Die musikalisch-dramatischen Geburtshelfer (vulgo Theaterdirectoren) Italiens werden von den Componisten dieses Landes andauernd im höchsten Grade in Anspruch genommen. Aus der langen Reihe neuer Opern, denen die unglücklichen Theaterdirectoren zum Leben verhelfen sollen, nennen wir hier nur: „Il Conte di Monreale" von Gandolfi, „Luigi XI." von Luca Fumagalli (beide für Genua bestimmt), „Eudosia" von Muritani (dem Theater zu Reggio in Calabrien zugedacht), „Fantina" von Impollomeni, „Non toccate la Regina" von Alfano (beide im „Teatro Garibaldi" zu Palermo in Vorbereitung befindlich), „Gabriella di Blassac" von Gomes (Componist des „Guarany") und „Il Falconiere" von Montuoro.

* Die dem Théâtre de la Monnaie zu Brüssel von dem dasigen Communalrath gewährte Subvention von 80,000 Frcs. wurde auch für das nächste Theaterjahr bewilligt, trotzdem sich der Director dieser Bühne, Hr. Vachot, erboten hatte, die Leitung des Theaters ohne Subvention zu führen, — vorausgesetzt, dass man ihm etwas mehr freie Hand liesse. Diese letztere Clausel machte das Angebot scheitern.

* Die bereits für den 18. Juni in Aussicht genommen gewesene fünfzigjährige Jubelfeier der erstmaligen Aufführung von Weber's „Freischütz" im Berliner Opernhause (die erste Vorstellung der Oper fand bekanntlich daselbst am 18. Juni 1821 statt) musste wegen des auf diesen Tag fallenden Truppeneinzugs unterbleiben. Man beschloss, dieselbe bis auf Weber's Geburtstag zu verschieben, und so ging denn die Oper am 18. Dec. neu einstudirt, mit neuen Decorationen und Costumen und mit Frau Mallinger als Agathe in Scene.

* Impresario Grau aus New-York hat für die bereits in diesem Blatte erwähnte amerikanische Concerttour mit A. Rubinstein auch noch den Violinisten Wieniawski engagirt.

* Frau Pauline Lucca hat bei ihrem neulichen Auftreten in St. Petersburg (als Zerline im „Don Juan") ganz abnormen Erfolg errungen; einzelne Billets zu dieser Vorstellung sollen mit 100 Rubel bezahlt worden sein.

* Musikdirector Rob. Radecke in Berlin hat den Titel eines königlichen Capellmeisters erhalten.

* Nach dem „D.-l. B." wird Frau Mallinger, die gefeierte Berliner Primadonna, nach Ablauf der Saison aus der Berliner k. Oper scheiden.

* Richard Wagner ist in der Nacht vom 16. zum 17. d. glücklich in Mannheim eingetroffen und am Bahnhof festlich empfangen worden.

* Mitte nächsten Monates steht den Städten Wien, Pest, Pressburg, Prag, Berlin und Leipzig das freundliche, lang entbehrte Ereigniss H. v. Bülow'scher Clavierconcerte bevor.

Gestorben. Levasseur, eine der Celebritäten der Pariser Grand Opéra, ist unlängst gestorben. — In Mailand verschied am 14. Nov. Francesco Almasi, Organist an der Kirche San Fede und Orgelprofessor am Conservatorium. — Am 12. Dec. starb in Rudolstadt der pens. fürstl. Hofcapellmeister Friedrich Müller im Alter von 85 Jahren. Derselbe hat sich hauptsächlich als Clarinettvirtuos bekannt, dagegen einen weniger günstigen Namen als fruchtbarer Componist gemacht. — Die ehedem beliebte Opernsängerin Frau Fliess-Ehnes ist am 19. Nov. in Berlin gestorben.

Auszeichnungen. Der Herzog von Coburg hat den HH. Feri Kletzer und Emil Scaria das Verdienstkreuz und dem Pianisten Hrn. Jul. Sachs den Titel eines Professors der Musik verliehen.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen: F. Gernsheim, „Germania". Ein deutscher Siegesgesang für Männerchor und Orchester, Op. 24. — Dr. W. Langhans, Das musikalische Urtheil und seine Ausbildung durch die Erziehung. — Rich. Wagner, Bericht an den Deutschen Wagner-Verein über die Umstände und Schicksale, welche die Aufführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen" begleiteten.

Kritischer Anhang.

Sara Heinze. Auserlesene Stücke aus den Violin- und Violoncell-solo-Sonaten von J. S. Bach. Für Pianoforte bearbeitet. Complet 1 Thlr. 10 Sgr. Leipzig, G. Heinze.

Der Herausgeberin vorliegender fünf Stücke, die — beiläufig bemerkt — auch einzeln käuflich sind, verdankt die Musikwelt bereits eine ganze Reihe so trefflicher, ja fast durchweg mustergiltiger claviermässiger Bearbeitungen und Uebertragungen Bach'scher Werke, dass jede neue in dieses Gebiet schlagende Arbeit der genannten Dame das günstigste Vorurtheil erwecken muss. Auch die „Auserlesenen Stücke" werden Keinen, der sie zur Hand nimmt, in seinen Erwartungen täuschen. In der feinsinnigsten Weise hat Sara Heinze Meister Sebastian's Violin- und Violoncellpassagen den Eigenthümlichkeiten der Claviertechnik anzupassen verstanden, ohne sich die geringste Impietät zu Schulden kommen zu lassen. Wesentliche Abweichungen von den Originalpassagen und -motiven zeigen sich nur da, wo solche durch die Natur des Claviers unbedingt geboten waren. Die der Hauptstimme zugefügte Begleitung ist entweder rein harmonischer Natur, oder sie ist da, wo die Nebenstimmen selbständiger auftreten, thematisch gehalten; in beiden Fällen aber bekundet die Bearbeiterin gleich tiefes Verständniss der Bach'schen Musik. Die Tempo- und sonstigen Vortragsbezeichnungen sind von Sara Heinze theils präcisirt, theils neu hinzugefügt und werden gewiss gleich den sehr brauchbaren Fingersatzandeutungen willkommen sein. So seien denn die „Auserlesenen Stücke" allen Freunden Bach'scher Tonkunst auf das Angelegentlichste empfohlen. — Zum Schluss möge hier noch ein Nachweis der Quellen folgen, aus denen die Herausgeberin schöpfte: No 1 (Préambule, Edur) und 5 (Rondo, E dur) sind der 6. Violinsonate entnommen und bilden dort den ersten (Preludio, Edur) und dritten Satz (Gavotte und Rondo, Edur); der siebente Satz der 2. Violinsonate (Tempo di Bourrée, H moll) erscheint in den „Auserlesenen Stücken" als No. 4 (Bourrée, G moll); No. 2 (Loure, G dur-Gmoll) findet sich als fünfter Satz (Bourrée I, II, Cdur-Cmoll) in der 3. Violoncellsonate (von S. Heinze fälschlich Violoncell-Suite genannt); No. 3 (Intrata, G moll) ist dem Anfang der 5. Violoncellsonate (Prélude, Cmoll) entlehnt; das bei Bach nachfolgende Allegro ist weggelassen, dafür leitet der die Intrata beschliessende Dominantaccord in die in gleicher Tonart stehende, unter No. 4 bereits genannte Bourrée über. — Einige in dem von der Verlagshandlung sonst trefflich ausgestatteten Werkchen stehen gebliebene Druckfehler sind so leicht kenntlich, dass dieselben hier nicht erst besonders bezeichnet zu werden brauchen. B . . . . . n.

Fr. Hermann. 14 Pièces caractèristiques pour Piano et Violon d'après Stephen Heller, Op. 16, transcrites. Berlin, Schlesinger (Lienau). 2 Livr. à 1 Thlr. 20 Sgr.

Der Werth der Stephen Heller'schen Etuden ist längst anerkannt. Das bekannte Op. 16 („L'Art de phraser") enthält in fünf Heften 25 „Etudes mélodiques pour le Piano". Aus diesen hat Fr. Hermann 14 Nummern ausgewählt und unter obigem Titel für Piano und Violine übertragen. Von denselben liegt uns nur das erste Heft vor, enthaltend No. 1—6, 1) Canzonetta, 2) Impromptu, 3) Lied, 4) Nocturne, 5) Rondeau, 6) Allemande. Die in Rede stehende Bearbeitung ist eine geschmackvolle und zur Uebung wie zum Vortrage zu empfehlen. H. St.

Briefkasten. *M. R.* in *W.* Ihre „Gedankenspähne" geben gutes Feuer, sind jedoch im Ganzen zu grob gehobelt. — *Carlino* in *L.* Wir können Ihnen die Geheimhaltung Ihres Namens natürlich nicht zuschwören; wir verstehen daher nicht, was Sie in dieser Hinsicht ausser unserem Versprechen, Ihren Namen so lange, als wir die alleinige Verantwortlichkeit für ihre Berichte übernehmen können, ein redactionelles Geheimniss bleiben lassen zu wollen, noch für Sicherheit verlangen. — Die nachgefragten Prämien sind nur theilweise (Chopin, Mendelssohn) separat zu erlangen. — *N. S.* in *F.* Wir freuen uns, dass auch Sie die Kalender-Idee am **Platze finden. Der Umstand**, dass Sie nicht Mitarbeiter des „M. W." sind, hindert nicht Ihre thatkräftige Unterstützung bei Herstellung ber. Prämie. — *L. H.* in *D.* **Besten** Dank für Ihre gewissenhafte Erfüllung unseres Wunsches, wenn wir auch wegen Stoffüberfüllung schliesslich keinen umgehenden Gebrauch machen konnten. — *S. D.* in *V.* Das an anderen Orten bez. der Biographien und Facsimiles gegebene Versprechen haben wir, wie Ihnen auch die heutige No. bezeugt, wegen Mangels an Raum nicht vollständig erfüllen können. Das neue Quartal wird diese angebliche Unterlassungssünde gut machen.

Anzeigen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

